

La construcción de otra Jimena en *Anillos para una dama* de Antonio Gala

Mariel Silvina Quintana

Universidad Nacional de Jujuy

marielquintana@gmail.com

Fecha de recepción: 25/02/2025

Fecha de aceptación: 30/04/2025

Palabras clave: mito cidiano, intertextualidad, reescritura, metaficción

Resumen

Anillos para una dama (1973) del dramaturgo español Antonio Gala, relee y reescribe el mito cidiano restituyendo la voz a un personaje silenciado en el cantar medieval: doña Jimena. La esposa ejemplar del Campeador da paso a una Jimena diferente, un personaje más humano, más activo y con una voz propia.

En este abordaje nos centraremos en las operaciones de relectura, reescritura y desmontaje del mito del Cid, así como en las estrategias metaficcionales que entran en juego en la acción dramática, problematizando los límites entre ficción y realidad, y los vínculos entre la Historia oficial y la historia privada. Todo ello en estrecha relación con las circunstancias sociohistóricas de producción y circulación textual que habilitan la actualización y transformación del mito medieval en la obra de Gala.

Para ello, consideramos el fenómeno intertextual a partir de los enfoques teóricos deudores de la noción de dialogismo acuñada por Mijail Bajtin.

Key words: Cidian myth, intertextuality, rewriting, metafiction.

Abstract

Anillos para una dama (1973), a play by Spanish playwright Antonio Gala, rereads and rewrites the Cidian myth, restoring the voice of a silenced character in medieval epic: doña Jimena. The Campeador's exemplary wife of the gives way to a different Jimena—a more human, active character with her own voice.

In this approach, we will focus on the processes of rereading, rewriting, and deconstructing the myth of El Cid, as well as the metafictional strategies that come into play in the dramatic action. These strategies problematize the boundaries between fiction and reality and the connections between official History and private. This is closely related to the socio-historical circumstances of textual production and circulation that enable the updating and transformation of the medieval myth in Gala's work.

In order to do this end, we consider the phenomenon of intertextuality through theoretical approaches indebted to Mikhail Bakhtin's notion of dialogism.

*Bueno, por fin vamos a poder tomarnos
una tacita de café sin contar con la Historia.
(Jimena, Anillos para una dama)*

Anillos para una dama, obra teatral de Antonio Gala, estrenada en Madrid en 1973, relee y reescribe el mito cidiano restituyendo la voz a un personaje silenciado en el cantar medieval: doña Jimena. La mujer “complida” y sumisa, esposa ejemplar del Campeador, da paso a otra Jimena, un personaje más humano, más activo, y con una voz propia. Una Jimena viuda, desenfadada e irónica que pretende rebelarse frente a lo establecido y adueñarse de su vida.

Para este abordaje resulta imprescindible considerar el fenómeno intertextual a partir de los enfoques teóricos deudores del concepto de dialogismo acuñado por Mijail Bajtin, pues el texto se nos presenta “como reminiscencia, como transformación de una escritura precedente que lo ubica en la historia” (Barei, 1998, p.69). En esta dirección también es operativa la noción de reescritura, entendida como un espejo biselado que “se emplaza frente a su modelo en un borde incierto, estableciendo una sutil trama de repetición y diferencia” que es, finalmente, “otra escritura” (Balestrino y Sosa, 1997, p.27).

En términos de Genette (1987), nos enfrentamos a un hipertexto: *Anillos para una dama* (gestado para ser representado en un escenario) derivado de un texto anterior, un hipotexto: el *Poema de Mio Cid* junto a crónicas medievales y romances tradicionales que refieren a las hazañas heroicas de Rodrigo Díaz de Vivar, un personaje de existencia histórica en la Castilla del siglo XI. La acción dramática se ubica con posterioridad a los hechos narrados en el cantar épico, en el segundo aniversario de su fallecimiento, y coincide con la pérdida de Valencia en manos de los almorávides. Su protagonista es Jimena Díaz, y la secundan Minaya, el Rey Alfonso VI, su hija María y una vieja criada.

