

Université de Montréal

**Estudio semiótico del personaje de Jimena en el teatro:
de “Las mocedades del Cid” de Guillén de Castro
a “Anillos para una dama” de Antonio Gala**

par Éloïse Lanouette

Département de littératures et de langues du monde
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de docteur (Ph.D.)
en littérature
option études hispaniques

Mars 2018

© Éloïse Lanouette, 2018

Résumé

La présente thèse a pour objectif d'étudier la représentation et la caractérisation du personnage de Chimène dans plusieurs œuvres fondamentales de la littérature cidienne pour montrer comment ses attributs divergents et convergents ont façonné une image polyédrique, d'une certaine épaisseur psychologique, qui s'est transformée au fil du temps en s'adaptant à des contextes historico-culturels successifs.

Le corpus étudié est composé de sept œuvres. Deux pièces de théâtre, *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro (1618) et *Anillos para una dama* de Antonio Gala (1973), constituent les piliers de l'analyse comparative. Elles établissent un dialogue avec les deux œuvres poétiques fondatrices de la légende du Cid, le *Cantar de Mio Cid* (XIII^e siècle) et l'*Historia y romancero del Cid* (1605). Pour faire la transition entre le Siècle d'Or espagnol et le XX^e siècle, le processus d'internationalisation de la légende est également examiné dans trois œuvres qui appartiennent à la même chaîne de transmission et qui présentent une filiation évidente : le drame *Le Cid* de Pierre Corneille (1637), l'opéra *Le Cid* de Jules Massenet (1884-85) et le film *El Cid* d'Anthony Mann (1961).

Les outils méthodologiques employés pour mener à bien l'analyse des œuvres dramatiques sont ceux propres à la sémiologie théâtrale. Tirant parti des apports de la sémiologie française (Ubersfeld, Ryngaert, Pruner) et de la sémiologie espagnole (Bobes Naves, García Barrientos), le texte théâtral est abordé en concentrant l'attention sur le personnage de Chimène et en mettant en lumière ses interconnections avec les autres catégories d'analyse que sont l'action, l'espace, le temps et le dialogue. Une considération particulière est accordée à l'étude de tous les signes inscrits dans le texte dramatique verbal qui potentialisent la mise en scène et le spectacle et qui caractérisent le personnage, comme ses vêtements, gestes et mouvements, ou encore les effets lumineux et sonores.

En conclusion, l'analyse des diverses œuvres du corpus démontre que Chimène, au-delà de son seul rôle d'épouse du héros médiéval, se révèle sous ses multiples facettes (dans les grandes étapes de sa vie, comme fille, épouse, mère et veuve ; et dans ses deux profils, privé et public, comme simple femme et comme grande dame du Moyen-âge). La caractérisation de

Chimène présente des différences significatives d'une œuvre à l'autre mais, de l'ensemble des textes, peuvent être mis en évidence des attributs convergents qui attestent d'une cohérence intertextuelle du personnage ; ce qui confère à sa représentation une épaisseur psychologique remarquable qui l'humanise et la rapproche du public. L'analyse met également en exergue le rôle fondamental joué par *Las mocedades del Cid* dans la chaîne de transmission de la légende et dans l'évolution de Chimène, en introduisant un changement-clé de sa personnalité qui cristallisera son image en tant qu'héroïne sentimentale et romantique.

Mots-clés : Cid, Jimena, Chimène, Guillén de Castro, Antonio Gala, sémiologie théâtrale, personnage dramatique, *Mocedades del Cid*, *Anillos para una dama*, Corneille, Massenet, Anthony Mann

Abstract

The objective of this thesis is to study the portrayal and characterisation of Jimena in some of the fundamental works of Cidian literature, so as to demonstrate how her diverging and converging traits build a polyhedral image, of some psychological depth, which evolved through time, adapting itself to various historic and cultural contexts.

The corpus studied consists of seven works. Two theatre plays, *Las mocedades del Cid* by Guillén de Castro (1618) and *Anillos para una dama* by Antonio Gala (1973), constitute the pillars of the comparative analysis. They engage a dialogue with the two foundational poetic works establishing the Cid's legend, the *Cantar de Mio Cid* (siglo XIII) and the *Historia y romancero del Cid* (1605). To serve as transition between Spain's Golden Age and the twentieth century, the legend's internationalisation process is explored in three works belonging to the same transmission chain, with clear filiation links: the drama *Le Cid* by Pierre Corneille (1637), the opera *Le Cid* by Jules Massenet (1884-85) and the movie *El Cid* by Anthony Mann (1961).

The methodologic tools used to carry out the analysis of the theatre plays are those laid out by theatre semiotics. Making use of different contributions to semiotics by French (Ubersfeld, Ryngaert, Pruner) and Spanish (Bobes Naves, García Barrientos) authorities, the approach developed focuses on the character of Jimena, in relation with other analysis categories: action, space, time and dialogue. Specific attention is also paid to the study of all the signs included in the verbal dramatic text which facilitate the staging and making of the show and provide a character's attributes, such as apparel, gestures and movements, or light and sound effects.

In conclusion, the analysis determines that the corpus studied depicts a Jimena who, beyond her mere role as the Medieval hero's wife, is represented in her multiple faces (in various stages of her life, as daughter, wife, mother and widow; and in the private and public aspects of her life, as a simple woman and as a great Medieval lady). Jimena's characterisation presents differences from one work to another, but an analysis of the whole corpus can identify common traits which point out the character's intertextual coherence, in a portrayal which reveals attractive psychological depths, humanising her and connecting her to the public. The analysis also showcases the fundamental role of *Las mocedades del Cid* in the legend's transmission

chain and in the evolution of Jimena's representation through time, with the introduction of a key change in her personality that would come to define her image as a sentimental and romantic heroine.

Keywords: Cid, Jimena, Chimène, Guillén de Castro, Antonio Gala, theatre semiotics, theatrical character, *Mocedades del Cid*, *Anillos para una dama*, Corneille, Massenet, Anthony Mann

Resumen

Esta tesis tiene como objetivo estudiar la representación y la caracterización del personaje de Jimena en varias obras fundamentales de la literatura cidiana, con el fin de mostrar cómo sus rasgos diferenciales y similares permiten construir una imagen poliédrica, con cierto espesor psicológico, que ha ido variando a lo largo del tiempo adaptándose a diferentes contextos histórico-culturales.

El corpus de estudio lo constituyen siete obras. Los pilares del análisis comparativo son dos piezas dramáticas, *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro (1618) y *Anillos para una dama* de Antonio Gala (1973), que entran en diálogo con las dos obras poéticas fundacionales de la leyenda del Cid, el *Cantar de Mio Cid* (siglo XIII) y la *Historia y romancero del Cid* (1605). A modo de transición entre el Siglo de Oro y el siglo XX, se explora también el proceso de internacionalización de la leyenda en tres obras pertenecientes a la misma cadena de transmisión, en una clara línea de filiación: el drama *Le Cid* de Pierre Corneille (1637), la ópera *Le Cid* de Jules Massenet (1884-85) y la película cinematográfica *El Cid* de Anthony Mann (1961).

Las herramientas metodológicas empleadas para llevar a cabo el análisis de las obras dramáticas son las propias de la semiótica teatral. Aprovechando diferentes aportaciones semiológicas francesas (Ubersfeld, Ryngaert, Pruner) y españolas (Bobes Naves, García Barrientos), se realiza una aproximación al texto teatral centrada en el personaje de Jimena, poniéndolo en relación con diferentes categorías de análisis: acción, espacio, tiempo y diálogo. Igualmente, se presta particular atención al estudio de todos los signos inscritos en el texto dramático verbal que apuntan a la realización escénica en el espectáculo y que propician la caracterización del personaje por medio del vestuario, de los gestos y movimientos o de efectos luminosos y sonoros.

Como conclusión, se muestra que las distintas obras del corpus dan a conocer a una Jimena que, más allá de ser la mera esposa del héroe medieval, ofrece una representación multifacética (en diversas edades de la vida, como hija, esposa, madre y viuda; y en sus dos caras, la privada y la pública, como simple mujer y gran dama medieval). La caracterización de Jimena presenta diferencias de una obra a otra, pero de todo el corpus se desprenden a la vez

rasgos similares que apuntan a una coherencia intertextual del personaje, cuya representación cobra un llamativo espesor psicológico que la humaniza y la acerca al público. Se evidencia también el papel fundamental desempeñado por *Las mocedades del Cid* en la cadena de transmisión de la leyenda y en la evolución de la representación de Jimena, al introducir un cambio clave en su personalidad que hará cristalizar su imagen como heroína sentimental y romántica.

