



# Storyca

## Historia Medieval en tiempos sin historia. Unas propuestas teatrales

---

MATIJA JANEŠ

*Universidad de Zagreb*

IVANA KRPAŃ

*Universidad de Salamanca*

### 1. Presentación

---

Las presentes páginas tienen como objeto de estudio la presencia cidiada en el teatro contemporáneo. En la primera parte presentaremos las tres obras que nos conciernen, ateniéndonos a su desarrollo argumental y a algunas cuestiones ideológicas. Antes de introducirse de lleno en los textos dramáticos, conviene reflexionar brevemente sobre la época en la que aparecen. *Anillos para una dama* ve la luz en 1973, el periodo que en España marca el fin del franquismo y el comienzo de la transición hacia la democracia; *El juglar del Cid* y *Doña Jimena* pertenecen ya al siglo XXI. Aunque el entorno político-cultural que acoge las tres obras no es, por tanto, el mismo, creemos que



es posible agruparlas conjuntamente en una época de conciencia humana única y peculiar, llámese esta el fin de la historia, siguiendo a Fukuyama, o simplemente posmodernidad. Los escritores de la segunda mitad del siglo XX y el comienzo del XXI aprovechan la tradición literaria y la experiencia histórica pasada de un modo irónico y probablemente nunca antes estrenado. Y los tres autores de cuyas obras nos ocuparemos reescriben o retoman un tema clásico en las letras y la cultura hispana, el del Cid el Campeador y su época. El fuerte sentido intertextual de los tres textos, por tanto, es otro de los rasgos que los une, ya que dependen del *Cantar de Mio Cid* y no existirían sin él. Veamos cómo está desarrollado el tema en las obras concretas.

### 1.1. Anillos para una dama

La obra de Antonio Gala, especialmente, cobra pleno sentido si se contrasta la ideología dominante individualista, representada en la obra antes que nada a través de la protagonista, doña Jimena, esposa del Cid, con el comunitarismo de las pasadas épocas autoritarias. Aquí no se trata simplemente de constatar un conflicto político propiamente español, aunque esto también hay que tenerlo en cuenta para sacar toda la riqueza ideológica del texto; se trata de un conflicto cultural en el sentido más amplio posible. El drama de Gala les ofrece voz a quienes propiamente no la tienen en el subtexto sobre el que el autor construye el suyo, es decir, en el *Cantar de Mio Cid* y en las crónicas e historiografía medievales. Por tanto, los marginados, los alejados del centro de interés, las minorías según un esquema postmoderno conocido, los que representan al otro, aquí cobran importancia. De hecho, doña Jimena, el personaje plano y pasivo del *Cantar*, una mera función y no un carácter verdadero, se convierte en la protagonista de la historia de Gala. El contraste entre la libertad moderna individualista y el sistema cultural monolítico y opresivo ofrece uno de los principales conflictos de la obra.

Pero el contraste como tal diríamos que es el principio estructural con el que Gala construye su obra. La acotación inicial nos sitúa frente a un mundo medieval, por cierto no resaltado en todos sus colores sino antes bien insinuado, que es saboteado continuamente con unos procedimientos conscientemente anacrónicos. Doña Jimena, por ejemplo, viste una bata más bien moderna o escasa ropa, lo que no obsta para que lleve un cilicio debajo de ella con el que mortifica su cuerpo. Los comentarios sarcásticos y superficiales que intercambia con su criada Constanza en la iglesia mientras el Obispo Jerónimo hace su discurso solemne sobre la eterna España y la deuda que tiene con el Cid son una muestra casi perfecta de ese contraste. El contraste entre lo leve, moderno, profano y, si se quiere, frívolo por un lado –que atraerá las simpatías y la comprensión del lector– y lo antiguo, sagrado, grave y, en último término, tan caduco como nocivo por otro lado.



*Anillos para una dama,*  
Antonio Gala

Pero veamos en qué momento retoma el autor de esta versión moderna la historia de doña Jimena y cómo la aprovecha. El telón se levanta dejándonos presentar la escena a la que ya nos hemos referido, cuando doña Jimena y las personas más cercanas al Cid celebran en la iglesia el segundo aniversario de la muerte del héroe. Lo que le permite al autor dejar intacto el lado factual de la historia, y –estableciendo así su método– introducirse en los resquicios que existen tanto en el argumento del *Cantar de Mio Cid* como en la historiografía oficial. Porque, como ya queda dicho, el autor se sirve de dos tipos de fuentes, podríamos decir que baila entre historia e poesía. Es interesante ver que no depende del todo ni del *Cantar*, aunque se comprende que utilice los potenciales creativos del poema, ni de las fuentes historiográficas. En este sentido, nos presenta a las hijas del Campeador con sus nombres históricamente comprobados (María y Cristina) y no con los inventados por el juglar (doña Elvira y doña Sol). Por otro lado, donde le conviene se aboca por el lado de la ficción y pone, por ejemplo, al personaje de Álvaro Fáñez en el contexto que no le corresponde históricamente, el de la conquista de Valencia. Sin embargo, hay que advertir que las reminiscencias de los personajes a los años que han compartido con el Cid dejan intactos los acontecimientos conocidos, como son por ejemplo las batallas descritas con más o menos detalle en el *Cantar* o la ruta del héroe en su camino hacia Valencia. Y es que la fuerza creativa del autor se complace en adentrarse en los deseos y la intimidad de una mujer, doña Jimena, en imaginar qué pudo haber ocurrido en los largos años que ella pasó sola con sus hijas en el monasterio de San Pedro de Cardeña mientras el héroe libraba sus famosas batallas y los ojos de todos estaban vueltos hacia él.

