

***LAS CEREMONIAS DE
CORONACIÓN EN EL CINE
HISTÓRICO Y DE
AVENTURAS***

Sergio Fuente Requejo

Tesis de Máster de Historia y Análisis Sociocultural; Universidad de
Oviedo (2011- 2012)

INDICE

- 1- **Introducción: el cine histórico y el ceremonial como forma de entender el pasado.**
- 2- **Historia y Cine: la elaboración del discurso sobre el pasado.**
 - 2.1 Verosímil histórico.
 - 2.2 Ideología.
- 3- **Cine histórico versus cine de aventuras.**
 - 3.1 Planteamiento por la historia de ambos géneros.
 - 3.2 Principales relaciones y diferencias.
 - 3.3 Memoria colectiva de las películas. Los estereotipos.
- 4- **Ceremonias de coronación.**
 - 4.1 ¿Qué es un ceremonial?
 - 4.2 ¿Qué es el protocolo?
 - 4.3 La visión protocolaria en el cine.
- 5- **Películas. Ejemplos de ceremonias de coronación:**
 - 5.1 Antigüedad: *Ben- Hur*.
 - 5.2 Edad Media.
 - 5.2.1 Leyendas populares: *Robin de los Bosques* y *Robin Hood*.
 - 5.2.2 Las Cruzadas: *El Reino de los Cielos*.
 - 5.3 La modernidad: *Elizabeth* (y *Anonymous*).
 - 5.4 Nuestro tiempo:
 - 5.4.1 Colonialismo: *La Reina Victoria* y *El Hombre que pudo reinar*.
 - 5.4.2 Los zares: *Nicolás* y *Alejandra*.
 - 5.4.3 Las revoluciones: *Napoleón* y *Desirée*.
 - 5.4.4 La elección del Papa: *Las Sandalias del Pescador* (y *Ángeles* y *Demonios*).
- 6- **Conclusiones.**
- 7- **Recursos bibliográficos.**
- 8- **Filmografía.** (se adjunta Dvd con escenas de coronaciones)

1- INTRODUCCIÓN: el cine histórico y el ceremonial como forma de entender el pasado

El cine genera intereses propagandísticos que crean imágenes no ajustadas siempre a la verdad histórica. El protocolo aquí está presente con unos actos organizados para justificar ese modo de presentar los relatos y dotarlos de un carácter grandioso y simbólico. No tiene porque someterse a la realidad, pero si fomentar unos símbolos que apoyen la narración y el guión. En muchos casos los grandes personajes de la Historia han sido tratados por el cine de forma intencionada. En este sentido, las representaciones que en él aparecen crean imágenes que son inherentes a una formación visual resultante de determinados procesos repetitivos tanto de estilo como de protocolo. Las reglas y las técnicas de cada ceremonia, banquete, acto, coronación, proclamación, inauguración, despedida etc. se relacionan con maneras de hacer historia pero también con la intencionalidad de los directores, los estudios y las productoras. Se combina la grandiosidad con un interés social, político y económico. Se usa el protocolo como creador de esos intereses para que la historia que se cuenta se sustente. Por eso se pueden aumentar las ceremonias de toda clase, puesto que se crean modelos que hacen comprender mejor la mentalidad por la que se grabó la película. Así, todos los personajes y sus acciones más recordadas tienen esa condición para el gran público. Hasta el punto de que sólo se relaciona a un personaje con un actor. Eso es crear un estereotipo que forma parte de la memoria colectiva. Son recordados los personajes y sus episodios más destacados por la visión de los hechos que el cine muestra en todas las ceremonias protocolarias en las que participaron.

Se suele analizar, según los estudios realizados por Marc Ferro, que las verdades históricas se encuentran en las palabras, en los textos de los personajes que a lo largo de los siglos han forjado, en muchos casos sin saberlo, el devenir histórico de las sociedades. Pero, ¿hasta cuándo sólo se tendrá en cuenta únicamente este método? La reflexión que hace Ferro le lleva a hablar de la evolución de la Humanidad, que ha traído consigo factores que han aportado elementos de estudio diferentes. El cine es uno de ellos. Desde sus comienzos hasta la actualidad el cine ha mostrado otras realidades, otros mundos, en resumidas cuentas, otras miradas de las actividades y acontecimientos sociales, políticos, culturales y por supuesto históricos. La Historia ha estado muy presente en el cine desde siempre. 1

El protocolo, que está siempre basado en la ley para los actos oficiales, como son los asociados a las coronaciones, no impone nada, sino que aconseja. En si mismo ofrece unas pautas básicas para una correcta organización y desarrollo del acto en cuestión. El protocolo oficial, el de las ceremonias de coronación, que está centrado en normas y leyes queda, en esencia, reducido al ámbito de las Casas Reales. Bien por su estrecha relación con los monarcas o bien porque estos son anfitriones y organizadores de las coronaciones.

Por tanto el objeto de este trabajo es determinar la influencia de este tipo de ceremoniales en su vinculación y evolución a lo largo de la Historia, pero con el análisis de la influencia en el cine. El cine se ha aprovechado del protocolo para fomentar una imagen de eventos y personajes célebres que no se ajustan siempre de forma académica a la realidad histórica.

Según Robert Rosenstone, los productos cinematográficos históricos explican el pasado con conciencia de su valor. Es decir, son obras que cuentan los hechos desde diferentes puntos de vista y saliéndose del convencional esquema aristotélico de planteamiento, nudo y desenlace. Ya no es necesario narrar las historias con un orden, sino que se aprecia más la parcialidad y el significado del pasado, inventando personajes y hechos al servicio de una ideología, del carácter del director, o el estudio que encarga el film. Son productos por tanto que conocen el pasado, pero que no se olvidan del presente en el que viven y graban. Las películas están hechas en un contexto determinado y tienen mucho que mostrar como forma de entender la Historia. Esto es así, porque ayudan a justificar el pasado que aspiran a recordar. 2

El cine se aproximó a la Historia con un objetivo de popularidad. Las clases populares y obreras eran las consumidoras del “*nuevo invento*” del cinematógrafo, que sin embargo en sus primeras producciones estaba controlado por el poder gracias a las fortunas de los burgueses. El cine en estos momentos estaba cumpliendo la premisa de cultivar la memoria. Una estructura que en último término pretendía revisar y reflexionar sobre el pasado. La consecuencia es que se aplican criterios del momento de realización de la película a la trama sobre la que ésta versa. El director de cine Humberto Solás, en palabras recogidas por Rosenstone, lo expresó con claridad: “cuando realizas un film histórico, no importa si el tema es de hace dos décadas o dos siglos, estás hablando del presente”. Afirmación que se entiende si tenemos en cuenta los factores técnicos.

Rastrear el pasado es sencillo, porque se puede estudiar y acudir a las fuentes para poder llevarlas a la pantalla. En este sentido Ridley Scott, director de *Gladiator* o *El Reino de los Cielos*, por citar sus últimas dos grandes películas de trasfondo histórico, tiene fama de minucioso en el estudio de libros sobre la historia que va a rodar. Scott se encierra en las bibliotecas antes de comenzar el período de sesiones de grabación de sus proyectos basados en hechos históricos. Lo que no es tan sencillo como investigar sobre el pasado, es dar coherencia a los fragmentos de un episodio concreto, que en la realidad sucedió en un tiempo amplio determinado, en hora y media o dos horas de duración de un film.