La trama del hipotexto constituida por discursos de peso histórico y literario, signada además por un discurso monológico propio de la épica, reviste aun mayor complejidad por su carácter mítico. Según expresa Roland Barthes en *Mitologías*, el mito es un modo de significación, un metalenguaje que naturaliza a su objeto ya que “transforma la historia en naturaleza” (Barthes, 1999,

p.132), “es leído como un sistema factual cuando solo es un sistema semiológico” (p.133) y “las cosas pierden en él el recuerdo de su construcción” (p.141). Precisamente, el mito cidiano se corresponde con esta caracterización: refiere al héroe nacional español (quien vivió cuando la idea de Nación y de España eran inexistentes) y cuyas fuentes literarias, históricas, asentadas en tal o cual tradición son irrelevantes. Este metalenguaje esencializa lo que significa y, paradójicamente, “en él la historia se evapora” (1999, p.147). Así, nos enfrentamos a un Cid sacralizado, eterno, heroicamente perfecto en todas las instancias de su vida pública y familiar, como algo dado naturalmente, libre de contradicciones y explicaciones.

Crespo-Vila dice al respecto:

La figura del Cid Campeador constituye un ejemplar programático de la adaptabilidad mítica y, gracias a su extraordinaria ductilidad, ha superado las inclemencias del tiempo para mantenerse vivo en el imaginario colectivo contemporáneo. (...) El mito cidiano se ha ido reciclando de manera intermitente a lo largo de la historia literaria española para dar cobertura a períodos culturales y sociopolíticos bien dispares y ofrecer, en cada uno de ellos, un inestimable recurso expresivo. (2015, p.32).

Esta productividad se evidencia también en su uso por parte del franquismo, que recurre a esa cantera de valores y sucesos asentados en el imaginario de lo español, patriótico e intemporal, para justificar sus acciones, equiparando al Generalísimo Franco con el héroe nacional.

La construcción del héroe efectuada por Menéndez Pidal en *La España del Cid* (1929) considerada por el ámbito académico de la época como “una contribución al saber histórico y una lección de patriotismo” (Lacarra, 1980, p.107) fue el modelo a seguir por el aparato propagandístico del régimen, abordada como un manual militar. Así, se establecieron correspondencias entre el accionar político y militar del Cid y de Francisco Franco, el nuevo caudillo, cruzado, defensor de la Patria y la unidad nacional, como antiguamente lo fuera Rodrigo Díaz.

En las “Palabras del autor” que preceden a la obra, Gala declara que la Historia de España es la materia de su (re)escritura:

De nuevo cuento hoy una historia española. Sin embargo, en esta ocasión utilizo la Historia de España en cierto modo. (Aca-so sea la Historia el único río en que nos podemos bañar más de una vez: cualquier cronología es una convención). (Gala, 2001, p.149).

Se sumerge en esas aguas conocidas (metáfora que se aleja de lo inmutable) para subvertir el mito y proponer una lectura y escritura centradas, ya no en el héroe, sino en su esposa sumisa e invisible: una mujer –hasta ahora– sin voz. Se trata de una historia de “aspecto intemporal” (2001, p.149), cuestión difícil de definir y que trata explicar a partir de las didascalías:

El vestuario, que al principio es de época, aunque no muy marcado, luego va modernizándose. Pero no se debe hacer ra-biosamente. Que suceda como con el lenguaje: es de hoy, lo entendemos, pero tiene no sé qué aroma ajeno al lenguaje es-trictamente de hoy. (2001, p.153)

La vestimenta de Minaya es “imposible de situar en época alguna” (p.155) y la ropa interior de Jimena es “absolutamente actual” (p.159). También en el uso de giros lingüísticos como “la cusqui” (p.210) o “tiquismiquis” (p.210) que acercan el tiempo representado al del espectador de la España de los 70. Además, se presentan situaciones anacrónicas que provocan una ilusión de continuidad, de contemporaneidad. Así, Jimena desde un pasado mítico, aparentemente lejano y cerrado, impone su voz y su individualidad en el presente de la mujer española de los años finales del franquismo, desnudando una misma proble-mática: la ausencia de libertad.