Palabras clave: Cid, Jimena, Chimène, Guillén de Castro, Antonio Gala, semiótica teatral, personaje dramático, *Mocedades del Cid*, *Anillos para una dama*, Corneille, Massenet, Anthony Mann

Índice

Résumé	i
Abstract.....	iii
Resumen	v
Índice	vii
Dedicatoria	xvi
Agradecimientos	xvii
Introducción: Jimena: de la Historia a la ficción, de la lectura al análisis.....	1
1. El Cid, de la Historia a la ficción.....	1
1.1. Rodrigo y Jimena, personajes históricos.....	1
1.2. De la vida a la leyenda	4
1.3. Una pareja que atraviesa las épocas y los géneros	5
1.4. Jimena, de pareja ilustre a personaje de pleno derecho	7
2. Jimena en <i>Las mocedades del Cid</i> de Guillén de Castro y <i>Anillos para una dama</i> de Antonio Gala.....	8
2.1. Dos épocas clave en la literatura española	8
2.2. Dos propuestas complementarias para el personaje de Jimena	9
2.3. Dos ventanas hacia posibles pasados	10
3. El estudio del personaje de Jimena como objetivo principal de la tesis	11
3.1. Comparación de la representación de Jimena en <i>Las mocedades del Cid</i> y <i>Anillos para una dama</i>	12
3.2. Examen de los antecedentes de las dos piezas teatrales con las obras fundacionales de la literatura cidiana: <i>El romancero del Cid</i> y el <i>Cantar de Mio Cid</i>	13
3.3. Apertura temática con adaptaciones y “secuelas” de la pieza de Castro: <i>Le Cid</i> de Corneille, <i>Le Cid</i> de Massenet y <i>El Cid</i> de Anthony Mann.....	14
4. Metodología y estructura de la tesis.....	16
4.1. Un análisis teatral centrado en el personaje de Jimena.....	16
4.2. Tres capítulos de análisis.....	18
4.2.1. Jimena en <i>Las mocedades del Cid</i> : una joven ante su destino	18
4.2.2. Intermedio: Jimena tras los siglos, entre romanticismo e historiografía	19

4.2.3.	Jimena en <i>Anillos para una dama</i> : una mujer frente a la historia	21
5.	Estado de la cuestión y aportación de la presente tesis a la investigación sobre el personaje de Jimena	22
5.1.	Estado de la cuestión.....	22
5.2.	Aportación de la tesis.....	29
Capítulo I:	La semiótica como clave de análisis del personaje de Jimena	31
1.	Introducción: La semiótica como modo de aproximación a la obra dramática	31
2.	La semiótica como marco teórico: exploración de algunas tendencias.....	34
2.1.	Hacia una lectura semiótica del teatro	35
2.1.1.	Orientación semiológica francesa	35
2.1.1.1.	La percepción sensorial como modo básico de aproximación al teatro	36
2.1.1.2.	La lectura del teatro, una práctica aparentemente contra-intuitiva	37
2.1.1.3.	La simplificación teórica, necesaria para el análisis	38
2.1.1.4.	Las categorías del análisis teatral.....	40
2.1.2.	Orientación semiológica española.....	41
2.1.2.1.	La semiología como marco de lectura.....	41
2.1.2.2.	¿Análisis o comentario?	43
2.2.	El enfoque semiótico.....	44
2.2.1.	Una aproximación fundamentada en al texto.....	45
2.2.1.1.	Un análisis centrado en una clasificación de signos bien definida	45
2.2.1.2.	Una propuesta que neutraliza posibles a priori	47
2.2.2.	Una aproximación enmarcada en su contexto.....	48
2.2.3.	La materia cívica como telón de fondo en las obras donde aparece Jimena	51
2.2.3.1.	Algunas claves de lectura contextuales	52
2.2.3.2.	De la parcialidad necesaria de un análisis enfocado en Jimena	55
3.	Categorías de análisis y aplicación práctica al caso de Jimena.....	57
3.1.	El texto teatral como material de estudio	58
3.1.1.	¿Texto escrito o espectáculo?	58
3.1.1.1.	El texto dramático como material de análisis	58
3.1.1.2.	Breve presentación de las ediciones manejadas.....	61
3.1.2.	Categorías de análisis del texto teatral	65
3.1.2.1.	El paratexto.....	66
3.1.2.2.	El texto dramático	67
3.1.3.	Primeras aproximaciones a Jimena	69
3.1.3.1.	Título y género de la obra.....	69
3.1.3.2.	Organización interna de la obra y valoración del peso dramático de Jimena en ella	70
3.2.	La acción dramática	71
3.2.1.	La organización del texto dramático	72
3.2.1.1.	Fábula.....	72

3.2.1.2.	Acción	73
3.2.1.3.	Intriga	73
3.2.2.	El modelo actancial, modo de aproximación al personaje.....	74
3.2.2.1.	Descripción general del modelo actancial.....	74
3.2.2.2.	Aplicación al personaje y al caso de Jimena	75
3.3.	El espacio dramático	76
3.3.1.	La organización del espacio dramático.....	77
3.3.1.1.	Espacio actual	77
3.3.1.2.	Espacio virtual	77
3.3.2.	Las marcas espaciales en el texto dramático.....	78
3.3.2.1.	En las didascalias	78
3.3.2.2.	En el diálogo.....	78
3.3.3.	El espacio y Jimena	79
3.3.3.1.	Los espacios en los que actúa	79
3.3.3.2.	Jimena y su modo de ocupar el espacio	80
3.4.	El tiempo dramático	82
3.4.1.	La organización del tiempo dramático	82
3.4.2.	Las marcas temporales en el texto dramático	83
3.4.3.	El tiempo dramático y Jimena.....	83
3.4.3.1.	La caracterización de Jimena.....	84
3.4.3.2.	Su relación con el tiempo	84
3.5.	El personaje	85
3.5.1.	Cómo se presenta el personaje	86
3.5.1.1.	Identidad del personaje	86
3.5.1.2.	Relaciones entre personajes.....	87
3.5.2.	Funciones del personaje.....	87
3.5.2.1.	Actante	88
3.5.2.2.	Actor	88
3.5.2.3.	Papel.....	89
3.5.3.	Jimena como personaje.....	89
3.5.3.1.	Nombre y organización del reparto.....	90
3.5.3.2.	Elementos que contribuyen a su representación: vestuario, accesorios y escenografía	90
3.6.	El discurso teatral.....	92
3.6.1.	Las formas del discurso teatral.....	93
3.6.1.1.	Monólogo	93
3.6.1.2.	Diálogo.....	93
3.6.2.	Pragmática del discurso teatral	94
3.6.2.1.	Funcionamiento y procesos del diálogo	94
3.6.2.2.	Dramaturgia de la palabra	96
3.6.3.	El personaje de Jimena y el discurso teatral	96
3.6.3.1.	Idiolectos y situaciones de enunciación	97
3.6.3.2.	La palabra como elemento central de análisis	97
4.	Conclusión: De la teoría a la práctica, de lo general a lo particular	99

Capítulo II: Jimena en <i>Las mocedades del Cid</i> de Guillén de Castro: una joven en la encrucijada	102
1. Introducción.....	102
2. Guillén de Castro y el teatro del Siglo de Oro	104
2.1 Guillén de Castro en su marco.....	104
2.1.1. Algunos hitos del teatro del Siglo de Oro: <i>Las mocedades del Cid</i> en compañía envidiable	105
2.1.2. La importancia de la propuesta de Lope de Vega y su vínculo con el teatro de Guillén de Castro	109
2.2. Guillén de Castro y <i>Las mocedades del Cid</i>	111
2.2.1. Breve biografía del autor	111
2.2.2. Características principales de su teatro.....	113
2.2.3. <i>Las mocedades del Cid</i> , obra cumbre del autor	116
3. El romancero cidiano, base de inspiración de <i>Las mocedades del Cid</i>	119
3.1. El romancero, una larga tradición.....	119
3.1.1. Nociones generales sobre el romance.....	120
3.1.2. El romancero cidiano, colección de episodios famosos	122
3.1.3. La edición consultada y breve estado de la cuestión en cuanto a Jimena	124
3.2. Jimena en el romancero cidiano	125
3.2.1. Paratexto y estructura general del romancero	126
3.2.2. Parte I: de la venganza al exilio	127
3.2.3. Parte II: del exilio a la afrenta de Corpes.....	131
3.2.4. Parte III: de la afrenta de Corpes al retiro en Cardaña	135
3.2.5. Coda: apéndice.....	138
3.2.6. Conclusiones: Jimena a lo largo de su vida, en todas las esferas	139
4. Jimena en <i>Las mocedades del Cid</i>: un estado de la cuestión	140
4.1. Un primer acercamiento con Marjorie Ratcliffe.....	140
4.2. Una perspectiva más tradicional con Luciano García Lorenzo	142
4.3. Una visión rigorista con Ion Agheana.....	143
4.4. Un panorama sintético con Stefano Arata.....	144
4.5. Una apertura temática con Mohammad Kowsar	145
5. Análisis lineal de <i>Las mocedades del Cid</i>	147
5.1. Acercamiento a la obra.....	147
5.1.1. Título y paratexto	147
5.1.2. Estructura general (jornadas y escenas).....	150
5.1.3. La presencia de Jimena en la obra.....	151
5.2. Análisis en clave de Jimena.....	152

5.2.1.	Acto I.....	152
5.2.1.1.	Rodrigo es armado caballero (vv. 1-129) *	152
5.2.1.2.	El Conde afrenta a Diego Laínez (vv. 130-305).....	154
5.2.1.3.	En casa de Diego Laínez (vv. 306-429).....	155
5.2.1.4.	La prueba de la mano (vv. 429-517).....	155
5.2.1.5.	Monólogo de la espada (vv. 518-585) **.....	156
5.2.1.6.	Rodrigo desafía al Conde (vv. 586-865) *.....	158
5.2.1.7.	Conclusiones preliminares.....	161
5.2.2.	Acto II.....	161
5.2.2.1.	Primera querrela de Jimena (vv. 866-1037) *.....	161
5.2.2.2.	Rodrigo en casa de Jimena (vv. 1038-1208) *.....	163
5.2.2.3.	La mesnada de Rodrigo (vv. 1209-1284).....	168
5.2.2.4.	La Infanta y Rodrigo (vv. 1285-1436).....	168
5.2.2.5.	Batalla contra los reyes moros (vv. 1286-1516).....	169
5.2.2.6.	Braveza de don Sancho (vv. 1517-1561).....	169
5.2.2.7.	El venablo ensangrentado (vv. 1562-1626).....	169
5.2.2.8.	Reyes moros vasallos de Rodrigo (vv. 1627-1712).....	170
5.2.2.9.	Segunda querrela de Jimena (vv. 1713-1820) *.....	170
5.2.2.10.	Segundas conclusiones.....	173
5.2.3.	Acto III.....	174
5.2.3.1.	Confesiones de Urraca (vv. 1821-1885) **.....	174
5.2.3.2.	Los sentimientos de Jimena (vv. 1885-1972) **.....	175
5.2.3.3.	Tercera querrela de Jimena (vv. 1973-2114) *.....	176
5.2.3.4.	La romería a Santiago (vv. 2115-2308).....	180
5.2.3.5.	San Lázaro y Rodrigo (vv. 2309-2358).....	180
5.2.3.6.	La contienda de Calahorra (vv. 2359-2458).....	180
5.2.3.7.	La embajada de Martín González (vv. 2459-2634) **.....	180
5.2.3.8.	Angustias de Jimena (vv. 2635-2718) *.....	181
5.2.3.9.	Reparto de los reinos (vv. 2719-2889).....	182
5.2.3.10.	Desenlace del desafío y casamiento (vv. 2890-3004) *.....	183
5.2.3.11.	Conclusión del análisis.....	185
6.	Conclusión.....	186