3- 4

1. Marc Ferro, *El Cine, una visión de la Historia*. Editorial Akal, Madrid, 2008. / 2. Robert ROSENSTONE, *El Pasado en Imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*, editorial Ariel, Barcelona, 1997. / 3. Alberto PRIETO, *La Antigüedad filmada*, Madrid, ediciones Clásica (2004). / 4. Álvaro PANIAGUA y Yanninck VAN DER VAART, *Rodamos Historia*; T&B editores, Madrid, 2010.

2-HISTORIA Y CINE: la elaboración del discurso sobre el pasado

2.1 Verosímil histórico

Desde que el cine comenzó a tratar temas de historia la polémica ha rodeado esta relación. Según Ricardo Ibars e Idoya López, el primer gran escándalo que se recuerda fue el desatado a raíz del estreno en 1915 de la película de David W. Griffith *El nacimiento de una nación*. El motivo era la carga racista del argumento y la interpretación que se hacía en el film de los hechos del nacimiento del Ku-klux-klan y de la causa sudista. La polémica se ha repetido en varias ocasiones, y no hace falta irse tan atrás en el tiempo para darse cuenta de este aspecto. Por ejemplo en 1997 el italiano Roberto Benigni sufrió las severas críticas de la prensa internacional por su trabajo en la película *La vida es bella*, que incluía su papel protagonista y el de director. En concreto se le acusó de tratar en forma de comedia el tema del Holocausto. A estas críticas de los medios de comunicación se sumó el realizador, productor y director estadounidense Steven Spielberg, al que tampoco gusto este tratamiento sobre un asunto tan crudo y problemático. Spielberg acusó a Benigni de poco profesional ya que comparó este trabajo con el suyo en *La Lista de Schindler*. Estos dos ejemplos pueden servir para abordar el punto que nos ocupa sobre si el cine es verosímil o no. Ibars y López se plantean tres preguntas clave para intentar desvelar este supuesto: 5

- 1) ¿Hasta qué punto el cine permite entender la Historia seria?
- 2) ¿Cuál es el valor histórico del cine?
- 3) ¿El cine refleja la historia o la deforma?

Para estos dos historiadores, la primera pregunta está planteada atendiendo al valor pedagógico del cine. La segunda al valor documental o de testimonio histórico. Y la tercera bajo el prisma propagandístico y político del cine. Ellos entienden que la cuestión fundamental no es si el cine falsea o trivializa la verdad histórica, puesto que el cine no es la Historia, sino sólo una manifestación o testimonio de la misma. El cine debería ser una herramienta para conocer la Historia.

Y por tanto tendría que ser sometida a un severo proceso de crítica al igual que ocurre con las demás fuentes históricas. El cine sólo puede registrar fenómenos empíricos que tienen lugar durante la grabación, pero no puede filmar en tiempo pasado. Lo que sí hace es organizar imágenes y sonidos que resultan de los dispositivos de la narración. 6

Con lo que el fenómeno histórico sólo puede ser un referente lejano porque el cine no podrá jamás filmar la batalla de Waterloo, de forma que el cine histórico sólo podrá construir una representación de dicha batalla. En consecuencia, en la ficción histórica que el cine muestra el realismo es imposible. Cualquier empeño del cine histórico en reflejar de forma realista un episodio determinado dejará constancia de una imposición ideológica del realismo artístico. Por tanto el valor del cine para el conocimiento de la Historia depende de dos factores principales:

1) La capacidad del espectador para entender la película como una manifestación más de un momento histórico determinado así como su capacidad para seleccionar y distinguir los elementos del argumento de una película que realmente tiene valor histórico de aquellos que son solamente dramáticos y que sólo sirven a la narración.

2) El uso crítico que el historiador haga del cine como herramienta para enseñar Historia. Ese uso exige una capacidad crítica y de selección no sólo de los elementos históricos del argumento sino también de los restantes elementos que forman la película.

Esta distinción que hacen Ibars y López va en la línea de Monterde, Masoliver y Selva, ya que ellos afirman que la simple grabación de una noticia o de un hecho histórico se hace en presente y por tanto no es Historia. Por eso todo depende en último término de lo que el espectador, verdadero juez y destinatario de las películas, sepa analizar, comprender e interpretar no sólo del argumento, la época, la ambientación y el trabajo de los actores, sino del realismo y la narración que la propia filmación ofrezca.

Es decir, el espectador debe distinguir entre lo que ve, lo que le ofrecen y, lo que es más importante, adaptar sus ideas a la configuración ideológica del pasado, así como al propio criterio de idoneidad respecto al producto acabado que observa. Sólo de esta manera se podrá comprender y valorar la eficacia de la representación fílmica- histórica del pasado. El conocimiento histórico del público no tiene nada que ver con la historiografía académica. El saber del espectador medio o del aficionado al cine en general junto a la historiografía clásica, son los dos factores que constituyen la verosimilitud del cine histórico, entendido éste como producto de consumo. Cuando las salas se llenan de espectadores son pocos los que se preguntan si lo que ven es real, o fue real, sino que se preocupan más de disfrutar y pasar un buen rato durante la proyección del film. Es un producto de ocio por encima de todo. Pero si dejamos de lado esta consideración y nos centramos en la verosimilitud, llegaremos a la conclusión de que la esencia del cine de historia y de aventuras está en que crea un sistema de valores, de signos visuales que articulan un relato razonable. Así lo que es aceptado por el público no lo es por el historiador. Encontramos aquí la teoría del “anacronismo”. No se refiere tanto a la disposición de elementos en las películas propios de otras épocas diferentes a las que propone la narración en cuestión de esas películas, como del contexto y del modelo representativo en el que se inserte. Anacronismo se entiende de esta forma como un fallo, un error que amenaza todo el conjunto del film. 7

Esa es la idea que manejan Ibars y López. Los expertos en los contextos cinematográficos están de acuerdo en que la trascendencia del anacronismo está en relación con la importancia de la película en cuestión, como en su relación con la Historia que cuenta. En este sentido algunos ejemplos claros están en los relojes durante la carrera de cuadrigas de “Ben- Hur”, el avión que sobrevuela los barcos griegos en “Troya” o los cables telegráficos en el “Cid” al tomar Valencia; ciudad que por cierto sabemos que es Peñíscola, pero que la aceptamos como tal porque la trama así lo demanda.

6. José Enrique MONTERDE, Marta SELVA MASOLIVER, Anna SOLA ARGUIMBAU, *La representación cinematográfica de la historia*, Editorial Akal-Referentes, Madrid, 2001. / 7. José Enrique MONTERDE, Marta SELVA MASOLIVER, Anna SOLA ARGUIMBAU, *La representación cinematográfica de la historia*, Editorial Akal-Referentes, Madrid, 2001, p. 87- 88.