De esta manera, se presenta el conflicto principal de la obra, el que da vueltas en torno a dos personajes principales, doña Jimena y Minaya Álvaro Fáñez, la mano derecha del Cid, así como nos es presentado especialmente en el *Cantar*. A doña Jimena ya nos hemos referido, y lo retomaremos a continuación, y ahora conviene detenerse brevemente en el personaje de Álvaro Fáñez. Hay que aplaudir la manera en que Gala aprovecha las potencialidades que le ofrece el *Cantar* en cuanto al personaje de Álvaro Fáñez. Recordemos que este sobrino del Campeador, «el bueno de Minaya», toma protagonismo verdadero en varios episodios del Poema, es muchas veces el más valiente y el que lucha primero cuando el Cid no está. En el *Cantar* está dibujado con fuerte personalidad, toma iniciativa en varios asuntos problemáticos, todo lo dispone y resuelve. Estamos tentados de declararlo un personaje estrella de la historia del Cid, que eclipsa en algunos momentos incluso al héroe principal, de lo que se da cuenta perfectamente el autor de nuestro drama. Sin embargo, el Minaya de esta adaptación moderna no aprovecha la posibilidad que se le ofrece, se queda por así decirlo en la historia oficial, el chantaje emocional al que lo expone el Campeador exigiéndole fidelidad, como se lo recuerda la misma Jimena en un diálogo sin tapujos, le imposibilita «ganar la vida». En *Anillos* él es, finalmente, víctima de un fatalismo, un personaje perdedor, un cobarde. Doña Jimena, en una interesante puesta al revés del mundo cidiano originario, lo arriesga todo, acomete y se declara a Minaya pidiendo su mano al rey. Pero la suerte que acompañó a su difunto marido a ella la traiciona en la segunda y última parte del drama.

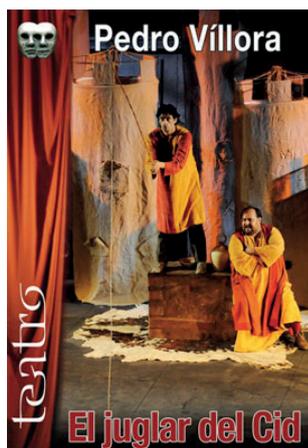
Hemos visto que el asunto principal de la obra de Antonio Gala es la oposición entre un mundo histórico y objetivo y el subjetivismo de unos personajes, principalmente de doña Jimena, pero también de Constanza, de Minaya, e incluso del propio rey Alfonso VI, quien nos es presentado tanto en su vertiente íntima como social. Ahora hay que insistir más en las diferencias que hay entre la obra moderna y las fuentes medievales. Las encontramos antes que nada en la representación del matrimonio. Mientras que el matrimonio en la Edad Media, en lo que concuerdan el *Cantar* y noticias historiográficas, fue una institución social, externa, y de conveniencia, en *Anillos* se insiste en el amor verdadero, el amor como acto consciente y de elección entre una mujer y un hombre. Tras denunciar su vida matrimonial más bien triste con el Campeador –con el detalle sexual y humano que le permite al lector asomarse a la intimidad del héroe profanándolo un poco más–, doña Jimena trata de sentirse viva declarando a los cuatro vientos su amor por Minaya. Hemos visto que no le satisface la idea de un amor secreto, un amor a lo cortés, sino que llega a proponerle matrimonio a Minaya. Finalmente, relacionado con este amor de doña Jimena y con su fuerte individualismo e intimismo, está otra de las oposiciones clave de la obra de Gala, la que se da entre Historia e historia, entre el mundo político o público y el privado. *Anillos para una dama* se centra precisamente sobre la historia de Jimena, ya que la Historia queda bien conocida.

Si nos detenemos en la cuestión del individualismo de la obra de Gala, excluyendo el tema del amor, veremos que hay, tal vez sorprendentemente, un punto de contacto entre la adaptación moderna y la historia original. El personaje de María, la hija del Cid y Jimena, nos ayudará esclarecerlo. María es la que en lo amoroso representa la visión del *Cantar*, el amor para ella es un acto social: «¿Ni qué es eso de ser feliz con el marido?». No obstante, ahora nos interesa más su postura en cuanto a lo político. Irónica e paradójicamente, ella le reprocha a su madre ser «una antigua», mientras que de sí misma asegura ser «de otra generación». Y continúa diciendo: «Yo soy hija del Cid: llevo su sangre. Y ayudo a mi marido en su carrera». Ella es el prototipo de la mujer que vendría en los siglos subsiguientes, y más que esto, es, junto con el Obispo Don Jerónimo, la representante de una imagen del mundo político que triunfaría en el Renacimiento y que llevaría hasta el franquismo. Es la visión de una España fuerte y eterna, una España católica y homogénea. Curiosamente, el *Cantar de Mio Cid* no propone ninguna imagen de la nación similar, no le interesa la reconquista ni la homogeneización social, sino que a su vez apuesta por un individualismo, muestra el camino de ascenso existencial de un pequeño noble, y en esto, tal vez, se equipara al individualismo que representa la doña Jimena de Antonio Gala.

## 1. 2. El juglar del Cid

---

Pedro Vllora con su *El juglar del Cid* ofrece un texto, a primera vista, muy alejado del drama de Antonio Gala; una obra aparentemente falta de la fuerza poética de *Anillos*, pero más interesada en la verdad histórica en torno



*El juglar del Cid, Pedro Vllora*

al Cid. Una obra, además, que parece no querer problematizar tal historia; escrita con estilo jocoso, casi diríamos que es una obra para niños. Pero todo esto va cambiando radicalmente conforme el lector pasa las páginas del *libro de Vllora*, que cada vez más se acerca a la propuesta de Gala, en tanto que es un abordar autoconsciente e inteligente del gran tema español. Y ya no dejara de apreciar hasta el final de la obra el atrevimiento creativo del autor. Empecemos por lo último.

*El juglar del Cid*, aunque a primera vista respeta el reparto estructural del *Cantar de Mio Cid*, por lo que sera un homenaje a la gran epopeya castellana aún más que la obra de Gala, no respeta casi nada más.

Si pensamos en el género de la obra, por ejemplo, nos preguntamos por qué pertenecera preferentemente al teatro, como su propio paratexto indica, y no, por ejemplo, a la prosa narrativa o ensayo, ya que la mayor parte del texto está en prosa, o a la poesía, dado que la otra parte viene en forma métrica, imitando los antiguos romances y otra poesía medieval, pero con un sabor y fuerza poética modernos. Del género teatral nos ocuparemos en la segunda parte de este trabajo, y de momento ensayemos una explicación diciendo que los géneros tradicionales no le bastan a la conciencia creadora que está detrás de esta obra, y los ajusta según sus necesidades.