Capítulo III: Corneille, Massenet y Mann: Jimena, un personaje en transición.188

1.	Introducción.....	188
2.	Corneille o la confirmación de una tendencia.....	189
2.1.	De Castro a Corneille, las consecuencias para Jimena.....	189
2.1.1.	La adaptación de la obra de Castro en su marco general.....	190
2.1.2.	La “Querelle du Cid” y Jimena.....	192
2.2.	Lectura detenida del texto.....	194
2.2.1.	Paratexto.....	194
2.2.2.	Acto I.....	195
2.2.3.	Acto II.....	197
2.2.4.	Acto III.....	199
2.2.5.	Acto IV.....	201

2.2.6. Acto V	203
3. Massenet o una percepción duradera	206
3.1. La ópera en su contexto, y su doble herencia	207
3.1.1. <i>Le Cid</i> , un éxito marcado dentro de una tendencia generalizada	208
3.1.2. Génesis e impacto de la ópera <i>Le Cid</i>	209
3.1.3. <i>Le Cid</i> vuelve a París: algunos apuntes sobre la representación de 2015 en la ópera Garnier	211
3.2. Análisis de la ópera.....	213
3.2.1. Paratexto	214
3.2.2. Acto I.....	215
3.2.2.1. Cuadro 1	215
3.2.2.2. Cuadro 2	216
3.2.3. Acto II.....	219
3.2.3.1. Cuadro 3	219
3.2.3.2. Cuadro 4.....	220
3.2.4. Acto III	223
3.2.4.1. Cuadro 5	223
3.2.4.2. Cuadro 6.....	226
3.2.4.3. Cuadro 7	226
3.2.4.4. Cuadro 8.....	226
3.2.5. Acto IV	226
3.2.5.1. Cuadro 9.....	226
3.2.5.2. Cuadro 10.....	228
4. Mann o el reencuentro con la historia	230
4.1. Una épica histórica.....	231
4.1.1. Las fuentes de la película y la influencia de Ramón Menéndez Pidal.....	231
4.1.2. Una producción desarrollada en un contexto específico	234
4.2. Comentario de la película.....	235
4.2.1. Sobre el material utilizado para el análisis	236
4.2.2. Paratexto y estructura de la película.....	237
4.2.3. Parte 1: De la obertura hasta la muerte del Conde (0h00-0h40)	239
4.2.4. Parte 2: De la muerte del Conde hasta el matrimonio (0h40-1h04)	242
4.2.5. Parte 3: Del matrimonio hasta el exilio (0h59-1h43)	244
4.2.6. Parte 4: Del exilio hasta la intermisión (1h43-2h02).....	247
4.2.7. Parte 5: De la intermisión hasta la liberación de Jimena e hijas (2h00-2h20)	248
4.2.8. Parte 6: En Valencia (2h20-3h06).....	250
4.2.9. Coda: The Falcon and the Dove (3h06-3h08).....	252
5. Conclusión.....	254
Capítulo IV: Jimena en <i>Anillos para una dama</i> de Antonio Gala: una viuda frente al peso de la historia.....	257
1. Introducción.....	257

2. Antonio Gala y el teatro español de los años 1936-1975.....	258
2.1. El teatro español de los años 1936-1975.....	259
2.1.1. Problemas y desafíos de la producción artística del momento: el exilio y la censura	259
2.1.2. Breve historia del teatro del periodo	260
2.1.3. El Cid, figura significativa de la producción artística y teatral bajo el Franquismo....	265
2.2. Antonio Gala y <i>Anillos para una dama</i>	268
2.2.1. Breve biografía del autor	268
2.2.2. Características principales de su teatro.....	270
2.2.3. <i>Anillos para una dama</i> , obra fundamental de los últimos años del Franquismo	272
2.2.4. Antonio Gala dramaturgo, una reevaluación moderna	273
3. El <i>Cantar de Mio Cid</i>, obra en filigrana en <i>Anillos para una dama</i>	275
3.1. Génesis e itinerario del <i>Cantar de Mio Cid</i>	276
3.1.1. Un poema épico excepcional para la literatura española y para su época de composición	276
3.1.2. Los años perdidos.....	278
3.1.3. Ramón Menéndez Pidal o el re-encuentro con el <i>Cantar de Mio Cid</i>	278
3.2. Jimena en el <i>Cantar de Mio Cid</i>	279
3.2.1. Jimena en el “Cantar del Destierro”	280
3.2.2. Jimena en el “Cantar de las Bodas”.....	282
3.2.3. Jimena en el “Cantar de la Afrenta”	285
3.2.4. Conclusiones.....	287
4. Jimena en <i>Anillos para una dama</i>: un estado de la cuestión.....	287
4.1. Un primer acercamiento con Marjorie Ratcliffe.....	287
4.2. La síntesis propuesta por Andrés Amorós.....	289
4.3. Elementos de análisis con Victoria Robertson	292
4.4. El resumen temático de Ana Alcolea	297
4.5. Isabel Torres: ¿el Cid a la sombra de Jimena?	301
5. Análisis lineal de <i>Anillos para una dama</i>.....	305
5.1. Acercamiento a la obra.....	306
5.1.1. Título y paratexto	306
5.1.1.1. Título.....	306
5.1.1.2. “Palabras del autor”	307
5.1.1.3. Datos de creación y reparto de los personajes	309
5.1.1.4. Acotaciones generales.....	310
5.1.2. Estructura general (jornadas y escenas).....	311
5.1.3. Presencia de Jimena en la obra	313
5.2. Análisis en clave de Jimena.....	313
5.2.1. Primera parte.....	313
5.2.1.1. Primer cuadro	313

5.2.1.2.	Segundo cuadro	316
5.2.1.3.	Tercer cuadro.....	323
5.2.1.4.	Cuarto cuadro	325
5.2.2.	Segunda parte.....	329
5.2.2.1.	Primer cuadro	329
5.2.2.2.	Segundo cuadro	339
5.2.2.3.	Tercer cuadro.....	341
5.2.2.4.	Cuarto cuadro	344
5.2.3.	Conclusiones.....	346
6.	Conclusión.....	348
Conclusión: Jimena: del análisis a la síntesis, para una mejor comprensión del personaje		350
1.	Resultados de investigación: Jimena, un personaje con una caracterización multifacética	350
1.1.	Diferencias notables en la caracterización de Jimena en las obras estudiadas	351
1.2.	Rasgos similares que surgen tras el análisis del corpus	355
1.3.	Interpretación personal de los resultados de investigación	359
2.	Aporte de la tesis a la investigación: un avance de los conocimientos sobre el personaje de Jimena	361
2.1.	Jimena, personaje entre tradición e innovación, componente clave de la evolución de la leyenda del Cid	361
2.2.	Aportación de la tesis con respeto a la literatura crítica.....	365
2.3.	Hacia nuevos caminos de investigación.....	367
Bibliografía.....		370
1.	Bibliografía primaria.....	370
2.	Bibliografía crítica	372

*Hâtez-vous lentement ; et sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage :
Polissez-le sans cesse et le repolissez ;
Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.*

Nicolas Boileau, *L'Art poétique* (1674), Chant I

Dedicatoria

À ma famille,

À mes amis,

À tous ceux qui m'ont soutenue et inspirée.

Agradecimientos

La presente tesis no hubiera podido concretarse sin el apoyo de mi director, el profesor Javier Rubiera. Su paciencia y capacidad de escucha me han sostenido a lo largo del proceso de escritura. Tanto sus conocimientos y consejos como su respeto por mis ideas han fortalecido mi confianza y han favorecido mi desarrollo como investigadora.

Deseo subrayar el papel precursor desempeñado por la profesora Marjorie Ratcliffe, cuyo libro *Jimena: A Woman in Spanish Literature* ha sido una fuente de inspiración y me ha convencido de que un análisis comparativo de la representación de Jimena era factible en el marco de un trabajo doctoral. También, su acogida y generosidad en los congresos de la Asociación canadiense de hispanistas me han animado a seguir en el camino.

Je me dois de remercier tout particulièrement M. Nguyen, mon professeur de français de 4^e au Collège Stanislas de Montréal. Il nous avait fait étudier *Le Cid* de Corneille en l'accompagnant d'une projection du film d'Anthony Mann et m'avait, ce faisant, ouvert les portes de l'univers légendaire de Rodrigue et de Chimène. Sans lui, je n'aurais sans doute pas choisi de me consacrer aux études hispaniques, et la présente thèse n'aurait pas vu le jour.

I would also like to thank James Fitzpatrick, founder of Tadlow Music, who graciously sent me the lyrics to “The Falcon and the Dove”, the original song created by Miklos Rózsa for the movie soundtrack. His courtesy allowed me to cap my analysis of the film with a noteworthy coda which served as a thematic summary. Without his help, this section of my work would have been less complete.

Tengo que mencionar, también, a la Asociación canadiense de hispanistas, en cuyos congresos he podido adelantar la presentación de algunas conclusiones de mi trabajo doctoral. El respaldo recibido en estos eventos ha sido esencial a mi progreso como joven investigadora, y el contacto con otros académicos y especialistas ha sido muy motivador.