No sólo el “anacronismo” está presente en la imagen, sino también en el sonido. Ese aspecto muchas veces olvidado pero fundamental para acentuar situaciones y escenas. No resulta complicado que el oído del espectador relacione un sonido con una secuencia, con un actor o, claro está, con una película. La música es parte decisiva en el montaje de las obras cinematográficas, y tiene un valor en el momento de confirmar la verosimilitud. En este sentido es complicado saber si tal o cual melodía era real para una película en concreto según la época que narra o no. Howard Hawks se quejó amargamente en su *Tierra de Faraones* (1955) puesto que no sabía cómo hablaba un faraón y lo que para él fue peor, cómo se podía traducir al inglés. Tenemos por tanto otro factor que se relaciona con lo verosímil, que es el lenguaje. El cine hace hablar a los personajes históricos como si fueran contemporáneos del espectador cuando acude a las salas. Todas estas argumentaciones son las que se conocen como el “verosímil fílmico”. Una teoría esbozada por teóricos de la cinematografía como Galvano Della Volpe que acuñó una frase harto explicativa: “lo imposible pero creíble es siempre preferible a lo increíble pero posible”. Sin embargo Christian Metz vincula este verosímil fílmico a la acción de la censura, la moral, la economía y la ideología. 8

8. Galvano DELLA VOLPE, *El Verosímil Fílmico*; Editorial Ciencia Nueva, Madrid, 1954.

2.2 Ideología

La ideología aplicada al cine se entiende como toda representación capaz de recubrir con imágenes la realidad verdadera de los hechos. Esta explicación es más amplia si nos referimos al propio concepto de ideología que versa sobre el conjunto de fenómenos históricos, sociales y económicos que delimitan aspectos característicos de cada época y los que vinculan las relaciones de dominio entre los individuos y las distintas clases sociales. Por eso el cine reproduce unos vínculos ideológicos según los intereses particulares de las ideas políticas imperantes en un momento concreto. Marcel Martin dice que el cineasta que se crea libre filmando la realidad no es más que “*el instrumento de involuntario de la propaganda de esa ideología particular*”.

Marc Ferro consideraba que las películas no eran válidas como documento, sino que lo eran en sí mismas por permitir al historiador aproximarse al periodo en que se produjo la película. Para esto, es necesario que el historiador no se limite a analizar el contenido argumental de la película, ni siquiera sus planos y secuencias, sino que también debe analizar las relaciones entre todos los elementos que componen la película: el guión, el montaje, los decorados o la producción. Para Ricardo Ibars e Idoya López, esto es especialmente importante para las películas concebidas con una clara intención propagandística, pues dicha carga muchas veces no se transmite de forma directa sino subliminal. 9

Para hablar de conceptos ideológicos, tenemos que recurrir a ejemplos claros en diferentes contextos: el mundo soviético, el nazismo, las guerras. En los tres existe un evidente sentido propagandístico en la difusión de las películas. Así el **cine soviético** se difunde en los mercados europeos con una serie de films dedicados fundamentalmente a glorificar la lucha de clases y la emancipación del proletariado. Sobre todo eran películas del partido en las que, por primera vez en la historia del cine, aparece el proletariado representado en la pantalla desde su propio punto de vista y sus intereses de clase, y no como quería la burguesía. En este sentido es obligado mencionar a Sergei Eisenstein y sus películas *La huelga* (1926) y *El acorazado Potemkin* (1925).

La primera es una película en la que la realidad es construida desde una edición que parcela los hechos y manipula claramente lo que se aprecia visualmente gracias a construcciones simbólicas. En la segunda, el *Potemkin*, es una buena muestra de la principal innovación del cine soviético, es decir, la magnífica utilización del montaje cinematográfico con fines propagandísticos.

Por su parte **el nazismo** parte de ciertas similitudes con el cine soviético. Algunas son lógicas, teniendo en cuenta que en ambos casos se trató de un cine fuertemente dominado por el aparato estatal, con un control absoluto de las imágenes y un culto desmedido hacia sus líderes políticos. Los nazis tomaron de los soviéticos el gusto por el montaje rítmico, el tono de los planos y la afición por los primeros planos, a los que daban un enorme contenido dramático.

Ambos sistemas necesitaban mostrar su poderío técnico y humano, de ahí que se traten a los actores como masas bien coordinadas y dispuestas como brazo ejecutor que el mundo tenía que ver, siempre desbordadas e intensas. Se busca que las personas se conviertan en una sola imagen, de ahí el concepto de masa, para mostrar más fuerza expresiva. Toda una nación que responde a la vez ante su líder. De esa manera aparecen en *Octubre* (Sergei Eisenstein, 1927) y en su reflejo nazi con *El triunfo de la voluntad* (1935) y *Olimpiada* (1936) de Leni Riefenstahl. La primera película, de estilo documental, obedeció a una colosal puesta en escena, teniendo siempre en cuenta la presencia y localización de las más de treinta cámaras que lo iban a filmar. Es muy claro que no se limita a filmar lo que ocurrió de forma objetiva y neutral, sino que hace uso de todos los medios de que dispone el cine para manipular la realidad. Así se rodaron tomas adicionales en estudio, se trastocó la cronología de los hechos en beneficio del discurso político de la película, se utilizó el montaje y la fotografía con una clara intencionalidad. Se buscaba un sentido propagandístico con el montaje cinematográfico, para ensalzar al Führer por encima de todas las cosas.

El cine de **propaganda bélica** sirve perfectamente para el nazismo y el aparato soviético. Pero es un aspecto que no es exclusivo de estos dos sistemas políticos, ya que también otros regímenes, sean totalitarios o no, han acudido a él. Es el caso de los films de estilo documental rodados por Frank Capra y John Ford durante la II Guerra Mundial por encargo del Ministerio de Defensa de los Estados Unidos, o de las películas de Akira Kurosawa, para animar el esfuerzo en la productividad industrial de las mujeres japonesas durante la misma guerra. En el caso de las grabaciones de Ford, mezcladas con otras imágenes filmadas sólo para la ocasión, con conversaciones con soldados muertos que hablan de sus familias y otras escenas destinadas a estimular la sensibilidad del espectador con vistas a justificar moralmente la presencia de los norteamericanos en la guerra. 10

Marc Ferro cree que con el triunfo de la imagen desde los años 90 del siglo XX la información ha sufrido un retroceso y está bajo sospecha. Lo está en tanto en cuanto se puede falsear las imágenes. El cine no puede vivir sin la televisión desde esas fechas, pero ésta última, indica Ferro, “*ha vampirizado al cine*”. No siempre ha sido así ya que la imagen televisiva no era aceptada como documento y en la actualidad no se puede vivir sin ella. Sin embargo el cine mientras esté al servicio de una ideología o programa político determinado tendrá un papel en la elaboración de una contra-historia que va al margen de la historia oficial. De esta manera, según este autor, el cine se convierte en un agente de la historia y según el contexto político y la ideología en el que se enmarque dictará unas líneas u otras.