La conciencia, por cierto, es la que hace otra diferencia entre *Anillos* y *El juglar*. La acción de este último texto depende por completo del ritmo reflexivo que le otorga su narrador, mientras que la obra de Gala presenta acontecimientos dramáticos de una manera más bien tradicional, de acción externa. En otras palabras, en la obra de Vllora existe como un nivel adicional, es una obra metatextual. El narrador explícito y en primera persona es el móvil y el titiritero único y absoluto encargado de manejar los hilos de la acción en el monodrama de Vllora. Después de advertirnos que él es el rapsoda responsable de que muchas narraciones universales hayan sido oídas o creadas, ya que ha acompañado a sus protagonistas épicos en varios momentos históricos, se nos presenta como Cide Hamete Benengeli. El lector desde ahora ya sabe que la ambición del autor rebasa los límites de una obra medieval española y que no piensa detenerse antes de llegar al clásico más excelso y universal de las letras españolas. Pero sus reflexiones van aún más lejos, y se tranquilizan solamente al ocuparse de otro mito literario español, del don Juan en su versión antigua y moderna. En suma, lo que en un principio nos pareció un texto ameno y no problemático, casi para niños, se ha vuelto una reflexión seria, o seriamente jocosa, sobre lo español. Así es como lo enuncia el narrador en uno de sus versos ya comentados: «No está de moda, / tierra de España, / contar tu historia, / creer en tu unión. / No es mi problema, / es lo que siento: / no me avergüenza / ser español» (57). El texto, por tanto, se ocupa de la idea de España, y para ello se sirve de otros textos consagrados literarios e históricos, método que ya hemos advertido en el drama de Antonio Gala.

Si insistimos en que *El juglar del Cid* con todo lo dicho hasta ahora se comunica, sin embargo, principalmente con el *Cantar de Mio Cid* y con la época medieval, quizá podamos buscar otra clave interpretativa. Y es que el narrador, sobrevolando irónicamente los acontecimientos narrados en el *Cantar*, no los retoma ni los reescribe, así como le hemos visto hacer a Gala, sino que los comenta. De esta manera, todo el texto de *El juglar* se nos presenta de repente como una gran glosa a la historia del Cid, y algo más, o mucho, dado que el autor ambiciona abarcar lo español en su conjunto. La posición que se asegura de esta manera permite al narrador derribar algunos mitos contemporáneos sobre el Medioevo y ofrecer una lectura personal del *Cantar* y de la historia de España. Mencionemos, por ejemplo, la cuestión de la religión. Nos recuerda el texto de *El juglar* que España presenta en aquel entonces una imagen socio-religiosa muy peculiar, que ya Américo Castro en su día denominó «la España de las tres culturas». Por eso el narrador de *El juglar* puede decir de sí mismo que es «medio hebreo, medio árabe, medio cristiano y medio actor» (16). Otro interesante punto sobre el que llama la atención el narrador es que el *Poema de Mio Cid* es «un canto a la igualdad», en el que se redime a dos mujeres deshonradas según los estándares medievales, las hijas del Cid, que finalmente ocuparían un lugar importante en la sociedad.

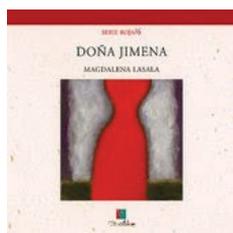
Para resumir de momento esta presentación preliminar de *El juglar del Cid* insistamos en que se trata de un texto muy interesante, artísticamente bien logrado, y lo que para nuestros propósitos podría ser lo más importante, un texto que actualiza el tema cidiano, que se le acerca con una sensibilidad moderna, profanándolo hasta donde sea necesario, pero también respetándolo profundamente, por lo que le infunde nuevos aientos para hacerlo entrar de pleno en el siglo XXI. Y con las fuerzas ganadas en la lucha con un texto medieval clásico, el autor puede acometer la cuestión problemática y confusa de la identidad española. El narrador dirá: «Si a una tierra de conejos se le llama piel de toro, se demuestra que la confusión forma parte de su propia naturaleza» (49).

Pero la figura del Cid como nos la presenta el *Cantar* difícilmente se aprovecha para tratar de la nación española. Porque ni la problemática nacional ni la religiosa realmente existen en la gesta castellana original. Es una obra más bien existencialista, donde un individuo busca su lugar en la sociedad utilizando el lenguaje de esta sociedad: la fuerza militar, el dinero y la honra. El autor del *Juglar*, consciente de ello, nos presenta a un Cid poco idealizado, cuyo interés está limitado, y al que tratándose de cuestiones políticas más amplias lo sobrepasan otros actores históricos como el rey Alfonso VI, el Bravo, unificador de lo español.

### 1. 3. Doña Jimena

---

El tercer texto que presentaremos brevemente en esta primera parte, *Doña Jimena* de Magdalena Lasala, ofrece una vuelta al drama clásico, aún más de lo que podíamos afirmar del texto de Gala, ya que, de entrada, retoma el esquema clásico de cinco actos. Digamos ya que esta obra, en cuanto a su potencial creativo y calidad literaria, sin duda queda por debajo de los dos



*Doña Jimena,*  
Magdalena Lasala

textos que ya hemos visto. Lo que más contribuye a ello es tal vez su lenguaje por completo desprovisto de ironía, de desdoblamientos, precisamente de lo que añade una faceta más a los textos de Gala y de Villora haciéndolos plenamente actuales. La obra de Lasala, quedándose sería hasta el final, nos presenta unos personajes que buscando la emoción sincera con sus discursos rayan la cursilería.