No puedo tampoco olvidar la relevancia de mi estancia en la Universidad Autónoma de Madrid, donde cursé el segundo ciclo de Filología hispánica, gracias a una beca de estudio del Ministerio de asuntos exteriores de España. Estos dos años de inmersión, en un contexto académico enriquecido por los congresos sobre la Edad de Oro organizados por nuestra facultad,

confirmaron mi interés por la(s) cultura(s) y la(s) literatura(s) hispánica(s) y propiciaron mi inscripción en el programa de doctorado.

Finalmente, en la Université de Montréal, quisiera dar las gracias a los profesores de la Section d'études hispaniques por haberme enseñado tanto a lo largo de todos estos años, desde mis primeros cursos de Baccalauréat; a mis compañeros estudiantes, que han compartido un trozo de mi vida; y a todo el personal del Département de littératures et de langues du monde, siempre dispuesto a ayudarme en los trámites administrativos.

Introducción:

Jimena: de la Historia a la ficción, de la lectura al análisis

1. El Cid, de la Historia a la ficción

El Cid Campeador, o tal vez más apropiadamente dicho, Rodrigo Díaz de Vivar, forma parte de un grupo de personajes que han tenido un destino excepcional, por las hazañas que cumplieron en vida, y por la tradición literaria que estas hazañas pudieron inspirar a lo largo de los siglos. En el ámbito occidental, los equivalentes más relevantes se encontrarían en sus hermanos de epopeya, como Ulises, Alejandro Magno, Arturo, Carlomagno o Erik el Rojo y su hijo, Leif Eriksson, que inspiraron poemas, obras de teatro y ópera, novelas, películas cinematográficas y series televisivas.

1.1. Rodrigo y Jimena, personajes históricos

Antes de cumplir su función como personajes de ficción, Rodrigo y Jimena fueron personajes históricos, objetos de estudio de historiadores tan conocidos como Ramón Menéndez Pidal¹ en España o Richard Fletcher² en el Reino Unido. Aunque los investigadores pueden variar en el énfasis que ponen en una u otra fase de su vida, o en la orientación temática general

¹ Con *La España del Cid* (1929) o su *Historia del Cid* (1942), entre otros trabajos destacables.

² Su estudio *The Quest for El Cid* (1989) sigue siendo una buena referencia para una primera aproximación a la vida del personaje histórico.

que dan a ella³, los hechos básicos de su biografía son bien conocidos y documentados⁴, tanto en libros especializados como en obras de divulgación⁵.

Rodrigo Díaz nace en tierras de Burgos entre los años 1043 y 1047, posiblemente en la villa de Vivar que tiene como apodo, de una familia noble que descendiera de Laín Calvo, uno de los legendarios Jueces de Castilla. Su padre (Diego Laínez) y su abuelo paterno (Laín Núñez) tenían posiciones de cierta importancia en la Corte, y su abuelo materno (Rodrigo Álvarez) tenía una proximidad notable al rey Fernando I. El joven Rodrigo fue compañero del príncipe Sancho, quien le confirió el honor de nombrarle caballero, y con quien hizo sus primeras campañas militares. Después de la muerte de Fernando I a finales de 1065, Sancho se convirtió en el nuevo rey de Castilla, mientras sus hermanos recibieron otros reinos: Alfonso recibió León, y García, Galicia. En este periodo, Rodrigo cumplió los oficios de alférez del rey, posiblemente mereciéndose el título de Campeador tras sus campañas. Siguiendo la guerra fratricida entre los herederos del reino de Castilla y León, finalmente ganada por Alfonso después de la muerte de Sancho en la traición de Zamora⁶, Rodrigo transfirió su lealtad al nuevo rey. Si bien no conservó su puesto de alférez, gozó de un cierto prestigio en la Corte, arbitrando disputas legales. En estos años (probablemente en 1074 o 1075), se casó con Jimena Díaz, hija de una familia importante de Asturias⁷, lo que fortaleció su posición en el entorno del Rey.

El periodo que siguió fue más sombrío, y está bien resumido por Richard Fletcher (125) de la siguiente manera:

³ Por ejemplo, se han dado interpretaciones desde diferentes puntos de vista, con biografías que hacen hincapié en el hecho de que fuera un caballero cristiano, mientras que otras resaltan su lado mercenario, por referirnos a uno de los puntos más controvertidos.

⁴ Se tiene constancia de su firma en la carta de arras que confirmó su promesa de matrimonio con Jimena, un documento histórico excepcional que demuestra nítida y claramente la posición de los dos esposos en la sociedad de la época.

⁵ Como por ejemplo en el dossier “Jimena: una infortunada vida tras el Cid” que se halla en la revista *Memoria* (número V, junio de 2007).

⁶ El hecho de que fuera matado de modo innoble no deja dudas. Lo que es menos claro, sin embargo, es quién hubiera podido ordenar el atentado.

⁷ Ramón Menéndez Pidal hace remontar sus antecedentes familiares al rey Alfonso V por su línea materna, y la tradición hace de su padre el Conde de Oviedo, aunque Richard Fletcher es menos conclusivo, principalmente por dudas sobre la validez de los documentos disponibles. Lo que es cierto, sin embargo, es la estima que Rodrigo tenía para con su esposa, ya que las arras que puso a su disposición están constituidas de la mitad de sus propiedades (acorde con las costumbre de León), cuando los usos de Castilla sólo requerían el tercio.

What went wrong in Rodrigo Díaz's career is soon told. He made enemies at the court of Alfonso VI. Partly through their agency, partly through ill-judged actions of his own, he incurred the king's displeasure and was exiled in the summer of 1081. He spent the next five years as a mercenary soldier in the service of the Muslim ruler of Zaragoza⁸. In the course of them he continued to amass fortune and renown. At the end of this period he was reconciled with the king and returned to Castile.

Una de las razones de la reconciliación entre Rodrigo y Alfonso fue la creciente amenaza del ejército almorávide, liderado por Ben Yusuf, quien quería vengar la caída de Toledo y, más concretamente, alzarse en contra del sistema de tributos a los que eran sometidos los reinos de taifas herederos del antiguo califato de Córdoba. La debilidad de Castilla se hizo sentir sobre todo en la batalla de Sagrajas, que vio la derrota de Alfonso. La reconciliación entre vasallo y señor duró hasta la campaña de Aledo en 1089, en la que los ejércitos de ambos no lograron encontrarse, lo que causó un enfriamiento en sus relaciones⁹. Aislado, Rodrigo no tuvo otro remedio que buscar su fortuna, incluso oponiéndose al Conde de Barcelona y divirtiendo el tributo de Valencia a su ventaja. El último intento de conciliación entre el Rey y Rodrigo fue en la campaña contra Sevilla, que fracasó rotundamente. La única solución, para Rodrigo, era ganarse su territorio para subvenir a las necesidades de su familia y de su séquito, por lo que decidió asediar Valencia, lo que realizó en 1093-1094 hasta conquistarla, pese a los esfuerzos almorávides para mantener el control de la ciudad.

Rodrigo tuvo apenas tiempo para establecerse en Valencia y mandar la venida de su familia, cuando la amenaza almorávide se hizo sentir de nuevo, con la llegada de un ejército liderado por el sobrino de Ben Yusuf. Asediado, Rodrigo hizo una salida con sus tropas, derrotando a sus enemigos, en una victoria significativa. Los siguientes años fueron dedicados a fortalecer y defender su presencia en la costa valenciana, mediante victorias militares y mediante los matrimonios de sus hijas: Cristina con el infante Ramiro de Navarra, y María con Ramón Berenguer III de Barcelona. De su hijo, sabemos que murió en 1097 en la batalla de Consuegra, cuando el ejército castellano fue derrotado por los almorávides. Rodrigo, por su

⁸ No hemos logrado encontrar confirmación del hecho, pero suponemos que sería a partir de este momento cuando Rodrigo empezaría a hacerse conocer con el título de Cid.

⁹ Hasta llegar, temporalmente, al encarcelamiento de Jimena y sus hijos, y a la confiscación de todos sus bienes.

parte, murió en julio de 1099 en la ciudad que había conquistado y en la que vivió como un verdadero príncipe, una noticia que tuvo una gran difusión¹⁰.

En este momento, Jimena toma la dirección de Valencia, e intenta hacer valer sus alianzas, sobre todo con Alfonso. En 1102 el Rey llega finalmente a la ciudad, donde tiene que tomar la decisión razonada pero desalentadora de evacuarla. De las conquistas de Rodrigo nada ha quedado y Jimena acompañó los restos de su marido hasta su segunda sepultura en el monasterio de San Pedro de Cardeña. Jimena falleció probablemente en el año 1116, por lo menos diez años después de la muerte de María (Ramón Berenguer se había casado nuevamente en 1107). De Cristina no tenemos más datos vitales. Con su hijo García Ramírez “El Restaurador”, y la hija de María, Jimena de Osona, la línea de Rodrigo y de Jimena entró en las grandes casas nobles de España, y, más tarde, de Europa.¹¹

1.2. De la vida a la leyenda

Con una vida tan llena de hazañas, de buenas y malas fortunas, encuentros y desencuentros con las casas reales de España, no extraña el hecho de que Rodrigo, el Cid Campeador, inspirara composiciones literarias rápidamente después de su muerte. En un poema latino escrito para celebrar la conquista de Almería en 1146 por Alfonso VII, el nieto de Alfonso VI mediante su hija Urraca, se hace mención de canciones dichas en honor del caballero. Como lo subraya Richard Fletcher cuando detalla los problemas de interpretación del poema (190):

The irreducible minimum with which we are left is this: that an author composing a Latin panegyric on Alfonso VII in or soon after 1147 could allude in passing to *Rodericus, Meo Cidi*, a famous hero of the recent past, confident that his audience would know whom he meant and be aware at least of the existence of verbal compositions – I choose as neutral a phrase as possible – devoted to his exploits.