A partir de esta relación hipertextual de base, que da cuenta del diálogo entre el mito cidiano y la obra de Gala en un nivel macro, observamos cómo, al interior de la obra, “el texto revela una estrategia narcisista, se pone en relación consigo mismo, vuelve sobre sí, explora sus propios límites” (Orejas, 2003, p.44). Los personajes, especialmente Jimena, y los acontecimientos que protagoni-zan, se encuentran escindidos en dos planos diferenciados a lo largo del texto:

la Historia con mayúscula que remite a lo público, una Historia oficial que sostiene y alimenta el mito del Cid, y la historia privada, de la cotidianidad de los personajes que actúan determinados papeles en la primera. Así, el discurso se torna autorreferencial y los personajes hablan sobre sus propios roles en esa Historia que resulta ser un espectáculo impostado, en oposición a la historia con minúscula, íntima y humana, que permite la vivencia de lo volitivo y del amor.

En el epígrafe que abre estas reflexiones pueden verse ambos niveles: la historia cotidiana se centra en el acto simple –y anacrónico en este caso– de compartir una taza de café con el ser amado –pues la Jimena de Gala está secretamente enamorada de Minaya, y él de ella– frente a la Historia en mayúscula que existe por “afuera”. La Historia de los almorávides sitiando Valencia y que la condena a representar el papel de la viuda eterna de un mito, una muerta en vida: “eres doña Jimena, la viuda del Cid, ¿te suena?” (2001, p.165) le recrimina la hija; “hay cosas que la viuda de Cid no puede hacer” (p.178) advierte Minaya. Frente a ello, Jimena reclama por su libertad, por el derecho a vivir su amor: “Que me dejen salirme de la Historia Dios mío, y esconderme en el último rincón... No pido nada a nadie. Que se olviden de mí es lo que pido y me consientan ser yo una vez siquiera” (p.195).

El accionar de los personajes se sostiene en un contrapunto lúdico que desmonta progresivamente el mito. La obra inicia con la oración fúnebre de Jerónimo, el obispo de Valencia y antiguo compañero de armas del Cid, en el aniversario de muerte. Su discurso repasa los momentos más conocidos de su Historia –el destierro, las batallas, la afrenta de Corpes– para así ensalzar la figura del héroe que constituye “la encarnación de la gloria de España” (p.158). La solemnidad del momento contrasta con el hastío y el calor de Jimena que hace ruidos y comentarios inoportunos durante el rezo, para finalmente desacralizar la escena: “Largo estuvo el obispo, ya chochea” (p.158).

Ya en esta primera situación aparece la tensión entre la Historia altisonante, encargada de custodiar y enaltecer las virtudes del héroe muerto, y la realidad cotidiana de los otros personajes, menores en el universo de la épica, que se quejan del calor, de la ropa, y de la inconveniente mención de los sucesos del robledal de Corpes por parte del obispo.

De esta manera, el texto problematiza los límites entre ficción y realidad, una realidad a su vez escindida en dos planos. Son múltiples las referencias que dan cuenta de la Historia como un espectáculo dentro de la vida ficticia de Jimena que, a su vez, representa la comedia, o el drama, de su vida personal, la que paradójicamente se postula como real frente a los mandatos de la Historia que la obligan a representar ante los ojos del mundo. Así, en un principio Jimena afirma:

Los actores que representan una historia sin los trajes, ni los objetos, ni las palabras adecuadas; sin todo el *atrezzo* que corresponde a esta historia, pueden parecer locos...

Pero más locos son los que creen estar representando la verdadera Historia, la Historia con mayúscula, hija mía... (más cercana). Yo siempre me he encontrado perdida en esa Historia por todos lados... (Maliciosa). El muerto era mayor... Y me he visto obligada a reducirla a límites caseros... Aunque te lo parezca, no estoy loca. (p.166).