Sin embargo, utilizando la Edad Media para destacar y defender unas ideas sobre el ser humano y la sociedad universales, la obra de Lasala arroja una interesante luz sobre la época que nos concierne y, como los dos textos ya tratados, a su manera actualiza el tema cidiano. Pero no se sirve, casi en absoluto, del *Cantar* como de subtexto, sino que se basa en una libre interpretación del material historiográfico, o mejor dicho de la leyenda cidiana, tomando como protagonista absoluta a doña Jimena. Algo que ya hemos visto en Gala, pero con una diferencia importante. Mientras que Gala le da voz propia a quien no la tiene en el *Cantar*, si bien no se trata de una posición exclusivamente femenina, en Lasala lo que interesa desde el comienzo es abiertamente la cuestión de la mujer, y se nos ofrece un texto feminista. Junto a doña Jimena, por tanto, el rol destacado en la obra la tienen sus dos hijas, y dos criadas suyas. Seguimos el desplazamiento de las mujeres desde una vida acomodada y tranquila de Burgos hasta la zona de guerra moro-cristiana de Levante, donde doña Jimena se encargará del gobierno de Valencia mientras su marido lucha en la frontera. A doña Jimena se le otorga un fugaz acceso al poder, y es aquí donde la autora puede desarrollar mejor sus ideas humanistas sobre la sociedad basada en la paz, y no en la guerra como la medieval. De hecho, Lasala encuentra en la brecha entre la Alta y la Baja Edad Media un lugar donde situar su utopía universal. Y los datos históricos, aunque oscuros o precisamente por eso, ofrecen respaldo para tal intención. La visión histórica de Lasala encuentra un oasis de paz, cultura y amor en la península ibérica tolerante de las taifas musulmanas y cristianas, antes de la invasión de los almorávides. Precisamente el concepto de taifa cristiana, que introduce Lasala en su obra, describe bien el gobierno del Cid (de doña Jimena, mejor dicho) en la Valencia andalusí, una ciudad mora, pero también judía, mozárabe, y en último término cristiana, cuando la conquista un guerrero cristiano y administra su esposa.

La proverbial convivencia peninsular entre diferentes etnias en un periodo de la Edad Media le servirá a Lasala de modelo de vida universal. Y la Valencia de doña Jimena, que hereda las costumbres de vida de las taifas musulmanas, se convierte en emblema de una vida libre, donde el puesto destacado lo obtienen la poesía y la educación, una vida regida por el factor femenino. Es aquí donde el feminismo del texto de Lasala se amplía y abarca la sociedad en su totalidad. Es decir, la política de doña Jimena, presentada en el drama, se opone al modo de hacer política «masculino», históricamente prevaleciente, cuyo vehículo principal fue la guerra. El texto, en último término, enfrenta a doña Jimena con el Cid. *Doña Jimena* aboga por un pacifismo que solo «las hembras» pueden asegurar.

Ahora bien, aunque el texto de Lasala probablemente abusa de la historia y le concede a doña Jimena privilegios que quizá no tuviera –por ejemplo, la decisión de «con quién va a unir sus días», gran autonomía y un papel importantísimo en el gobierno de Valencia–, del mismo modo que también exagera algunos aspectos de la vida de al-Ándalus, se entiende la eficacia de este procedimiento si recordamos el carácter utópico de este texto. Una interpretación específica de la Edad Media se convierte en arma de lucha por una vida más libre, más pacífica en la actualidad. La propia doña Jimena de la ficción sugiere esta conexión entre el pasado y la actualidad explicando que no es una lucha entre religiones, sino entre conceptos de vida. Y estos conceptos, según la autora, prevalecen hasta hoy en día. En resumen, Lasala busca una imagen romántica del Medievo que se corresponda con su cosmovisión actual del mundo. Seguramente comete un consciente abuso de la historia, pero la fragilidad metodológica de la historiografía en la actualidad se lo posibilita y le da la razón.

Además, la visión de la historia que nos ofrece *Doña Jimena* en algunos aspectos viene respaldada por unas argumentaciones interesantes que le preceden. Una de ellas es la que hace Américo Castro sobre la elevación de lo religioso a la categoría política<sup>1</sup>. Según Castro, los pequeños reinos medievales cristianos de la Península Ibérica, a imitación de lo que pueden observar entre las fuerzas islámicas que se han introducido a la península, toman la bandera del cristianismo, uniéndose todos bajo la idea de un cristianismo político. Imitan al otro, al moro, y oponiéndosele lo siguen. *Doña Jimena* escenifica la misma idea con la invasión por la parte sur peninsular de los almorávides como una potencia religioso-política, ciega y bruta, que lo arrasa todo, a la que le sigue la invasión norteña de la nueva fuerza del papado que terminará por destruir la idea de libertad que ofrece la Valencia multicultural.

Concluyendo ya esta primera parte del trabajo, hay que decir que los tres textos que tratan el tema cidiano desde la perspectiva actual de hecho excluyen al héroe medieval. El Cid de Gala, aunque sí es una potencia de fondo, no aparece en ningún momento; el de Vállora hace presencia, pero es más bien un Cid caricaturizado, y lo sobrepasa en importancia la figura de Alfonso VI, el rey que unifica los reinos cristianos y hace crecer la semilla de la nación española; el Cid de Lasala es un guerrero cansado y vulnerable, y en última instancia representante de un mundo opresivo. Nuestra época dirige la atención a los actores secundarios, al otro. Pero el interés, y la potencia política y creativa, de la historia cidiana se renueva.

## 2. Historia y teatro histórico

---

El propósito de estas dramatizaciones del tema medieval no es recontar los acontecimientos históricos como supuestamente ocurrieron, sino dirigir la mirada hacia las estrategias discursivas de narraciones históricas, cuestionando su veracidad y la visión imparcial del autor. En cuanto a la