Ferro considera que la legitimidad de las imágenes está en entredicho cada vez más a causa de los montajes o la selección no muy objetiva de los mensajes que se transmiten. La fiabilidad quedó tocada desde los noticiarios de la Guerra del Golfo, en la que se manipuló la visión de los hechos históricos. En esto se parece a la visión ofrecida por Eisenstein con *Alexandre Nevski*, donde se apreciaron más cosas de la Rusia de Stalin que de la medieval. Marc Ferro insiste que nadie escribe la historia de forma inocente. En su libro *Historia Contemporánea y Cine*, dice que este criterio nunca quedó tan evidente desde la aparición del cinematógrafo. Y así sucedió con lo que éste mostraba desde la Primera Guerra Mundial, donde se creó el modelo de los soldados con los cascos, las botas y los fusiles para todas las capas sociales. Pero el cinematógrafo les dejaba en mal lugar al difundir unas imágenes opuestas a las reales o en esencia distintas a las que el imaginario colectiva tenía del gran conflicto bélico. La historia por tanto viene dada por los puntos de vista de aquellos que controlan la sociedad. Un ejemplo es el anteriormente citado con la I Guerra Mundial y la imagen de los soldados con el casco. Nunca llevaron casco hasta 1916 y el cine los mostró con el puesto ya en 1914. Por eso los diplomáticos, empresarios, burgueses, banqueros, aristócratas y clases sociales pudientes en general daban su particular punto de vista de la historia. 11

En España se rodaron películas como “55 días en Pekín”, “Doctor Zhivago”, “La caída del Imperio romano” o “El Cid”, cuyas grabaciones se desarrollaron en las afueras de Madrid. La independencia que Hollywood había puesto en marcha con Bronston, que a su vez contó con todo el apoyo de Francisco Franco, que quería dar una imagen renovada de España. Todo estaba al servicio de la ideología del caudillo que sobre manera se volcó en este tipo de películas. Quizá por eso no extrañe que en “55 días en Pekín” aparezca la bandera española y su himno, en el repaso que se hace de las distintas grandes potencias coloniales presentes en China. Franco sabía del deseo de Samuel Bronston de montar una especie de sucursal en España. En el caso de “El Cid” se siguió fielmente el sentido propagandístico del régimen. 12

11. Marc FERRO, *Historia Contemporánea y Cine*; Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 17-18 y 34-35. / 12. Miguel Juan PAYÁN, *Las 100 mejores películas del cine histórico y bíblico*, Editorial Cacitel S.L, Madrid, 2003, p. 46 y 51.

3- CINE HISTÓRICO VERSUS CINE DE AVENTURAS

3.1 Planteamiento por la historia de ambos géneros

Las películas de aventuras se caracterizan por ser emocionantes historias ambientadas en lugares exóticos y que suponen nuevas experiencias para los espectadores. Son productos similares a las películas de acción, un género diseñado para proporcionar fuerza, relajación y disfrute a sus seguidores. Con las películas de aventuras se pretendía atraer, al menos en un primer momento, principalmente a los hombres, ya que el prototipo habitual ha sido la creación de grandes estrellas al estilo del varón heroico. Bien es verdad que los prototipos de héroes podían estar destinados a las mujeres, amantes de presenciar gestos varoniles, hombres intrépidos y valientes que les atrajeran por su forma de actuar, por la historia que protagonizaban, y por ser referentes de índole sexual. Estos héroes valientes, patriotas o altruistas, a menudo luchan por sus convicciones, por la libertad y contra la injusticia. Son rasgos muy claros en estas obras cinematográficas, que las diferencian de otros géneros, y que sin embargo no están enfrentadas a que pueden tener un carácter de cine histórico.

En la categoría de películas de aventuras, se pueden incluir otros subgéneros como el de los espadachines, los piratas, el cine colonial y tantos otros que provocan franquicias en serie. Las aventuras más habituales se han centrado en las búsquedas o las expediciones de continentes perdidos, la épica de encontrar tesoros y los viajes heroicos. Este modelo de películas de aventuras es con frecuencia adscrito a un período histórico, y por consiguiente suelen incluir relatos adaptados de los héroes de la aventura histórica o literaria. Esta clase de aventuras deriva en el cine del colonialismo, que refleja una etapa de la historia de expansión y autodeterminación de los valores de unos países sobre otros. El cine reproduce estos hechos como crítica al imperialismo.¹³

El cine histórico es el conocido como el de las “Grandes Epopeyas Históricas”. En ellas se toma un acontecimiento, una figura legendaria o heroica, para proporcionar sobre todo espectáculo. Otro subgénero de la épica son los biopics o biografías, que dramatizan la vida de un personaje relevante. Sobre manera reyes, militares, artistas o científicos.

13. <<http://www.cinehistoria.com>> y <<http://www.filmsite.org>>

3.2 Principales relaciones y diferencias

El cine de historia, según Emilio Carlos García en su estudio *Cine e Historia, las imágenes de la historia reciente*, plantea distintas reflexiones que a la vez le identifican:

14

1- Películas que idealizan un pasado lejano para inducir al espectador a apoyar valores vigentes.

2- Películas que mantienen la fidelidad al momento y los personajes históricos que retratan, sin modernización ni concesiones a lo contemporáneo, como objetivo primordial de su propuesta.

3- Películas que son una rememoración del pasado clave documental o semi-documental.

El cine de aventuras por su parte es un género en el que se dan cita todas las películas que narran cualquier tipo de peripecia humana en la que el riesgo es un elemento esencial de la misma, lo cual implica tomar continuas decisiones. Estos films quedan identificados con: 15

1- La trama se desarrolla en un lugar insólito, pintoresco o exótico.

2- Uno de los aspectos básicos del argumento es la búsqueda de algo o de alguien.

3- El protagonista es un héroe de elevados sentimientos y de carácter sencillo y poco complicado, para quien la rivalidad y la camaradería constituyen valores fundamentales.

Si algo distingue al cine de aventuras del histórico es la figura del héroe. El héroe histórico no siempre tiene que terminar bien. Sin embargo el modelo de héroe de aventuras es el de un personaje que siempre vive al límite y apenas da importancia a su vida. Su principal objetivo es defender su honor y rescatar a la dama en apuros. 16

14. Emilio Carlos García en su estudio *Cine e Historia, las imágenes de la historia reciente*. / 15 y 16. Ricardo ALDARONDO, *Películas clave del cine de aventuras*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2008, p. 162- 163.

3.3 Memoria colectiva de las películas. Los estereotipos

El cine histórico y el cine de aventuras han sido capaces de crear verdaderos iconos no sólo en la propia historia del cine sino también dentro de la sociedad. Personajes de estos dos géneros cinematográficos son ampliamente recordados y jamás pasan de moda. Actores que han interpretado papeles destacados en ambos tipos de películas cuentan con muchos seguidores, dándose casos incluso de llegar a convertirse en fenómenos que perduran durante años. Hablamos pues de la creación de modelos, de estereotipos basados en las tramas, en las acciones que se desarrollan en los guiones y que han sido llevados a la gran pantalla por directores consagrados y actores clásicos. Quizá esta circunstancia de perdurar en la memoria colectiva se deba a la identificación de los espectadores con los valores que le son propios a estos actores y a este tipo de películas. Se trata de una forma de evadirse de los problemas cotidianos y de entretener que este tipo de films ha tenido desde siempre. Para eso ha sido preciso contar con una buena historia y con unos profesionales que supieran transmitirla para poder conectar con el gran público.