¹⁰ Richard Fletcher (185) transcribe, por ejemplo, una nota de Ibn Bassam, un enemigo de Rodrigo, que le califica de “one of the miracles of God”, y una crónica de Poitou describe la muerte del castellano como “a great grief to the Christians and a joy to their pagan enemies”.

¹¹ Hay que notar que se conoce muy poco de la Jimena histórica. Por ejemplo, en el *Diccionario biográfico español*, publicado en 2009 por la Real Academia de Historia, el apartado sobre Jimena alcanza apenas una página, que recoge los datos principales de su vida y retoma la hipótesis pidaliana sobre su ascendencia, mientras que el apartado sobre su ilustre marido abarca seis páginas.

Entre estas composiciones que se elaboraron en la Edad Media el *Cantar de Mio Cid*¹² tiene un lugar predilecto, por ser el único poema que se ha conservado (casi) enteramente, faltando un folio al principio y otros dos en el interior. Tenemos constancias de otros poemas, mediante su transcripción al menos parcial en varias crónicas e historias de España como la *Estoria de España* elaborada bajo Alfonso X “El Sabio” (siglo XIII). Más tardíamente (en el siglo XIV) encontramos el poema que la crítica ha titulado las *Mocedades de Rodrigo*, del que se conservan unos 1 200 versos. Finalmente, entre las composiciones medievales destacables podemos mencionar el *Romancero del Cid*, editado notablemente por Juan de Escobar en 1605 bajo el título de *Hystoria del muy noble, y valeroso caballero, el Cid Ruy Diaz de Biuar: En Romances: En lenguaje antiguo* y reeditado unas treinta veces en el curso del siglo XVII, lo que muestra la popularidad inalterada del asunto en una época en que la mayoría de la población no sabía leer.

1.3. Una pareja que atraviesa las épocas y los géneros

En las tres obras anteriormente destacadas, la pareja de Rodrigo y Jimena está ya irrevocablemente asociada. En el *Cantar de Mio Cid*, les vemos que se parten “como la uña de la carne”, mientras que en las *Mocedades de Rodrigo* la ficción les muestra ya en oposición en la Corte, anunciando la temática de la venganza ampliamente retomada en otras obras. En el *Romancero del Cid* están presentados en todos los momentos de su vida, desde la juventud tumultuosa hasta la complicidad adulta y la viudez dolorosa.

Rodrigo y Jimena atravesarán las épocas y los géneros, con una popularidad innegable. Es cierto que como investigadores podemos tener una idea engrandecida de nuestro tema de estudio, pero no creemos equivocarnos tanto cuando hacemos tal afirmación. Efectivamente, las obras que han atraído nuestra atención muestran una amplia difusión de la leyenda cidiana, que, desde luego, no se restringe a este muy reducido corpus de estudio¹³. Entre las más destacables

¹² Los títulos *Cantar de Mio Cid* y *Poema de Mio Cid* han sido utilizados indistintamente por la crítica. Si bien usaremos principalmente el primero, por ser también el de nuestra edición de referencia, emplearemos a veces el segundo para designar la misma obra.

¹³ Sin ánimo de ser exhaustivos, señalamos a continuación algunas de las obras escenográficas más interesantes para la representación de Jimena. En el mundo hispanohablante, hay por ejemplo *El honrador de sus hijas* (1665) de Francisco Polo, *El honrador de su padre* (1658) de Juan Bautista Diamante, *Las mocedades del Cid* (c. 1655) de Jerónimo de Cáncer, *La jura en Santa Gadea* (1845) de Juan Eugenio Hatzenbusch, *Las hijas del Cid* (1908) de

que pueden dar una idea del alcance extraordinario del asunto tanto en España como fuera de sus fronteras, sólo hace falta citar al *Cantar de Mio Cid* y al *Romancero del Cid* ya mencionados; a *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro (1618) y su inmediata adaptación por Corneille en *Le Cid* (1637), que le hace pasar con los Pirineos la barrera del idioma y forma el primer eslabón hacia la internacionalización del mito; a la ópera *Le Cid* de Massenet (1884-85); a la película *El Cid* de Anthony Mann (1961); o a *Anillos para una dama* (1973) de Antonio Gala, que encontró en su tiempo un notable éxito.

El lector interesado particularmente en más obras literarias sobre Jimena en el mundo hispanohablante podrá referirse al libro de Marjorie Ratcliffe (1992), tan sólo como para tener un punto de partida y darse cuenta de la abundancia de obras que toman a Jimena como protagonista a lo largo de los siglos, mostrando cómo casi cada generación se reapropia del personaje, dando pie a nuevas interpretaciones y nuevas perspectivas. Este estudio, tomando a Jimena como hilo conductor, no da cuenta de aquellas obras en las que el Cid pudiera aparecer por sí solo, que no cobran tanto interés en el marco de la presente tesis, si bien una exploración bibliográfica aparte pudiera ser justificada en su momento. En el ámbito francófono, como muestras de la difusión del personaje de Jimena y de su pervivencia en el imaginario colectivo desde que Corneille le hiciera hablar en francés, podemos destacar la novela *Moi, Chimène, épouse du Cid* de Marie-France Schmidt (2007) o las parodias de la obra de Corneille como *Le Cid maghané* del quebequés Réjean Ducharme (1968) y *Sidi* de Henri-Frédéric Blanc (1997) que ubica la acción en el mundo más o menos criminal de los bares marseleses.

Lo que resulta pertinente subrayar en todo este proceso es cómo cada época y cada movimiento literario adapta la leyenda, usando los géneros a su disposición para transmitir su mensaje y hacer vivir el mito: del teatro áureo a la novela del siglo XX, de la ópera al cine, del teatro clásico a su más tardía parodia, por citar algunos ejemplos. Podemos comprobar que, gracias a estas refundiciones, la leyenda del Cid (y de Jimena) acaba siempre encontrando un nuevo público, ansioso tanto de conocer las versiones pasadas de dicha leyenda como de reapropiársela mediante creaciones contemporáneas. Lo que emerge, entonces, es la

Eduardo Marquina o *El amor es un potro desbocado* (1959) de Luis Escobar. En el ámbito internacional, podemos mencionar a las óperas *Chimène ou le Cid* (1783) de Antonio Sacchini, *Der Cid* (1865) de Peter Cornelius, o *Rodrigue et Chimène* (189?, inacabada hasta 1993) de Debussy.

constatación de que la misma plasticidad de la leyenda es su primera fuerza, ya que le confiere la capacidad de adaptarse siempre a nuevas épocas, a nuevos géneros, a nuevas influencias, sin jamás perder del todo de vista que hace referencia a personajes que en algún momento del pasado fueron carne y hueso, o sea, profundamente humanos. Rodrigo y Jimena, más allá de su existencia como “simples” personajes históricos, pertenecen ahora a todos, y cada uno de nosotros puede hallar en su historia algo que le hable, que le toque, que le conmueva.

1.4. Jimena, de pareja ilustre a personaje de pleno derecho

A lo largo de la evolución de la leyenda cidiana, los elementos que la componen han ido transformándose y se han moldeado para ser recibidos por un nuevo público. Hemos de constatar que Jimena, entre todos los personajes que rodean al Cid, tiene un lugar predilecto en este proceso.

Efectivamente, su papel ha cambiado de modo significativo desde su primera aparición en el *Poema de Mio Cid*, en el que cumplía una función bastante periférica, si bien su destino estaba vinculado estrechamente al del héroe. Ya en el cantar tardío de *Las mocedades de Rodrigo* se muestra mucho más activa, adquiriendo agencia con respecto a la obra precedente. Desde este momento, Jimena irá ocupando un lugar preponderante en la construcción de la leyenda, y ganará paulatinamente su independencia como personaje, frente a los demás, pero sobre todo frente a su pareja ilustre. Entre otros ejemplos, y a efectos de ilustración con respecto a la presente tesis, basta subrayar que en *Las mocedades del Cid* tiene la clave del desenlace en sus manos, y que en *Anillos para una dama* declara su intención de hacerlo todo “sola” desde aquí en adelante.

Por esta razón, nos parece enteramente justificado el estudio de Jimena como personaje de pleno derecho, cuya representación y caracterización merece un trabajo de análisis profundo y detallado. Es precisamente lo que pretendemos cumplir entre estas páginas.

2. Jimena en *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y *Anillos para una dama* de Antonio Gala

Frente a las múltiples obras disponibles para el estudio, el investigador tiene necesariamente que hacer una selección. En lo que nos concierne, el alcance de la presente tesis ha impuesto necesariamente algunas restricciones en cuanto a la naturaleza de las obras estudiadas. Efectivamente, por cuestiones metodológicas, hemos centrado la mayor parte de nuestro análisis en obras del mismo género, o sea, obras de teatro. El modo de abordar el estudio de una novela, por ejemplo, hubiera sido radicalmente distinto, y por más relevantes que hubieran podido ser las conclusiones, un análisis de obras de géneros dispares hubiera necesitado una aproximación metodológica mixta, no siempre fácil de manejar. Esto no implica, sin embargo, que no podamos referirnos a otras obras de otros géneros, cuando el desarrollo de nuestro comentario lo requiera, o cuando nos parezca válido contrastar algún punto de vista, pero las abordaremos de modo mucho más sucinto, sin necesariamente explicitar en detalle los fundamentos metodológicos de nuestro análisis.

2.1. Dos épocas clave en la literatura española

Lo que llama la atención cuando uno se interesa más en el contexto general de creación de *Las mocedades del Cid* y *Anillos para una dama* es el hecho de que pertenecen, cada una a su manera, a dos épocas clave en la literatura española.