1. Véanse las obras de Américo Castro (1965) y (1982).

reescritura del pasado nacional, el género llamado *teatro histórico* cobra una nueva vitalidad a partir de la segunda mitad del siglo XX, mostrando que la Historia no es más que otra ficción, otra narración consolidada que sirve de soporte al discurso oficial. Para entender esta perspectiva histórica en que se inscriben los dramas estudiados hay que tener en cuenta que «lo que los historiadores consideran “hechos” no es algo dado, sino algo que se construye. Ni siquiera los documentos, las fuentes o los archivos consisten en meros datos. Son buscados, establecidos e institucionalizados [...]. Los propios archivos, que el historiador constituye como testimonios del pasado, son fruto de su metodología» (Ricœur, 1999: 97-98). Basándose en estas premisas, el texto literario tampoco pretende dramatizar los acontecimientos pasados, sino desmontar la estructura narrativa del relato histórico para construir una nueva realidad teatral entre el mito y la Historia. En caso de *Anillos*, Gala toma una posición «al margen de la Historia rigurosa» (Gala, 1991: 69), desde la perspectiva de Jimena, la voz femenina que en su época no pudo haber sido la protagonista, pero que ahora observa el pasado desde un ángulo distinto y un enfoque personal, intrahistórico y alternativo a los discursos dominantes. En su obra los personajes reflexionan sobre los conceptos modernos de la Historia, sobre la estructura que sostiene esas grandes narraciones nacionales y crea los roles históricos que las protagonizan:

JIMENA: La Historia cambia tanto según quien nos la cuente. Por eso los reyes pagan tan buenos sueldos a los cronistas. Son los embellecedores de la Historia (Gala, 1991: 130).

ALFONSO: Todos nosotros somos comas, puntos y aparte, puntos y seguido en este vago relato de la Historia. Él [el Cid], no; él es un gran paréntesis (Gala, 1991: 112).

La Historia pertenece a un determinado sistema, tiene una jerarquía, una lógica y unos vigilantes que la custodian, procurando que la construcción establecida se mantenga sólida y que los posibles cambios no perjudiquen a los roles dominantes que la estructuran. Ilustramos este ejemplo con el pensamiento moderno del Rey Alfonso en la obra de Gala; aunque tampoco cree en el mito patriótico, reconoce el valor que ese tiene para la construcción de la identidad nacional, la perduración de una imagen petrificada del pasado glorioso español y su propio papel histórico: «ALFONSO: También yo estoy cansado de esas grandes palabras que tú dices... Pero, ¿qué voy a hacer? No tengo otras. Debo seguir usándolas. ¿Qué pinto yo sin ellas?» (Gala, 1991: 137).

La gran Historia oficial y la figura del Cid tiranizan a todos los demás personajes, sin dejar lugar para cualquier versión histórica diferente y la lectura íntima de sus vidas. El texto dramático de Gala presenta una lucha personal de Jimena para salvar su intrahistoria personal y abrir un camino distinto hacia el futuro. Su personaje se rebela contra la narración histórica oprimente y lucha contra el recuerdo del héroe que sigue imponiéndose y manipulando la vida de los personajes secundarios incluso después de su muerte: «JIMENA: Su memoria es sagrada. Pero yo sigo viva. Cerremos el paréntesis. Tachémoslo. No ha existido. Olvidado» (Gala, 1991: 115). Tanto en la obra de Gala como

en la versión de Magdalena Lasala, *Doña Jimena*, los personajes femeninos buscan su papel en la Historia e intentan liberarse de la figura mítica del héroe. La soledad y la ausencia del hombre han sido su pasado, pero la libertad y la independencia espiritual e intelectual ahora hacen posible imaginar y contar una intrahistoria distinta que marcará la esperanza de su porvenir. Rebeldes, emancipadas, conscientes; ¿consiguen realmente reescribir la Historia a favor de su condición como mujeres y como figuras históricas? La respuesta es obvia; Jimena no llega a satisfacer sus aspiraciones sentimentales con Minaya y el futuro acabará siendo la continuación lógica de su destino solitario por la ausencia del hombre, llamándose ese Minaya o el Cid. Los personajes femeninos de Lasala tampoco consiguen cambiar el rumbo histórico porque su lucha no es de índole política, no pretende conquistar territorios, sino mediante la reescritura y la relectura ocupar la memoria histórica, creando un patrimonio diferente que heredarán las generaciones posteriores. La escena final representa la unión simbólica entre el pasado y el futuro, entre Doña Jimena, ya abuela, y su nieta, también llamada Jimena. La Abuela cuenta su historia a la nieta para que su relato mantenga viva la memoria, no solamente sobre su testimonio personal, sino también sobre el de tantas «mujeres como nosotras» (Lasala, 2008: 124): «JIMENA: Jimena [la nieta] quiere saber, y no le negaré su derecho, a pesar de mi cansancio, pues la vida es una cadena entrelazada de memorias que tejen los hilvanes del futuro» (Lasala, 2008: 127). Ambos dramaturgos reconocen que la Historia se ha escrito por los hombres y, por lo tanto, les pertenece. La cuestión del género no se resuelve con la subversión de los roles tradicionales porque los autores no pretenden cambiar la Historia, sino buscar las voces alternativas, silenciadas por el discurso oficial para «reinventar la historia sin destruirla» (Buero Vallejo, 1980: 19). De esta manera llegan a ofrecer una perspectiva nueva a través de los papeles femeninos y «dar un versión enriquecedora y no tradicional de los hechos y personas» (Buero Vallejo, 1980: 19), con el propósito de proponer una explicación reveladora sobre nuestra propia condición histórica.

Los autores conceden el papel protagonista a los demás personajes para que puedan olvidar el pasado preestablecido y recrear su futuro en la representación escénica. Las palabras como «patria», «gloria» y «honor» se sustituyen por un léxico íntimo de amor, recuerdos, emociones y proyectos personales de los personajes secundarios de la historia nacional. La leyenda se desmitifica a través de la voz femenina que empieza a cuestionar el heroísmo falso del protagonista histórico, descubriendo su faceta vulnerable y puramente humana: «JIMENA: Los demás quisisteis el bla-bla-bla, y el yelmo, y la coraza, y el poderío, y el gesto. Yo quise sus ronquidos, su asma de última hora, su cansancio y su miedo» (Gala, 1991: 128). De la misma manera se derroca la construcción mítica del personaje masculino en la obra de Lasala; en el puesto del héroe destronado la autora coloca a Doña Jimena que asume el papel protagonista en la nueva versión de la historia, «vestida de loriga y mando (los que fueron del Cid)» (Lasala, 2008: 109).