A partir del gesto metafictivo, Gala devela paulatinamente los andamiajes del mito: el Cid y Minaya son solo dos actores, el primero es un héroe en la guerra y en la vida, y su segundo es un cobarde en el amor.

JIMENA. (...) En esta tonta comedia de la vida, cuyo argumento sólo al final se nos cuenta, no hay más que dos papeles bonitos realmente: el del Cid, el del héroe por encima de todo, que ignora el precio de las cosas, sobre el que giran los grandes días y las grandes noches de una guerra feliz... (Suspirando). Para ellos, todo es grande y feliz. Sangrante y peligroso, pero feliz... Porque se trata de una guerra suya, que ellos han inventado, a la que nos llevan a los otros a ciegas, como el caballo de los picadores.

MINAYA. —(Para bajarla hasta él) ¿Y el otro buen papel?

JIMENA. —El de Minaya. El amigo perfecto, el capitán osado y obediente que sabe bien cuál es su sitio —en la segunda fila,

por supuesto, pero bueno también—, el enamorado que románticamente renuncia a lo que de antemano sabe que sería inútil desear... (Concluyendo) El resignado —en el fondo, un cobarde— y el héroe: esos son los mejores papeles. (pp.171-172)

Y el Rey Alfonso, despojado de su investidura, es presentado como un hombre más, el tío de Jimena. En varias ocasiones, ella se despacha cuestionando los motivos del accionar real en referencia a hechos históricos conocidos y de la intimidad familiar, Alfonso es el más hipócrita de los comediantes:

(...) Alfonso es un rey moderno, ¿no lo ves? Nada de trompete-rías. Si la Historia llama a la puerta, él se viste de prisa y abre; pero, entre tanto... ¿eh? Él de paisano... (p. 182)

Esta doble dimensión del papel histórico a interpretar y el trivial, pragmático, de la cotidianidad, no solo aparece referido en el discurso de los personajes sino que en un momento de la acción se proyecta en el desdoblamiento de la protagonista entre la Jimena que conocemos y vemos actuar y la “Voz *en off* de Jimena”, que quizá sea la voz de la conciencia o de otro plano de la acción, o tal vez ambas. En una especie de contrapunto, esta voz da cuenta del rol asignado a Jimena por la Historia oficial, pues la viuda del Cid arenga a las mesnadas a defender Valencia frente al ataque almorávide: “¡A cabalgar! En nombre de Dios y de Santiago! (...) aún cabalga Mío Cid Rodrigo entre vosotros” (2001, p.179). Esto contrasta con los dichos de la Jimena “real”, que sabe de guerras y ya no cree en milagros: “Con palabras no se adelanta nada. Alrededor de Valencia hay cincuenta mil tiendas enemigas. Y eso no son palabras” (p.178).

Por último, la imagen de Jimena frente al espejo confluye con la voz *en off* que, angustiada, se debate sobre su identidad como personaje de un mito o su realidad, correspondiente al momento anterior a su boda con el Cid: “¿Eres Jimena acaso o eres solo esa figura negra a la que llaman viuda del Cid?” (p.180).

La Historia, el escenario mítico, donde se mueven los personajes conforme a un metalenguaje desrealizador, escinde a esta Jimena de la reescritura de Gala, otra Jimena, pero no tan otra —podríamos decir parafraseando a Alfonso Sastre—. Una Jimena que, reflejada en el bisel del espejo, nos muestra un carácter y una voz ausentes en el texto medieval.

La obra de Gala cuestiona el estatuto de la Historia que se convierte en una comedia representada ante el gran público y también en un relato, Alfonso da cuenta de ello: "(...) Todos nosotros somos comas, puntos y aparte, puntos y seguido en este vago relato de la Historia" (p.185). El guiño metafictivo se replica cuando María alude al episodio de la Jura de Santa Gadea, recogido por el romancero, como un suceso probado, y entonces Alfonso se queja: "Esta muchacha está llena de tópicos." (p.186).