Publicada originalmente en 1618, *Las mocedades del Cid* se escribió en pleno auge del periodo que la crítica ha llamado el Siglo de Oro español, en el que el teatro tuvo un desarrollo jamás equiparado antes o después, una abundancia abrumadora de la que se ha extraído el repertorio clásico que todo académico del hispanismo debe conocer. Entre los nombres más destacables podemos mencionar a Lope de Vega, dramaturgo por excelencia e impulsor del nuevo estilo teatral, y algunos de los que suscribieron las ideas desarrolladas en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), como nuestro autor, Guillén de Castro, o Juan Ruiz de Alarcón y Tirso de Molina. Lo que es notable, también, es la influencia que tuvo el teatro español en el teatro europeo contemporáneo, y notablemente en el teatro francés, con la adaptación de *Las mocedades del Cid* por Corneille (1637) o de *El Burlador de Sevilla* (1616),

atribuida a Tirso de Molina, que inspiró el *Dom Juan* (1665) de Molière. En el capítulo sobre la obra de Castro, detallaremos este fenómeno, sobre todo en lo que se refiere a la adaptación de Corneille, que sirve de punto de arranque del capítulo siguiente. Estudiar la obra de Castro corresponde, entonces, a aproximarse a uno de los géneros más fértiles de un periodo cumbre de la literatura dramática española.

En cuanto a *Anillos para una dama*, lo que nos ha parecido más pertinente es cómo esta obra ha cristalizado, en cierta medida, las ansias de un país en el crepúsculo del Franquismo. Creada en 1973 después de algunos años de gestación y de vicisitudes en el aparato de la censura, encontró una recepción extraordinaria en el público de la época, siendo representada ininterrumpidamente durante tres años, primero en Madrid y luego en toda España. En un país donde la asociación entre el Caudillo Franco y el Cid era casi automática, la elección del asunto por parte de Gala no debió de ser totalmente inocente, y la cuestión de Jimena (¿qué hacer tras la muerte del Cid?) podía aplicarse a España (¿qué hacer tras la muerte de Franco?). Podríamos incluso adelantar la hipótesis de que *Anillos para una dama* actuó en su tiempo como una catarsis colectiva, antes de caer en desuso una vez cumplida su utilidad, reducida a tan sólo algunas líneas en las historias del teatro más recientes.

2.2. Dos propuestas complementarias para el personaje de Jimena

Una segunda motivación para nuestro estudio comparativo del personaje de Jimena en *Las mocedades del Cid* y *Anillos para una dama* radica en el hecho de que ambas obras proporcionan dos propuestas complementarias en su representación, en contraste una de otra.

En la obra de Castro, se nos presenta a una Jimena joven, amante de Rodrigo e hija del Conde. La tensión de la acción dramática se halla sobre todo en el hecho de que Jimena, en el curso de la obra, se convierte en la única fuerza moral que se opone a Rodrigo, una vez cumplida la venganza del joven caballero en contra del padre de ella. Mientras las pruebas puestas en el camino de Rodrigo se ven superadas por él, ella es la única que no perdona, la única que no olvida el precio de la incipiente gloria del Cid. La situación de Jimena es, entonces, sumamente conmovedora desde un punto de vista dramático, ya que el personaje debe confrontarse a los dilemas que hacen surgir las restricciones impuestas a una mujer en la época, los sentimientos y el afecto que sigue teniendo por Rodrigo, y el deber imperioso requerido de ella por la muerte

de su padre a manos del que era su amante. *Las mocedades del Cid* nos presenta a un personaje de Jimena complejo en su caracterización, lo que da pie a un análisis rico en interpretaciones.

La obra de Gala se sitúa en el polo opuesto, presentando a una Jimena vieja, viuda del Cid y amante secreta de Alvar Fáñez, su leal lugarteniente. En *Anillos para una dama*, vemos a Jimena cansada de la vida, y cansada de los sacrificios que se han requerido de ella, sin siquiera consultarla: no le han consultado nada sobre su matrimonio, sobre el exilio su marido, sobre su llegada a Valencia. La única libertad que quisiera tener ahora es la de rehacer su vida con el hombre que siempre ha amado, pero el rey Alfonso se la niega: la viuda del Cid nunca podrá casarse otra vez, excepto con fines políticos. La pieza se convierte así en el canto de cisne de Jimena, su último desafío al destino antes de recluirse en San Pedro de Cardeña. En este sentido, la Jimena de Gala es tan relevante como la de Castro, por presentarnos un retrato inesperado del personaje, que debe también confrontarse a fuerzas contrarias a lo largo de la obra, con su resolución personal como único apoyo.

2.3. Dos ventanas hacia posibles pasados

Las propuestas que tenemos sobre Jimena en *Las mocedades del Cid* y *Anillos para una dama* son diametralmente opuestas, y nos dan dos perspectivas muy distintas sobre el personaje. Lo que nos proporcionan, también, es una apertura a lo posible, como dos interpretaciones de los sentimientos que hubieran podido habitar en su corazón. Guillén de Castro y Antonio Gala colocan a Jimena en situaciones sobre las que la Historia no proporciona datos fehacientes e imaginan en una ficción poética comportamientos y pasiones. De este modo, no hacen más que alinearse con una larga tradición que tiene su origen en la *Poética* de Aristóteles, particularmente en sus reflexiones sobre las diferencias entre Poesía e Historia, y que Tirso de Molina, en años muy cercanos a la publicación de *Las mocedades del Cid*, resumía así al precisar la labor del poeta dramático: “fabricar sobre cimientos de personas verdaderas arquitecturas del ingenio fingidas” (en RUBIERA, 2017: 401).

En el caso de Jimena, nos interesa ver cómo los autores se han dejado llevar por su imaginación, ofreciéndonos su versión de los eventos que la conciernen, como tantas hipótesis lanzadas en el ámbito literario o científico. ¿Amaba Jimena a Rodrigo o no? En caso afirmativo, ¿cuándo se enamoró? Y si no, ¿por qué? ¿Tuvo dudas sobre ese amor? ¿Pensó alguna vez que

sus obligaciones deberían estar por encima de sus sentimientos? ¿Se conformó a los comportamientos que se exigían de una dama medieval o tuvo algunas reticencias a cumplir este papel? ¿Fue una madre tierna o, al contrario, distante? ¿Tenía buenas relaciones con sus padres o no les conocía? ¿Qué sentimientos pudo tener tras la muerte de su esposo? Éstas son sólo algunas de las preguntas a las que podía o debía atender un poeta que tomara a este personaje como base para una de sus creaciones.

Analizar la representación de Jimena en *Las mocedades del Cid* y *Anillos para una dama* corresponde entonces a descifrar los modos en los que sus autores han contestado a este tipo de preguntas, y ver en qué medida las respuestas que aportan contribuyen a la construcción dramática del personaje en ambas piezas. Si bien no podemos olvidar del todo el contexto más general de la leyenda, ni tampoco la historia real que la sustentó, podemos argüir que Jimena como personaje resorte de la acción no cumple otra función que la de ser un receptáculo de las intenciones dramáticas del autor, y por lo tanto moldeable según los requisitos de la obra. Sin llegar a confundirla con una persona de carne y hueso, nos interesará ver hasta qué punto la representación de Jimena en nuestras dos obras le confiere cierto espesor psicológico dentro de su función como personaje, y determinar si, después de esta exploración en las dos obras principales de nuestro estudio, el análisis de la representación de Jimena en otras más pudiera ayudar a confirmar las conclusiones que se irán desarrollando a lo largo de la presente tesis.

3. El estudio del personaje de Jimena como objetivo principal de la tesis

El objetivo principal de nuestra tesis será, entonces, el estudio del personaje de Jimena dentro de un corpus restringido, principalmente de obras dramáticas. Esto no querrá decir que nos olvidaremos del contexto general histórico-legendario que fue la primera fuente de inspiración de los que contribuyeron a la literatura cidiana, que por naturaleza hace necesariamente referencia al mundo medieval que ha visto nacer al personaje histórico, introduciendo a veces distorsiones, quizá por prejuicio o, más sencillamente, por la distancia temporal. En nuestra exploración, el personaje de Jimena será nuestro guía cuando realicemos el análisis de las obras, lo que implicará en algunos casos dejar de lado toda una vertiente de

estudio (que podríamos retomar en futuros trabajos). Dicho análisis se articulará en torno a tres grados de importancia en cuanto al corpus de estudio, desde las obras principales, y las relaciones entre ellas, a las periféricas.

3.1. Comparación de la representación de Jimena en *Las mocedades del Cid* y *Anillos para una dama*

El núcleo principal de nuestro estudio, y el primer grado en nuestro interés, será la comparación de la representación de Jimena en *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y en *Anillos para una dama* de Antonio Gala. Hemos realizado esta elección por razones prácticas, ya que, al seleccionar las obras para formar el corpus de estudio, necesitábamos armar una metodología que hiciera factible la comparación entre ellas: frente a obras de géneros dispares, hemos elegido las dos que podían servir de eje central del análisis, por ser ambas tanto en lengua española como piezas de teatro. Como hemos dicho, también nos llamó la atención el hecho de que estas dos obras alejadas en el tiempo se presentan como espejos inversos de Jimena, que en apariencia son diametralmente opuestos.

Efectivamente, todo en los argumentos de las obras parece oponerlas. En la pieza de Castro, Jimena es joven, enamorada de Rodrigo, llena de esperanzas por su futuro, y tiene que confrontarse a un mundo que se derrumba literalmente ante sus ojos (con su padre muerto bajo los golpes de su amante). Su busca de justicia, y sus intentos por conciliar dos deberes aparentemente opuestos como son la venganza y el amor, formarán la motivación principal de sus acciones a lo largo del texto. En la pieza de Gala, por su parte, Jimena es viuda, no ha amado nunca a Rodrigo, ve su futuro como una prisión, y tiene que luchar para deshacerse de las cortapisas que le son impuestas como viuda del Cid (el rey Alfonso, particularmente, es reacio a esta toma de posición). Su busca de libertad, y los intentos de hacer triunfar su amor por Minaya frente a la razón de Estado defendida por los demás personajes, será su línea directora en toda la obra.