## 2. 1. Metateatro y metanarración

La estructura metateatral o del *teatro dentro del teatro* facilita visibilizar la construcción histórica en un montaje escénico delante de los ojos del espectador. En *Anillos* los personajes reflexionan sobre la condición teatral de la vida y su representación histórica: «JIMENA: En esta tonta comedia de la vida, cuyo argumento solo al final se nos cuenta, no hay más que dos papeles bonitos realmente: el del Cid, el del héroe» (Gala, 1991: 95). La protagonista de este drama es la que destruye la máscara de la falsedad histórica, ella es la «destrozona con jabón y bayeta y saca a relucir la verdad, que con tanto cuidado disfrazamos» (Gala, 1991: 130). El autor resalta esa idea en el montaje escénico, indicando en las primeras acotaciones el modo de utilizar la vestimenta de «corteacrónico», «vagamente militar, vagamente cortesano» (Gala, 1991: 75) sin pretensiones miméticas, descubriendo el funcionamiento de la maquinaria escénica (e histórica) que construye las identidades nacionales. La estructura teatral revela la artificialidad del montaje y de sus roles dramáticos, tanto en la escena como en la vida misma o en la Historia:

JIMENA: Los actores que representan una historia sin los trajes, ni los objetos, ni las palabras adecuadas, sin todo el *atrezzo* que le corresponde a esa historia, pueden parecer locos... Pero más locos son los que creen estar representando la verdadera Historia, la Historia con mayúscula, hija mía... Yo siempre me he encontrado perdida en esa Historia grande (Gala, 1991: 88).

Las obras dramáticas tematizan un episodio histórico, pero también la Historia misma se vuelve el tema en su condición de texto, representación o montaje discursivo de un «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 la madre» (Gala, 1991: 150).



*Anillos para una dama*, Antonio Gala  
Teatro Eslava de Madrid

Fuente: Centro de Documentación Teatral.  
Fotógrafo: Manuel Martínez Muñoz

El monólogo *El juglar del Cid*, de Pedro Vllora traslada la misma idea al plan narrativo donde el protagonista cuenta la historia del Cid, descubriendo paralelamente el proceso y las estrategias discursivas de su creación narrativa. El único personaje de la obra declara ser el Juglar que bajo su nombre reúne a todos los grandes escritores/narradores/actores de la historia literaria, desde la épica oriental de *Ramayana* y *Mahabbaratha* hasta los autores consagrados de las letras españolas como Calderón y

Cervantes. Dado que su versión del mito cidiano mantiene un constante diálogo con la historia literaria en general, el protagonista reflexiona sobre las técnicas de su propio arte narrativo que convierte la Historia en el relato histórico. Dentro de la estructura postmodernista el narrador cuestiona el canon literario en búsqueda de una forma más actual de recontar los acontecimientos históricos:

Pido excusas si a alguno he molestado con lo que podría considerarse una salida de tono, pero a veces es necesario romper con tanto autocontrol, sobre todo cuando se llevan tantos años como yo forjando y representando la misma perorata [...]. Si mi querido Poema, mi Cantar, ha servido para dar carta de naturaleza a la literatura española, reconozco que sí, que me ha salido muy repetitivo y rebosante de sangre [...] (Villatora, 2009: 35).

En la deconstrucción de la leyenda el autor recurre a las técnicas postmodernistas; el uso paródico de géneros literarios que le facilita cuestionar el mito y la realidad, el texto original y sus distintas versiones, celebrando «el arte como ficción y el teatro como proceso, como performance, non-textualidad, donde el actor se transforma en el tema y el personaje principal» (De Toro, 1997: 22). En el caso de *El juglar del Cid*, el único actor habla en nombre de toda la tradición oral juglaresca y su arte se vuelve el tema principal de la obra, revelando a los espectadores el proceso de su construcción. Este procedimiento le permite recorrer y analizar la Historia española a través de sus protagonistas literarios entre dos épocas –la medieval y la moderna– en una lección sintetizada acerca del desarrollo del género épico hacia la novela moderna:

Mi Rodrigo y mi Quijote compartieron la idea de un viaje en el que conquistar gentes y tierras que poner a los pies de sus amadas. Fueron el primer caballo y el último, con la misma distancia entre el uno y el otro que entre la Jimena real y la Dulcinea imaginada, que entre unas tierras a punto de convertirse en Imperio y un Imperio recién formado y empezando a descomponerse (Villatora, 2009: 39).

El dramaturgo dibuja una línea evolutiva de la literatura española desde el protagonista épico de Don Rodrigo, el primer gran héroe nacional, una figura sólida como la imagen del Imperio deseado en aquel entonces; que se vuelve confuso y equivocado al transformarse en el personaje de Don Quijote, fragmentado y dividido en sí mismo a medida que se vaya diluyendo la imagen gloriosa del Imperio; para convertirse en el prototipo del antihéroe moderno, Don Juan Tenorio, el protagonista fatigado, a veces cruel y dolorosamente humano, llegando así a ser la antítesis del primer modelo literario:

Mi Rodrigo no tenía nada de qué arrepentirse y sí mucho de lo que estar orgulloso; mi Quijote solo quería soñar y soñarse, vivir en el amor y al margen de la realidad, sin hacer daño a nadie más que a sí mismo; mi último Don Juan solo había servido para causar dolor, igual que los infantes de Carrión (Villatora, 2009: 55).

La obra de Villatora pretende ser un tanto didáctica, desde el punto de vista literario, utilizando el género (meta)teatral para polemizar sobre el valor de drama histórico postmodernista, que en vez de ofrecer otra versión del pasado, debería cuestionar el propio sistema narrativo y la ideología en que se inscriben los temas históricos:

Yo no voy al teatro a que me den lecciones. Ya está, ya lo he dicho, ya me he quedado a gusto. No quiero lecciones. Para esto tengo la enciclopedia, bien gorda y bien reluciente y llena de páginas con letra pequeña; o, si no, me meto en internet y me hago una búsqueda que lo flipas (Villatora, 2009: 29).

Somos actores, y por eso nos temen. Nos persiguen porque sabemos lo que todos saben pero solo nosotros decimos lo que todos callan [...]. Porque en la vida hay solo fingimiento, en la escena solo aceptamos vivir con la verdad, hacer de la verdad un juego que merece ser jugado, llegar con la verdad hasta las últimas consecuencias (Villora, 2009: 59).