En esta explosión autorreferencial, la Historia-comedia-relato se construye también como un cuadro donde cada personaje ocupa una posición, una pose. Por ejemplo, dice Jimena al final de la obra:

La Historia contará este hermoso cuadro que formamos: la viuda sollozante, el rey que reconoce el poder de un vasallo, el obispo que reparte bendiciones y buenos consejos, la hija consternada que besa la mano de su madre. (...) (p.216 - 217).

Los personajes viven y actúan ese relato y tienen conciencia de ello. Jimena insta a su hija a participar de esa doble naturaleza -narrativa y dramática- de la Historia porque

cambia tanto según quien nos la cuente... Por eso los reyes pagan tan buenos sueldos a los cronistas. Son los embellecedores de la Historia, ¿eh, Alfonso? Ay, pero luego llega una destrozona con jabón y bayeta y saca a relucir la verdad, que con tanto cuidado disfrazamos (...) (p.199).

La probada productividad del mito cidiano, enunciada y denunciada por el mismo Rey Alfonso, da por tierra con las pretensiones de libertad de Jimena, presa del rol de esposa, primero, y viuda, después, incapacitada para vivir su vida como mujer.

(...) la memoria del Cid y sus devotos es una de las pocas bazas con que aún contamos. Podemos prescindir de ella para sustituirla por una fuerza presente y eficaz. Lo que no es permisible es tirarla por tierra y quedarnos sin nada... Porque el amor, tu amor, Jimena, al pueblo y a la Historia les importa un pimiento. (p.200).

Jimena, la mujer enamorada, pierde; así como pierde a Valencia en manos de los moros. Quiere tomar su vida entre los dientes pero el mito la condena, y la cobardía de Minaya la doblega. La Historia, con sus intrigas y luchas, termina por vencerla. Finalmente se destruye el legado del Cid, solo queda su féretro, su viuda eterna y las palabras que cimentan el mito inalterable.

En un acto narcisista final, el texto vuelve, nuevamente, sobre sí mismo, pues esta Jimena derrotada se reconoce como personaje de un texto futuro, el texto de Gala al que asistimos como espectadores/lectores: “algún día remoto, alguien, (...) contará mi dolor, esta pequeña historia mía” (p.217). De esta manera la borrado de los límites entre realidad y ficción se profundiza y se tornan tan difusos como los del pasado y el presente, estamos frente a la ilusión de la intemporalidad.

En este diálogo intertextual propiciado por la reescritura, la Historia oficial y el mito son minados por acción de una ficción que cuestiona sus bases. A través de este drama, Gala critica los modos de construcción del discurso histórico, sea en la Edad Media o en el tiempo que actualiza la obra; un discurso que es relato y es comedia. Satiriza los roles del Estado y la Iglesia a través de las figuras de un rey manipulador y egoísta, y un obispo viejo y sordo; y da cuenta de la falta de libertad en la figura de una mujer que no es dueña de su vida. De esta manera, *Anillos para una dama* le permite cuestionar, veladamente, al régimen gobernante -nutrido del mito que se subvierte- en un contexto de producción y circulación que, si bien tiene lugar diez siglos después, se espeja con el medieval.

Referencias

- Barei, S. (1998). *Teoría de la crítica*. Alción Editora.
- Balestrino, G. y Sosa, M. (1997). *El bisel del espejo*. CIUNSA.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Siglo XXI Editores.
- Crespo-Vila, R. (2015). Reescrituras cidianas: Rodrigo Díaz de Vivar y la condición posmoderna. *Cuadernos de Aleph*, 7, pp. 31-51. <https://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2015/02.pdf>
- Gala, A. (2001). *Anillos para una dama. Los verdes campos del Edén*. EDAF.
- Genette, G. (1987). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Lacarra, E. (1980). La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista. *Ideologies & Literature*, 3(12), pp. 95-127.
- Orejas, F. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Arco Libros.