En principio, por lo tanto, no parece que la Jimena de Castro y la de Gala tengan mucho en común, con una trayectoria inicial radicalmente distinta, y un final totalmente opuesto: en *Las mocedades del Cid*, Jimena triunfa, y tiene la clave del desenlace feliz en sus manos,

mientras que en *Anillos para una dama* Alfonso consigue encerrarla en San Pedro de Cardeña, pese a su último grito de desafío. Nos interesará mostrar que, más allá de estas diferencias de forma, hay aspectos fundamentales del personaje que se encuentran en ambas obras: su pertinaz oposición a la autoridad real o su rechazo de la mitificación de Rodrigo, así como su voluntad de no enajenar sus sentimientos al servicio del Estado o su visión nítida de la situación en la que se encuentra. Nuestro comentario revelará estas características en mayor detalle, teniendo en cuenta las especificidades de la escritura de cada obra.

3.2. Examen de los antecedentes de las dos piezas teatrales con las obras fundacionales de la literatura cidiana: *El romancero del Cid* y el *Cantar de Mio Cid*

Si bien nuestra primera preocupación es examinar el personaje de Jimena en *Las mocedades del Cid* y *Anillos para una dama*, y nuestra metodología se definirá en torno al estudio de obras dramáticas, no podemos olvidarnos del diálogo que nuestras dos obras establecen con otras obras claves de la literatura cidiana, es decir, con *El romancero del Cid* (hasta el Siglo de Oro) y el *Cantar de Mio Cid* (Siglo XIII), que sirven de base a nuestros autores en su escritura teatral. Nos parece entonces necesario incluir en nuestros dos capítulos de comentario (sobre la obra de Castro y sobre la obra de Gala) un apartado en torno a la representación de Jimena en el romancero y en el cantar de gesta, respectivamente.

En el romancero, descubriremos a una Jimena en todas sus edades, como joven, esposa, madre y viuda, y a una Jimena en todos los papeles que le incumben, como simple mujer o como señora medieval, como vasalla fiel o como crítica del poder real. Más precisamente, nos interesará destacar que si bien la selección que hace Castro de los romances de juventud (para adecuarse a requisitos de escritura dramática del Siglo de Oro, notablemente la presencia en escena de un galán y de su dama) puede parecer reductora de antemano, conserva sin embargo algunos rasgos de la Jimena que aparece a lo largo del romancero, que nos describe una mujer sagaz en sus intervenciones públicas, sin miedo de expresar sus puntos de vista cuando tiene la posibilidad, y consciente de su posición en el mundo en el que vive.

En el cantar de gesta, veremos cómo se construye el retrato de una mujer totalmente sumisa a los dictámenes de su marido y de su rey, cuya función principal en el poema es resaltar y sostener la gloria de su esposo. La imagen de Jimena presentada en el poema, la de una señora

discreta y recatada hasta la abnegación total, era la que los escritores del tiempo de Gala tenían en mente, resaltada notablemente por la serie de ensayos y estudios realizados por el gran especialista y medievalista del momento, Ramón Menéndez Pidal. El genio de Gala reside en haber logrado proponer su versión, que en ningún momento contradice la versión “oficial” del cantar de gesta, simplemente inventando nuevos episodios para Jimena que se insertan dentro de la historia conocida, abriendo del mismo golpe una nueva perspectiva sobre el personaje.

3.3. Apertura temática con adaptaciones y “secuelas” de la pieza de Castro: *Le Cid* de Corneille, *Le Cid* de Massenet y *El Cid* de Anthony Mann

Como las obras básicas de nuestro estudio comparativo del personaje de Jimena pertenecen exclusivamente al ámbito hispanohablante (y más particularmente, al español), nos parecía importante tener en cuenta también la dimensión internacional de la leyenda. Es, desde luego, imposible dar un panorama completo de la difusión del mito en el extranjero, y más específicamente en el mundo occidental que sería el terreno predilecto de transmisión de la leyenda. Sin embargo, nos ha parecido relevante escoger tres obras periféricas específicas, que constituyen tres hitos fundamentales tanto en la cadena de transmisión de la caracterización de Jimena hecha por Castro como en la internacionalización de la leyenda¹⁴.

La primera obra que hemos incluido en esta selección periférica es *Le Cid* (1637) del dramaturgo francés Pierre Corneille, inspirada directamente en *Las mocedades del Cid* y estrenada solamente dos décadas después de la publicación de la obra de Castro. En ella, la trama se asemeja bastante a la desarrollada por el dramaturgo valenciano, con algunas modificaciones debidas a las restricciones impuestas al teatro clásico francés que no eran propias de la escritura teatral española contemporánea: la regla de las “tres unidades” (acción, tiempo y lugar) impuso algunos cambios, como la reducción de las hazañas guerreras del joven héroe a un combate fronterizo, y la disminución de las consecuencias del duelo judicial por la mano de

¹⁴ Ahora bien, si es bastante fácil justificar la inclusión de la pieza de Corneille y de la ópera Massenet por ser ambas pertenecientes al registro espectacular, es más difícil de un punto de vista metodológico hacerlo para la película, que tiene un carácter más narrativo que teatral. Sin embargo, nos parece oportuno incluirla en nuestro estudio por el contexto particular de su creación: como se estrenó en los años sesenta, formaba parte de las obras con las que Gala dialogaba necesariamente al escribir *Anillos para una dama*; por otra parte, el hecho de que Ramón Menéndez Pidal, gran especialista de la materia cidiana, fuera asesor histórico del equipo de producción no carece de significación.

Jimena, de una lucha entre Rodrigo y el campeón de Navarra a una entre él y un joven cortesano. En cuanto al personaje de Jimena, tal vez la muestra más fiable del impresionante eco que encontró en la época sería la famosa “Querelle du Cid” entre el autor y los académicos franceses, en la que la representación de la joven en la obra desató apasionadas intervenciones en pro y en contra de su caracterización, contribuyendo así a la fijación de una cierta idea del personaje, al menos en Francia.

La segunda obra en la que nos interesaremos de modo periférico es la ópera *Le Cid* (1884-85) de Jules Massenet. Una vez resuelto el problema de los cánones de escritura con la “Bataille d’Hernani” (años 1830) liderada por Victor Hugo, en defensa del drama romántico y en contra de la regla de las tres unidades, el género de la ópera decimonónica pudo desarrollarse plenamente en Francia. Entre los éxitos de Massenet se encuentra *Le Cid*, cuyo argumento retoma elementos de la pieza de Corneille (a veces citando directamente la obra original, o con pocos cambios) y reintegrando escenas de la obra de Castro (como las escenas de combate). La caracterización de Jimena, por lo tanto, se asemeja bastante a las dos obras fuentes, pero hay también innovaciones interesantes como el aria “Pleurez, mes yeux” cantada tras la muerte de su padre, que da a la heroína de Massenet el equivalente de las estancias de Rodrigo encontradas en las obras de Castro y Corneille y retomadas por el compositor. Además del éxito inicial de la obra, con meses de representaciones seguidas, es relevante subrayar la acogida favorable dada a su nueva presentación en los Estados Unidos con Plácido Domingo en el papel epónimo, que fue immortalizada con la grabación realizada en el Carnegie Hall de Nueva York en 1976, y a su nueva puesta en escena por la Ópera de Marseille en 2011 con Roberto Alagna, retomada en 2015 por la Ópera de París.

Finalmente, la tercera obra periférica que merece nuestra atención es la película *El Cid* (1961) de Anthony Mann, con estrellas tan conocidas como Charlton Heston y Sofía Loren en los papeles de Rodrigo y Jimena, sin hablar de la distribución internacional de los otros papeles, a actores italianos (Raf Vallone), franceses (Geneviève Page) o británicos (John Fraser). Lo más interesante desde un punto de vista filológico se halla en el hecho de que la película se rodó en España, con Ramón Menéndez Pidal como asesor histórico. De estos datos, podemos afirmar sin grande riesgo de equivocarnos que *El Cid* transmite la visión del héroe que tenía el historiador, transformándose así en un legado artístico suyo. Como única película de alcance

internacional sobre el asunto, nos parece importante ver cómo el personaje de Jimena está representado en ella, sobre todo en relación con el romancero y las obras inspiradas de él, y con el cantar de gesta. Sobre todo, nos interesará mostrar en qué medida la Jimena de la película se propone como una síntesis de las corrientes previamente exploradas. Lo que resalta aún más el interés de la película en el marco de la presente tesis es el hecho de que se difunde justo en la década anterior a *Anillos para una dama* y que, por lo tanto, formaba parte del imaginario reciente o del horizonte de expectativas reciente de los espectadores del drama de Gala. Resulta ser, entonces, el eslabón ideal para acabar nuestro capítulo de transición entre la obra clásica de Castro y la pieza moderna de Gala.

4. Metodología y estructura de la tesis

Entre la Introducción y las Conclusiones, hemos estructurado el núcleo de la tesis en cuatro capítulos. El primero es de carácter teórico-metodológico y cada uno de los otros tres se dedica al estudio concreto de las obras del corpus de este modo: a) *Las mocedades del Cid*, con atención secundaria al *Romancero del Cid*; b) *Le Cid* de P. Corneille, *Le Cid* de J. Massenet y *El Cid* de A. Mann; c) *Anillos para una dama* de A. Gala, con atención secundaria al *Cantar de Mio Cid*.