Para Vicente Sánchez- Biosca 17-18 el cine no podrá escribir jamás la historia, pero de lo que no está tan seguro es que no pueda lograr una formación de un estándar memorístico general. El autor apunta que esto serviría para hacer desaparecer la racionalidad y dejar que se desbordara la emoción. El siguiente paso sería crear diseños de memoria que se fundamentaran en estereotipos únicos que fueron confortables para la nostalgia. Sánchez- Biosca cree que la memoria ha sido vencida por un estereotipo determinado y ha seleccionado un lugar sin racionalidad pero con emoción y nostalgia cuando se recuerda una película, un papel, una escena, un personaje. La memoria coge del cine lo que éste le da. Por su parte, para Monterde, Masoliver y Arguimbau detectar estos procesos, seleccionarlos y analizarlos textual y formalmente remite a las conductas sociales, que serán tantas como las posibilidades que tenga el historiador de aproximarse desde el cine a las mentalidades de determinados grupos sociales o incluso, de momentos históricos. 19- 20

17 y 18. Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA, *Cine de historia, cine de memoria*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2006, p. 80 y 84. / 19 y 20. José Enrique MONTERDE, Marta SELVA MASOLIVER, Anna SOLA ARGUIMBAU, *La representación cinematográfica de la historia*, Editorial Akal- Referentes, Madrid, 2001.

4- CEREMONIAS DE CORONACIÓN

4.1 ¿Qué es un ceremonial?

La palabra ceremonial proviene del latín “ceremonia”, que significa veneración, culto religioso. Esta definición es lo que ha llevado a identificar, de manera errónea, al ceremonial con lo superfluo. Una ceremonia es en realidad un conjunto de normas que rigen determinados actos solemnes. Ceremonial también es el conjunto de formalidades para cualquier acto público o solemne y se asienta sobre la sólida base del principio jurídico de la igualdad natural de los estados. La doctrina especializada en el estudio de los acontecimientos menciona claramente que el ceremonial como tal surgió de la necesidad de conservar la buena armonía, y de paso, intentar estrechar los vínculos entre los Estados. 21

El ceremonial ha tenido su propia evolución histórica. En el antiguo Egipto, el faraón estaba situado en la cúspide del estado y respetaba todas las etapas impuestas por su ceremonial. El ritual religioso y el ritual público se relacionaban entre sí al ser el faraón la figura clave en la sociedad, ya que contaba con la doble calidad de dios y señor. En Egipto, se llevaban a cabo ceremonias diarias, conocidas como “mito de la casa de la mañana”, donde el soberano del país era bañado con agua sagrada. Al mismo tiempo cantaban dos sacerdotes que llevaban las máscaras del dios Toth y del halcón Hows. Ambos investían al gobernador de los egipcios con los atributos de su poder imperial, llevándolo de la mano hasta el santuario del palacio. Posteriormente lo introducían en el templo, desde donde lo llevaban al lugar sagrado para encontrarse con la estatua de Ra, que estaba encerrada en la capilla. Los encargados de cumplir con estos rituales ceremoniosos eran los funcionarios de la corte. Ellos tenían muy asumidas sus principales funciones, que pasaban por ser los encargados de las liturgias funerarias, ceremonias de coronación, conmemoración de tiempos militares y diferentes celebraciones religiosas.

21. Javier PÉREZ DE CUELLAR, *Manual de Derecho Diplomático*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 185- 186.

Además de en Egipto, otras culturas proyectaban y ponían en práctica ceremonias protocolarias, por ejemplo las de las Dinastías Chinas, que tuvo su origen en lo sacerdotal. De ahí evolucionó hasta ser una norma de vida. Para Pérez Cuellar, de las distintas artes que enaltecían a un caballero chino, “el ceremonial ocupaba el primer lugar, ya que era una guía para la vida diaria, para establecer contactos y para la vida en sociedad”. Hablamos pues de un estilo de vivir, de sentir, en último término de ser. También el pueblo Inca contaba con tradiciones cargadas de simbolismo y ceremonial. Celebraba sus triunfos por medio de rituales destinados a enaltecer a los vencedores. Sus soldados eran recibidos por el pueblo en medio de grandes aclamaciones, que incluían bailes y cánticos que les ensalzaban como héroes.

4.2 ¿Qué es el protocolo?

El término protocolo, procede del latín “protocollum”, que a su vez procede del griego, en dos partes que son protos, que significa primero, y kollom, que quiere decir pegar. Protocolo en la Antigüedad clásica grecorromana se refiere a la primera hoja pegada con engrudo. En su significado original la palabra “protocollum” era la primera hoja de un escrito. Si acudimos al diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, protocolo es la regla ceremonial diplomática o palatina establecida por decreto o por costumbre. Para los expertos más destacados de este arte del protocolo, como Felio Vilarrubias o José Antonio de Urbina, el protocolo es precisamente eso, un arte de ordenación de autoridades y un conjunto para organizar eventos. Para Vilarrubias un acto protocolario exige necesariamente “una preparación larga y una ejecución corta”. Esta frase ya es en sí misma una definición de protocolo. Por su parte, Urbina, en su conocida obra de referencia en esta materia que es *El Gran Libro del Protocolo*, da una definición de protocolo más extensa y minuciosa. Para él, protocolo es “aquella disciplina que con realismo, técnica y arte, determina las formas bajo las cuales se desarrolla una actividad humana importante”. Definición que se completa, según recoge la publicación, para mejorar la convivencia y que el evento u actividad tenga como objeto una eficaz realización.

Algunos historiadores indican que existían términos y expresiones protocolarias en documentos tan importantes como el Código de Hammurabi, en los jeroglíficos del antiguo Egipto. Ya en los tiempos más remotos se conoce la existencia de pautas sociales y normas de comportamiento. Desde que el hombre está sobre la tierra siempre ha tenido ciertas formas de comportamiento ante determinados eventos. En este sentido, el lugar que aglutinó más acontecimientos y que se constituyó como un hecho definitivo y que sirve de claro punto de partida es la creación de la corte. Esto dará un auge definitivo a las buenas maneras. Tal es así que la nobleza no sólo se llevaba en la sangre sino en la forma de comportarse ante el Rey y ante el pueblo. Sin embargo el cine ha ofrecido la imagen de que los Reyes y los nobles lo eran por derecho divino y que por tanto ejercían su poder amparados en este rasgo. Un poder que por otro lado era absoluto. 22

El auge de las buenas maneras era glosado por trovadores y mencionado en las novelas de caballería desde tiempo atrás. En ellas se daban consejos sobre cómo ser una dama o un caballero educado. Entre los libros publicados con referencias cortesanas y educativas aplicadas a los eventos de carácter protocolario destacamos *El Cortesano* de Baltasar de Castiglione, que pasa por ser un punto de referencia en el mundo de las buenas maneras. Fue el primer libro no sólo con profusa información sobre el comportamiento educado, sino que también hacía referencia de forma detallada a muchos aspectos del protocolo de aquella época. En esta línea, dice una conocida frase de Talleyrand, Príncipe de Benevento: “Solo los tontos se ríen de la buena educación”.