Por tanto, todas las obras incluyen numerosas referencias intertextuales, ya que uno de sus temas es la historia literaria y la obra de sus precedentes. Los dramaturgos aluden a las obras de Cervantes, Calderón de la Barca y al *Cantar*, situando el mito del Cid y sus versiones dramáticas actuales en un contexto histórico y literario más amplio. En la obra de Gala se parafrasean los versos del *Cantar*, estableciendo un debate permanente entre la veracidad histórica y su reescritura poética: «MARÍA: De cualquier forma, las relaciones de vasallaje se rompieron. / ALFONSO: ¿Cómo no? Ya salió lo de siempre: “Qué buen vasallo si hubiese buen señor.” El Cid no era un vasallo. No tenía condiciones. Ni siquiera fue una persona, fue un acontecimiento» (Gala, 1991: 110). En numerosas ocasiones Gala vincula de manera anacrónica su escritura con el poema medieval, con el objetivo de relativizar no solo la Historia, sino también la historia literaria en tanto que sistemas consolidados. En cuanto a Villora, su versión dramática se estructura íntegramente bajo el concepto de intertextualidad, tal como se ha mostrado anteriormente. Las paráfrasis de otros textos literarios, las citas y sus inversiones paródicamente decodifican el sentido de los textos antiguos y les otorgan un valor nuevo en el sistema literario postmodernista, jugando con «el tratamiento al mismo nivel de hecho y realidad, realidad y mito, verdad y mentira, original e imitación, como un medio de subrayar la indecibilidad; autorreferencialidad y “metaficción” como medios de dramatizar la inevitable circularidad; versiones extremas del “narrador no fiable”» (Calinescu, 2003: 294). Ya que el protagonista de su obra responde al nombre del supuesto autor del *Quijote*, Cide Hamete Benengeli, y declara ser el gran Juglar de todas las obras renombradas de la historiografía literaria, Villora no pretende escribir otra historia del Cid, sino versionar y parodiar la Historia y la historia literaria española. En cuanto al drama *Doña Jimena*, estructuralmente menos compleja que otros dos textos, las técnicas metateatrales y metanarrativas no se utilizan para subvertir el discurso oficial, sino para facilitar los saltos en el tiempo y en el espacio o para dinamizar las partes descriptivas del drama. Algunos papeles dramáticos desdoblan entre el personaje y su voz narrativa que recuerda, explica o reflexiona sobre los sucesos históricos. Los dos niveles dramático-narrativos corren paralelos; las acciones de los protagonistas van acompañadas del ritmo contrapuntístico de su voz extradiegética, creando el equilibrio entre los acontecimientos pasados y su reconstrucción escénica en el presente.

## 2.2. Teatro histórico y actualidad

Ahora bien, ¿por qué tratar el tema de una época remota, tan lejana a nuestra manera de ser y entender el mundo? ¿Cuál es el propósito de estas dramatizaciones? Ya se han dado algunas sugerencias al comentar diferentes aspectos de las obras; las cuestiones históricas, culturales y literarias en la

reinterpretación de la Historia, la reescritura del pasado y la actualización de los valores medievales en nuestra época. Respecto al drama histórico a partir de la segunda mitad del siglo XX, el dramaturgo y teórico literario Antonio Buero Vallejo señala que solamente «es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente [...] y la relación viva existente entre lo sucedido y lo que nos sucede», dado que «la historia misma de nada nos serviría si no fuese un conocimiento por y para la actualidad» (1980: 19). Esta idea es el ancla de las obras analizadas, ya que los autores construyen el desenlace dramático dentro de un contexto temporal impreciso y disuelto entre varias épocas para vincular el tema pasado con el presente del espectador. Los elementos escénicos ayudan a crear esa sensación de atemporalidad que sumerge al espectador en la obra teatral. En la parte introductoria Gala indica que su obra «tiene adrede un aspecto intemporal», el escenario «alguna vaga sugerencia morisca» (1991: 73), el vestuario es «de corteacrónico, imposible de situar en época alguna» (1991: 75), «al principio es de la época, aunque no muy marcado, luego va modernizándose», mientras el lenguaje «es de hoy, lo entendemos, pero tiene no sé qué aroma ajeno al lenguaje no estrictamente de hoy» (1991: 73). Las obras de Vllora y Lasala tampoco requieren la rigurosidad mimética en la retratación de la época medieval y de esta forma el pasado aparece como un eco lejano o una sugerencia que nos trae el recuerdo o el «aroma» del pasado en el presente de la representación.



Anillos para una dama, Antonio Gala  
Teatro Esclava de Madrid  
Fuente: Centro de Documentación Teatral.  
Fotógrafo: Manuel Martínez Muñoz

Además de los elementos escénicos, el lenguaje juega un rol importante a la hora de actualizar el tema y así poder contar con la identificación o el reconocimiento del público. Dado que los tres textos dramáticos parodian la documentación histórica que sirve como testimonio oficial, los autores emprenden la tarea de *traducir* el lenguaje formal y cortés de la época antigua al lenguaje coloquial y a veces vulgar, rebuscado con la intención de trivializar el discurso histórico; los matrimonios reales se traducen en «líos», la batallas honradas en «porrazos» o las

violencias contra las hijas del Cid a poner «el culo morado a cintarazos» (Gala, 1991: 127-128). Como todos los anacronismos, esas *salidas* de la retórica oficial hacen que el lector reflexione sobre la construcción del discurso histórico y que reconsidere las maneras de interpretar las narraciones sobre el pasado. De esta forma, el lenguaje informal y cotidiano consigue acercarnos un tema alejado en el tiempo y distinto al código ideológico de nuestra época. Asimismo, la obra de Pedro Vllora, *El juglar del Cid*, hace hincapié en la necesidad de actualizar el poema, tanto en la reestructuración del relato como en el estilo lingüístico y la antigua retórica para conseguir acercar el tema al lector y al espectador contemporáneos.