En España debemos mencionar la Hispania heredada de Roma y del mundo visigótico, donde ya el protocolo tiene un componente religioso extraordinario. El protocolo se centralizaba, en los siglos de monarquía visigótica, en su capital Toledo. En ella, los Obispos de la ciudad, van a tener una gran influencia en las ceremonias de la entronización de los Reyes Visigóticos. A estos se les ungía, como en el resto de Europa, con la unción religiosa, para después celebrar el juramento de defensa de los privilegios de sus ciudadanos y la posterior coronación. Sólo así entraban a formar parte del aparato del Estado.

22. Marta BARRIO NARRO, *Protocolo y Arte. Una mirada creativa*, en la revista especializada Icono 14, 2005.

4.3 La visión protocolaria en el cine

El cine histórico y de aventuras muestra un sentido protocolario mediatizado por las exigencias de la narración y siempre supeditado a un ideal de caballería de tipo victorioso, pomposo, elegante y romántico. En este punto es preciso señalar de nuevo las influencias de las novelas de historia que emanaban directamente de ese etapa romántica del siglo XIX en las que el noble caballero defendía el honor de la familia y de la dama a la que amaba, y luchaba por unos ideales superiores y heroicos que le hacían ser protagonista absoluto de la trama literaria, y después cinematográfica, y desde luego en último término, referente perfecto para el espectador. Pero no siempre esos criterios eran los verdaderos dentro de los ceremoniales de cada momento histórico.

Las formas más habituales de coronar son las relacionadas con las grandes figuras. Así destacan, como no podía ser de otra manera, las de los reyes y las reinas. Los monarcas que en el cine aparecen coronados o casi coronados, lo hacen ataviados con las prendas propias de los ritos de coronación y terminan con la corona sobre la cabeza. A los reyes se les corona, aunque con Napoleón “coronado” como emperador, no. El dignatario francés se corona así mismo en las versiones cinematográficas. Curiosidades se encuentran también en tiempos de Las Cruzadas donde el cine hace que una mujer corone a un hombre, con la sola presencia de los caballeros de la orden del Temple. Una orden muy vinculada en el cine histórico al poder y a las coronaciones, como sucede en todas las películas de temática relacionada con Ricardo Corazón de León, Juan Sin Tierra y los enfrentamientos entre normandos y sajones.

Los templarios eran temidos por su poderío en la lucha por “sufrir su castidad, que era ofrecida a Dios...y por su voto de silencio”. La visión que de ello se da en la versión más contemporánea del cine, es que ellos pueden coronar, poner en el trono y quitar el poder a un rey débil que posee un desgaste prolongado. Eso sucede en *Templario* (2011), donde el rey Juan Sin Tierra reconoce que “cualquier acción contra el trono debe castigarse sin piedad. Es la única manera de mantener el poder absoluto”. Esto entronca con la película *El Señor de la Guerra* (1965), que tiene el mismo argumento de violencia como única manera de gozar del poder señorial.

Juan Sin Tierra se justifica aquí como heredero de la corona de su hermano y de su padre antes, puesto que “soy la sangre, la mano derecha de Dios y jamás se dictará cómo debo ser rey”. Tenemos pues el derecho divino como causa del poder y justificación de su coronación. La cual no llega a producirse en *Robin de los Bosques* (1938) ni en *Ivanhoe* (1952), pese a que en esta última si lleva durante todo el film una corona, en este caso principesca, y actué como rey y señor. El director Richard Thorpe se esfuerza por diferenciar ambas coronas al final de la película mostrando como Ricardo Corazón de León la lleva sobre el hábito “templario” y ésta es más señorial que la de su hermano Juan. De nuevo son los templarios los que acompañan al legítimo rey en su llegada al rescate de su pueblo, de su país, Inglaterra.

Otra forma de coronar es a las mujeres a las que se quiere defender o a las que ofrecer una victoria. Esto se ve muy bien en los torneos medievales. Precisamente en *Ivanhoe*, que pasa por ser la película que mejor muestra un torneo del cine clásico, el caballero que da nombre a la cinta corona a su reina de la “belleza y el amor” (según las leyes de la caballería) y a instancias del Príncipe Juan. *Ivanhoe* le da la corona de su honor y gallardía a Lady Rowena -interpretada por Joan Fontaine-. Se trata de una corona sencilla con pequeñas incrustaciones a modo de flores blancas. A su vez, es interesante como el cine trata los temas de los escuderos. Es significativo como siguen la corriente que Jean-Baptiste Poquelin, llamado Molière, impuso en el teatro del barroco francés, es decir de la figura del “donaire” al estilo de *El burgués gentil hombre* (1670). Un sirviente que actúa a la vez de confesor, amigo, confidente, compañero de aventuras, del gran burgués, en este caso héroe, que todo lo puede. Esto sucede con Wamba, primero bufón doméstico de Cedric “el Sajón” y luego por obra y milagro del hijo de éste, *Ivanhoe*, escudero. Richard Thorpe se tomó la licencia de coronar a este cómico en el escudero del caballero más fiel del rey Ricardo. Para eso usa una referencia clásica al quitarle a este personaje la cadena que le oprimía el cuello, de estilo helenístico ya que recuerda a los collares, los torques, de las estatuas de los Galatas de este período, como símbolo de la libertad y tránsito de la esclavitud a la gloria, y en este caso de la comedia a la valentía. Una coronación social que implica un cambio de clase, en la que *Ivanhoe* un caballero logra la amistad para siempre del anterior bufón. Esta acción no aparece recogida en la novela.

El asunto de la religiosidad es desarrollado con pasión en el cine histórico dentro de un protocolo, que como técnica de organización de actos, tiene en la religión un aspecto fundamental. Así lo deja entrever Ridley Scott en *El Reino de los Cielos* (2005), durante el asedio de Jerusalén por parte de las huestes de Saladino, al que pese a ser el tradicional rival de Corazón de León, no se le nombra en las películas de Robin Hood ni de Ivanhoe, apareciendo sin embargo en la novela de Sir Walter Scott. Allí Balian de Ibelin, Orlando Bloom en la pantalla, se enfrenta a las tropas musulmanas pero también al miedo de los habitantes de la ciudad más sagrada del mundo. Ante esa tesitura primero pronuncia un discurso en el que se pregunta “¿qué es más sagrado?...vuestros templos yacen sobre el que los romanos destruyeron...ninguno de nosotros habíamos nacido cuando se ganó Jerusalén, ningún árabe del gran ejército que se aproxima había nacido cuando perdieron esta ciudad. Defendemos esta ciudad no para defender estas piedras, sino a las personas que habitan dentro de ellas. ¿Qué es más sagrado?, el muro, la mezquita, ¿quién tiene más derecho? Todos”. Se busca pues la igualdad entre las religiones, entre las personas. Scott muestra la cara de la reconciliación que siguió la línea marcada de la no violencia, la no represalia y la reconciliación con el Islam de algunos sectores de Hollywood tras los atentados contra las Torres Gemelas de Nueva York en el 11S.

Ante esta tesitura que se refleja en el film, Balian tiene que nombrar caballeros porque no hay en Jerusalén. Por eso hace un llamamiento a “todos los hombres de armas o que sean capaz de blandirlas”. Toma como ejemplo a un criado del patriarca al que ordena arrodillarse, junto con el resto de hombres. Es ahí cuando nombra caballeros, empezando por el criado, al que equipara, y realmente “corona”, con los nobles que tienen esa condición. Balian pronuncia el juramento en un rito improvisado que rompe el protocolo y que el cine expresa como un gesto de valentía, necesidad e igualdad de clases sociales sin distinción de ideología, religión o condición: “no muestres temor cuando estés ante el enemigo. Se valiente y recto para que Dios te ame. Di la verdad siempre aunque te conduzca a la muerte. Protege al indefenso. Este es tú juramento. Y esto es -da una bocetada en la cara- para que no lo olvides”. 23

El siguiente gesto es pronunciar aquello de “¡alzaos como caballeros!”. Una frase cargada de simbolismo ya que, pese a las protestas del obispo al que no le gusta este nombramiento improvisado, esto “les hará pelear mejor”. Se trata de un juramento que el propio protagonista vivió en la parte inicial de la película antes de ir a ese “reino de los cielos” que la película se replantea en su totalidad. Balian debe asumir el papel de su padre, que antes de morir, transmite la herencia a su hijo, que por cierto es ilegítimo. En ese caso el protocolo es más marcado y ceremonioso. Una sala con poca luz, sólo la que se deja traslucir por el fuego de las velas. El candidato a nuevo caballero, los acompañantes y el padre vestidos de blanco puro e inmaculado y el mismo proceso a la hora de jurar ser un caballero: “no muestres temor cuando estés ante el enemigo. Se valiente y recto para que Dios te ame. Di la verdad siempre aunque te conduzca a la muerte. Protege al indefenso. Sé justo. Este es tú juramento. Y esto es -le da una bocetada en el rostro- para que no lo olvides”. La diferencia es clara. Por un lado está el concepto de justicia tan ligado al buen caballero. Una justicia que no se aplica a los desheredados de Jerusalén antes de la gran y última batalla, ya que en ese juramento tras las murallas no se dice nada de “ser justo”. En la ceremonia en la que Balian se convierte en Barón de Ibelin recibe de su padre el anillo que le diferencia como caballero y señor. El anillo es símbolo de poder, de continuidad, de coronación a un caballero, a un señor, a un salvador, y eso el cine histórico y de aventuras lo ha llevado siempre en su ADN particular. La sala en la que Balian es nombrado caballero es diáfana, está presidida por la Cruz. Mientras Balian es caballero con tierras asociadas, los que él mismo nombre en la ciudad santa no las tienen. 23

23. *El Reino de los Cielos*, de Ridley Scott, 144 minutos. Producida por 20th Century Fox y Scott Free Production, 2005.

Otros nombramientos de raíz caballeresca en este tipo de cine están en *Braveheart* (1995) y *El Cid* (1961). Mel Gibson, como William Wallace, se convierte en Sir, mientras le dan dos golpecitos, uno en cada hombro, con la espada. Después le colocan un collar grande en reconocimiento a su nueva condición, que como los ciudadanos de Jerusalén, parte de un origen humilde en los campos de Escocia: “en nombre de Dios os nombramos guardián y alto protector de Escocia y a vuestros capitanes ayudantes de campo. ¡Levantaos ante todos!”. Es un nombramiento muy “hollywoodiense” por su pomposidad pero a la vez muy europeo por su estricto orden en la ejecución. Wallace pone unos collares similares al suyo, pero más pequeños a sus capitanes, que son tres. Mismo número que las personas que presiden este acto. Uno el que habla y corona al nuevo Sir. Otro que actúa de notario. Y un tercero que pasa por ser el legítimo heredero al trono de Escocia y que por sí sólo genera una rivalidad entre escoceses que termina por hartar al protagonista y le incita a abandonar la sala.

Los caballeros eran la mayor parte de las veces, segundos hijos excluidos de la herencia feudal y obligados a ponerse al servicio de algún barón con poder que se responsabilizaba de su educación y sustento. Superado un pequeño período de aprendizaje trabajando para ese noble, eran armados caballeros en un acto de gran trascendencia que simbolizaba el tránsito de la adolescencia a la pubertad. Según George Duby, la clave estaba en los rituales más primitivos. Algo que Fernando García Mercadal expresó en el artículo de la revista *Punto y Coma* al hablar de las ceremonias de nombramiento de caballeros como una “ceremonia teutónica de la entrega de armas”, no se daba participación a la clerecía. Pero muy pronto a la liturgia eclesiástica impregnó de significado religioso la promoción de los nuevos caballeros como lo demuestra el *Libro de la orden de la caballería*, escrito hacia 1275 por el filósofo mallorquín Ramón Llull, que dice: “*El escudero debe ayunar la víspera de la fiesta... y debe ir a la iglesia a rogar a Dios la noche antes del día en que ha de ser caballero, y debe velar, y estar en oración... al día siguiente conviene que se cante misa solemne... y ofrecerse a la orden de caballería para ser servidor de Dios*”. En ocasiones el ceremonial era precedido de un baño. El neófito quedaba desnudo y lavaba su cuerpo, purificándolo como en el bautismo. Era su segunda venida al mundo. Luego el padrino le ceñía la espada para significar castidad y justicia. El acontecimiento era completado con una cabalgada del nuevo caballero, que de esta manera mostraba a todos los presentes su reciente condición, y con un gran banquete. 24

El Cid (1961) es el otro ejemplo. En la película producida por Samuel Bronston y dirigida por Anthony Mann hay varias ceremonias de coronación. Desde la de alférez real para Rodrigo Díaz de Vivar hasta la del propio Rey Alfonso VI dentro de la célebre Jura de Santa Gadea, pasando por la “no” coronación del propio Cid cuando conquista Valencia. Son tres eventos donde el protocolo está muy marcado por sí mismo y por la visión del director. El Cid fue nombrado “alférez real y primer caballero del Rey” dándole la espada, que el actor Charlton Heston besa al recibirla mientras está arrodillado sobre los peldaños que dan acceso a la tribuna real donde está el rey Fernando de Castilla, de León y de Asturias junto a sus hijos los infantes Sancho, Alfonso y Urraca. Es una ceremonia realizada en una gran iglesia, la misma que se usa para la Jura de Santa Gadea, mientras suenan las campanas, en ambos casos. Toda la corte está presente en el nombramiento del protagonista como primer caballero del Rey y eso sí, con el poder eclesiástico presente en el fondo, de nuevo como notario del acto y apadrinando el mismo, puesto que no se debe olvidar que todo él se lleva a cabo en una iglesia y que por tanto el anfitrión es la Iglesia y no el monarca. Lo que sucede es por un sistema de precedencias, ya que todo obispo, cardenal o rector de la Santa Madre Iglesia cede ante el poder y el significado del Rey e incluso, como en la escena descrita, toda la familia real.

Según avanza la trama se produce el famoso episodio de la muerte del Rey Sancho en las murallas de Zamora, dominio de Urraca, a manos de Bellido Delfos. Todas las miradas se posan en Alfonso, generándose una duda que el Cid se dispuso a despejar durante el nombramiento de aquel como soberano. De nuevo con las campanas señalando un evento importante y con todo el pueblo castellano reunido se va a producir un protocolo marcado por la narración aventurera que pretendía el director. La jura sobre las sagradas escrituras por parte del Rey Alfonso VI para dejar claro que no había tenido nada que ver con la muerte de su hermano llega cuando éste pide un gesto de fidelidad a todos los asistentes. El único que no se arrodilla es el Cid, que acude para interrogar a su rey sobre el supuesto complot para matar al Rey Sancho. Algo que desde luego no hace ninguna gracia al nuevo regente de Castilla. Alfonso es coronado en un acto en el que en ningún momento se le pone la corona. Ya aparece con ella cuando hace entrada en el lugar, plaza pública en este caso, y acompañado por tres sirvientes que portan documentos regios sobre su nombramiento -eso se da a entender- y el pendón real con los colores y el escudo heráldico que le será propio.