*Anillos para una dama*, Antonio Gala  
Teatro Eslava de Madrid

Fuente: Centro de Documentación Teatral.  
Fotógrafo: Manuel Martínez Muñoz

Finalmente, la reinterpretación del tema medieval tiene como propósito problematizar la época actual, recapacitar de una forma innovadora sobre el pasado y facilitar hacer las proyecciones sobre el futuro al que nos enfrentamos, como lectores y espectadores, pero sobre todo como ciudadanos y miembros de la colectividad humana. El drama histórico, por ser teatro y no historia, tiene la responsabilidad ética y estética de abrirse hacia nuevas interpretaciones del pasado que puedan explicarnos el

tiempo presente e iluminar el camino que podría ser el futuro de la Humanidad. Por tanto, el teatro histórico debería siempre decir «más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa» (Mayorga, 1999: 9) y tener la ambición de «ser una ayuda para comprender el pasado, y de ser un instrumento para preparar el futuro» (Spang, 1998: 25). En *Doña Jimena*, la autora problematiza los asuntos histórico-políticos de la Península, como la supremacía de la cultura cristiana y la negación del patrimonio histórico creado en un contexto multicultural: árabe, cristiano y judío.

DOÑA JIMENA: Los musulmanes hispánicos tienen una idea de Dios tan parecida a la de los cristianos y judíos hispánicos que no solo por la piel y las costumbres nos parecemos todos, sino también por la forma de ser y de vivir la vida. ¡Somos hermanos hispánicos! (Lasala, 2008: 77).

DOÑA JIMENA: El peligro de la cristiandad acérrima que viene de Europa y el peligro del islamismo inculto de los almorávides que viene de África es el mismo, pues unos y otros han visto también que esta tierra es rica en su naturaleza y ambicionan su paraíso por igual (Lasala, 2008: 78).

Haciendo referencia al contexto geopolítico determinado, la autora nos obliga a una reflexión severa acerca de las verdaderas causas de los conflictos políticos y económicos que siguen escribiendo la Historia sangrienta del Mediterráneo. De forma parecida, la obra de Gala juega con los diferentes aspectos del mito cidiano, relacionando el *Cantar* con la supuesta verdad histórica sobre el héroe nacional y ofreciendo la *contraversión* de la narración oficial en una desconstrucción lúdica y postmodernista del pasado a base de «parodia, ironía, intertextualidad, montaje, relativización de la historia y del concepto de la verdad» (De Toro, 1997: 16). Finalmente, *El juglar del Cid* analiza el impacto de la literatura y el poder de la palabra en la construcción de las ideologías culturales y políticas en un «trabajo de composición y de recomposición que refleja la tensión ejercida por la espera del futuro sobre la interpretación del pasado» (Augé, 1998: 47).

## Bibliografía

---

AUGÉ, Marc (1998), *Las formas de olvido*, Barcelona, Editorial Gedisa.

BUERO VALLEJO, Antonio (1980), «Acerca del drama histórico», Primer acto, 187, pp. 18-21.

CALINECU, Matei (2003), *Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Postmodernismo*, Madrid, Alianza Editorial.

*Cantar de Mio Cid* (2011), ed. Alberto Montaner, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

CASTRO, Américo (1965), *La Celestina como contienda literaria. Castas y casticismos*, Madrid, Gredos.

CASTRO, Américo (1982), *La realidad histórica de España*, México, Editorial Porrúa.

DE TORO, Alfonso (1977), «Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica», en *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, ed. Alfonso de Toro, Madrid, Iberoamericana, pp. 11-40.

GALA, Antonio (1991), *Anillos para una dama*, Madrid, Grupo Editorial Bruño.

LASALA, Magdalena (2008), *Doña Jimena. Una historia de amor y felicidad en tiempos convulsos*, Zaragoza, Teatro Arbolé.

MAYORGA, Juan (1999), «El Dramaturgo como historiador», Primer Acto, 280, pp. 8-10.

RICEUR, Paul (1999), *Historia y narrativa*, Barcelona, Ediciones Paidós-Universidad Autónoma de Barcelona.

SPANG, Kurt (1998), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Navarra, EUNSA.

VÍLLORA, Pedro (2009), *El juglar del Cid*, Madrid, Ediciones Irreverentes.

**Janeš, Matija e Ivana Krpan**, «Historia Medieval en tiempos sin historia. Unas propuestas teatrales», *Monografías Aula Medieval*, 6 (2017), pp. 91-108.

## Resumen

Este trabajo analiza tres textos contemporáneos que reescriben en forma dramática el tema cidiano: *Anillos para una dama* (1991), de Antonio Gala; *El juglar del Cid* (2009), de Pedro Vllora; y *Doña Jimena* (2008), de Magdalena Lasala. Primero se estudian las obras dramáticas en relación con el *Cantar de mío Cid*, especificando sus diferencias en cuanto al desarrollo argumental y los enfoques que toman hacia la Historia y el tema clásico respectivamente. A continuación, se analiza el tema medieval en el contexto teatral actual y dentro del marco teórico del *teatro histórico*. Las obras cuestionan la estructura del relato histórico, recurriendo a técnicas que visibilizan la condición teatral de la representación histórica –metateatro, intertextualidad, parodia y enfoque intrahistórico– para poder recapacitar de una forma innovadora sobre el pasado.

## Palabras clave

Teatro histórico  
Drama histórico  
Poema de mío Cid  
Teatro español actual  
Metateatro

## Abstract

---

This article analyzes three contemporary texts that rewrite *The Poem of the Cid* in dramatic genre: *Anillos para una dama* (1991) by Antonio Gala, *El juglar del Cid* (2009) by Pedro Villora and *Doña Jimena* (2008) by Magdalena Lasala. In the first place, the plays are studied comparatively, regarding their relation to the medieval poem and the differences in the plot structure and their approaches towards History. Secondly, the medieval topic is analyzed within the current theatrical tendencies and the theoretical framework of *Historical Theater*. These plays subvert the structure of the historical narrative and use techniques that make visible the theatrical condition of the historical representation –such as metatheatrical, intertextuality, parody and intrahistoric approach– in order to re-think the past in an innovative way.

## KeyWords

---

Historic Theatre  
Historic Drama  
*The Poem of the Cid*  
Contemporary Spanish Theater  
Metatheatrical