El director, Anthony Mann, deja entrever que el monarca ya lo es pero sólo acude a la Iglesia y ante su pueblo, que lo ve en esa plaza pública, para ratificar su nueva condición real. Alfonso necesita por tanto ser reconocido por la Iglesia y el pueblo. El protocolo real no se ve pero sí el que le sostendrá como máximo gobernador, el poder terrenal representado por sus súbditos, y el poder celestial, mostrado por el obispo que aparece detrás a las puertas de la Catedral. No es casualidad que esta ceremonia se haga delante de la portada románica, porque el simbolismo de la misma indica que esa es la puerta de entrada a la casa de Dios, a su morada y todo el que se ponga delante reconoce su poder, con independencia de que sea un rey. 25

Además las palabras de Alfonso VI ratifican este principio: “Castellanos, Dios nuestro Señor ha dispuesto que sea vuestro rey. Ante Dios y ante vosotros concedo perdón absoluto a todos los que contra mí lucharon...este juramento escrito por mí lo confiero a la Santa Madre Iglesia”. Posteriormente llega la obligación, un tanto atrevida del primer caballero del rey, el Cid, de jurar para que “la duda no destruya vuestro reino”. Para el escritor y profesor universitario José Luis Corral, el rey Alfonso VI “fue proclamado en León y desde allí se dirigió a Burgos para recibir el reino de Castilla. La pequeña iglesia de Santa Gadea fue elegida para que éste jurara las leyes y recibiera la corona”. Corral menciona también que aparece el rey acompañado por varios obispos -Zamora, Carrión- y que se refiere a las luchas internas por su sucesión entre distintas facciones de castellanos. Un aspecto que no queda claro en el film. Las explicaciones del rey están fuera de contexto, pero sirven de soporte a la trama y en este caso a la escena de coronación- juramento. Sin embargo no existe, según Nemesio Fernández Lerroux, ningún indicio que pueda confirmar la veracidad del juramento que los nobles castellanos, con el Cid a la cabeza, exigen a Alfonso de ser inocente de la muerte de su hermano. Para Lerroux la jura de Santa Gadea forma parte de la literatura y la leyenda. 26, 27.

24. Fernando GARCÍA MERCADAL, revista “PUNTO Y COMA” (nº6), 1987. / 25. *El Cid*, de Anthony Mann; 184 minutos. Producida por Samuel Bronston Productions, 1961. / 26. José Luis CORRAL, *El Cid*; Editorial Edhasa, Barcelona, 2000, p. 138. / 27. *Cantar de Mío Cid*; Edición Biblioteca Escolar Literatura/ Santillana, 1976, p. 29.

El otro episodio en el que el protocolo está presente dentro de esta película tiene lugar en Valencia cuando el Cid conquista la ciudad. Es aclamado por todos los ciudadanos, por sus soldados y por sus capitanes, algunos de los cuales son musulmanes, para que tome la corona de Valencia y se proclame rey de la urbe: “sólo queremos obedeceros a vos. Tomad la corona y sed nuestro rey”. El Cid coge la corona y dice: “tomo posesión de Valencia en nombre de mi señor el Rey Alfonso...por la gracia de Dios”.

Alfonso, como rey de España, de moros y cristianos, y a continuación levanta la corona en gesto de elevación hacia el cielo. De nuevo la ceremonia está regida por la narración de la historia. Se pretende mostrar al héroe como un gran vasallo, lo que queda ratificado en las palabras de su más fiel seguidor en la película, el Emir de Zaragoza, Al- Mutamin: “¡Qué buen vasallo si tuviera buen señor!”. Una frase sacada de lugar porque en el *Cantar de Mío Cid* aparece en el verso 20 haciendo referencia a la llegada a Burgos del Cid tras ser desterrado por el rey la primera vez.

Nada hay en el libro de un ofrecimiento de la corona al héroe en la obra literaria anónima. Sólo se menciona la conquista de la ciudad y la alegría de las gentes con la entrada del Cid en la misma. En el cine es un protocolo marcado por la sumisión al rey, por el de un líder que es aclamado por las masas pero que subordina su vida personal frente a su deber con su rey, su país, y su ideal de caballero. El protocolo de esta parte de *El Cid* está desarrollado con la épica y la religiosidad. El héroe cristiano, su finalidad y su sacrificio, demostrado en el final por su muerte y su triunfo sobre su caballo Babieca pese a no estar vivo: “recibe padre celestial al más puro caballero que en buena hora ciño espada”. Una vez más ese sentido ritual tan protocolario en el cine del caballero y la espada, del emblema que le convirtió en lo que es, y que en este caso está mostrado con una luz cegadora para ganar una batalla tras su muerte. Según se plantea todo el proceso en esta película la intención es la exaltación del héroe, siempre católico y patriota, como motor de la historia 28.

Con otro matiz lo vemos también en *Un hombre para la eternidad* (1966) donde Sir Tomás Moro aparece ya como tal “Sir” pero que es nombrado “Lord Canciller del Reino”. Lo hacen en una ceremonia sobria en la que le imponen el Toisón de Canciller por medio de la mano del Duque de Norfolk. En la mesa de detrás están colocados el cojín, la espada y el cetro, todos ellos símbolos de poder, que sin embargo no toca ni menciona Moro. Todo este ritual está rodeado de una música de fanfarria porque se demuestra que el “Rey le ama y le designa para ser la persona de su real confianza”. Desde luego es el máximo puesto del país. Por desgracia para Sir Tomás Moro su suerte cambia al no pronunciarse ni a favor ni en contra del matrimonio del Rey Enrique VIII con Ana Bolena, que conlleva el divorcio de Catalina de Aragón. 29

Otro Rey inglés, aunque relacionado con la aventura y la mitología, es el Rey Arturo. En la última gran versión, *El Rey Arturo* (2004), de Antoine Fuqua, con Clive Owen y Keira Knightley como protagonistas, coincide su proclamación como soberano con la boda con su amada Ginebra. Tras convertirse en marido y mujer uno de los nobles caballeros de Arturo grita el cargo: “Rey Artorius”. Una terminación en latín que profundiza el carácter de las últimas investigaciones al respecto de esta legendaria figura, cuyas andanzas provienen de la *Historia Regnum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth o de las obras de Chrétien de Troyes. Su “corona” se basa en un matrimonio con un soldado de una tribu autóctona, que es reflejo de los nuevos tiempos en Britania. 30

29. *Un Hombre para la Eternidad*, de Fred Zinnemann. Producida por Columbia Pictures, 1966. / 30. *Reportaje sobre el Rey Arturo*. Fotogramas, agosto de 2004, número 1930, páginas 82-83.