4.1. Un análisis teatral centrado en el personaje de Jimena

El primer capítulo se dedicará a explicar el porqué de la elección de la semiótica como clave de análisis de las obras del corpus. Se precisará igualmente cómo se aplicará esta metodología a cada uno de los tres capítulos de análisis de las obras del corpus, destacando en qué medida el cuadro teórico definido, sobre el teatro, puede extrapolarse a aquellas obras que no pertenecerían a este modo de expresión artística, intentando justificar su uso en todos los medios que hemos decidido incluir en nuestro corpus.

La primera pregunta que surge, al tener un corpus de estudio tan variado como el que pretendemos analizar es, justamente, la de la metodología utilizada para llevar a cabo dicho

análisis, de modo que sea adecuado y factible. Efectivamente, tras determinar el ángulo metodológico que consideramos el más oportuno, esta elección orientará todo el aparato crítico necesario para extraer los puntos más pertinentes y, por lo tanto, descartará otras opciones.

En el caso de la presente tesis, la elección del aparato metodológico sufrió un cambio importante en el proceso de gestación. Efectivamente, queríamos en principio explorar las representaciones de Jimena desde una perspectiva mucho más mítico-legendaria, donde se usaba las múltiples representaciones del personaje de Jimena para desprender lo que pensábamos llamar el “arquetipo de Jimena”. Para cumplir con este propósito, fuimos confrontados a dos problemas principales. El primero era el del aparato teórico-crítico que sustentaría tal exploración, de índole más filosófica que literaria, con un margen de error potencialmente más amplio con respecto a la semiótica, que se encuentra más anclada en el material de análisis. El segundo problema era el del corpus de estudio, porque una exploración de la representación de Jimena en tan solo siete obras no es suficiente como para desprender un arquetipo, y se necesitaría tener un corpus mucho más amplio para poder pretender tal “universalidad”.

Por estos motivos, tras el examen de doctorado procedimos a reorientar nuestros objetivos y de modo muy especial nuestra aproximación metodológica con el fin de analizar a fondo los textos del corpus, con una orientación más inductiva que deductiva. Como el núcleo del análisis comparativo son los dos dramas de Guillén de Castro y de Antonio Gala (punto de arranque para otros análisis menos desarrollados de las demás obras del corpus), la elección de la semiología del teatro como base metodológica, como nos lo sugirió nuestro director, nos pareció la más acertada. A presentar los fundamentos semiológicos de nuestros análisis se dedicará el primer capítulo de la tesis, pero quisiéramos ya avanzar algunas reflexiones sobre el estudio de las obras teatrales y del personaje dramático.

El teatro es un género híbrido, tanto espectáculo en vivo como texto verbal del que se tiene experiencia en la lectura, conllevando cada modo de recepción o de aproximación crítica sus ventajas y desventajas. Por razones prácticas, pero igualmente por razones metodológicas, hemos elegido el texto dramático verbal como base de nuestro análisis, por su carácter estable. La aproximación semiótica al estudio de la obra dramática constituye el modelo teórico que consideramos más apropiado para cumplir adecuadamente, y con toda la precisión y la profundidad de análisis deseadas, el propósito principal de la presente tesis doctoral: el personaje

de Jimena se convierte entonces en un signo teatral complejo con su significado dentro de cada obra, que se pone en relación con otras categorías de análisis semiótico de los textos dramáticos (acción, tiempo, espacio y diálogo fundamentalmente). De este modo, los elementos en los que se basa la semiótica para realizar el análisis de una obra dramática permiten hacer del personaje un concentrador de los signos presentes en el proceso semiótico. Este análisis pone el foco en elementos y categorías de signos identificables en el texto, en una primera fase que podríamos llamar inmanente, pero los posibles significados de una obra se construyen necesariamente en un contexto de creación y de recepción (sea esta última inmediata o diferida en el tiempo) donde intervienen referencias externas al texto dramático que también deben ser tenidas en cuenta.

El personaje es uno de los elementos fundamentales, sino indispensables, de la escritura dramática. En principio, la obra dramática pone en escena a personajes en acción, una acción que se revela principalmente mediante las palabras enunciadas por esos personajes, resaltando su agencia en el desarrollo del drama. Por lo tanto, el hecho de dedicar toda una tesis, como la nuestra, a concentrarse en el estudio de un personaje puede ser plenamente justificable y justificado. Sin embargo, la elección de Jimena como eje principal de nuestro análisis implicará necesariamente una parcialidad del análisis, que tendrá que dejar de lado elementos e interpretaciones que no la tocan directamente, y que podrían ser valiosos de desarrollar para otros fines.

4.2. Tres capítulos de análisis

4.2.1. Jimena en *Las mocedades del Cid*: una joven ante su destino

En lo que concierne la obra de Guillén da Castro nos centraremos primero en dar un breve panorama del contexto en el que se escribió la pieza y una nota biográfica sobre el autor donde nos interesará ubicar su trayectoria como dramaturgo, en la que destaca *Las mocedades del Cid*, considerada como el ápice de su producción.

Para dar más relieve a nuestro análisis de la obra de Castro y dar cuenta del diálogo que el autor establece con la tradición romancística – como mostraremos, una de las fuentes de inspiración más ricas para los dramaturgos del Siglo de Oro – se hará un inciso sobre la obra que se encuentra en filigrana en toda la pieza de Castro, es decir, *El romancero del Cid*. No se trata de una obra dramática y su análisis no corresponde al objetivo principal de este estudio,

por lo que no será nuestra preocupación en este apartado desarrollar un análisis detenido del romancero, o extendernos largamente sobre su contexto de creación. Nos bastará, para responder a las preocupaciones de la presente tesis, realizar una reseña sencilla de las ocasiones en que Jimena aparece a lo largo del texto, para ir subrayando las características principales del personaje, que, como hemos dicho, tiene un carácter multifacético, como joven, esposa, madre y viuda, y como mujer y señora medieval.

Después de este retroceso en el tiempo, que constituye una puesta en perspectiva necesaria para tener una comprensión fina de la obra de Castro, retomaremos el hilo principal con un apartado dedicado a presentar algunos puntos de vista que la crítica literaria ha ofrecido sobre el personaje de Jimena en *Las mocedades del Cid*. Tras un examen detallado del paratexto y de la distribución de las entradas de Jimena a lo largo del texto dramático, ambos aspectos que pueden ya darnos algunas indicaciones sobre el papel que cumplirá Jimena en la obra y de su importancia general en su desarrollo, pasaremos, finalmente, a la parte más larga de este capítulo, que está constituida por una detenida lectura analítica de la obra, centrada en el personaje de Jimena, intentando siempre dejar de lado todo lo que no la concierna directa o indirectamente. Las conclusiones preliminares de este capítulo sobre la representación de Jimena en *Las mocedades del Cid* serán después contrastadas con las llevadas a cabo más tarde en el capítulo sobre su representación en *Anillos para una dama*.

4.2.2. Intermedio: Jimena tras los siglos, entre romanticismo e historiografía

Entre los capítulos sobre *Las mocedades del Cid* y *Anillos para una dama*, nos referiremos a las tres obras que pertenecen a la representación internacional del personaje de Jimena para mostrar que, desde la adaptación de la leyenda hecha por Guillén de Castro, se desarrolló fuera de las fronteras de España una imagen de Jimena que vacila entre dos polos opuestos, entre un retrato romántico y uno más historiográfico. Ahora bien, hemos de reconocer que en este capítulo que nos sirve de transición entre las dos obras, comprende una mayoría de obras (la ópera y la película) cuyo análisis y cuya interpretación pueden requerir conocimientos contextuales o metodológicos (musicológicos en el caso de la ópera, cinematográficos para la película¹⁵) que pueden ir más allá de los conocimientos requeridos para el análisis y la

¹⁵ Además de ser un arte narrativo, el cine es también un arte visual.

interpretación del texto teatral. En principio, entonces, podríamos pensar que la metodología desarrollada en el capítulo correspondiente resultaría difícil de aplicar a estas dos obras, pero pensamos que se puede justificar su inclusión desde un punto de vista metodológico, porque centran su desarrollo dramático en el personaje, cuyas palabras (en principio basadas en un libreto o en un guion o *script*) se convierten en el motor de la acción, pudiéndose entonces extrapolar el uso de las herramientas de análisis semiótico teatral para abordar dichas obras. Para cumplir la transición entre las piezas de Castro y de Gala, examinaremos, pues, la tragicomedia de Corneille, la ópera de Massenet y la película de Anthony Mann en sus respectivos apartados, con el objetivo de destacar una línea directriz para la evolución de la representación de Jimena en ellas.

Las obras de Corneille y Massenet, cuya inspiración manifiesta es la pieza de Guillén de Castro, nos servirán para mostrar cómo la representación de Jimena propuesta por el dramaturgo español – la de una joven enamorada – tiene un extraordinario alcance que llega más allá de las fronteras de España y perdura más allá del mismo siglo XVII. Gracias a Corneille, la innovación de Castro con respecto al romancero a propósito de la protagonista (es decir, la puesta en escena de una Jimena sentimental, ya enamorada de Rodrigo) encuentra un nuevo auditorio, de habla francesa. En la famosa “Querelle du Cid”, que opuso Corneille a los doctos de la *Académie française* y propulsó la reforma del teatro nacional hacia su vertiente más clasicista, la crítica hacia el personaje cumple un papel preponderante, sobre todo en relación con las “bienséances”, lo que cristaliza aún más su caracterización en el imaginario cultural francés. Un signo de la resonancia tremenda de dicha caracterización es justamente la ópera de Massenet, cuyo texto establece un diálogo notable y descifrable con los de Corneille y de Castro. Jimena, heroína trágica y triunfante, conserva aquí plenamente su dimensión sentimental, continuando así la difusión del modelo imaginado por Castro.

A este retrato apasionado se le opondrá la representación de Jimena desarrollada en la película de Anthony Mann, que, si bien retoma algunos elementos de la tradición romántica, presenta al personaje desde un punto de vista mucho más historiográfico. Esto se debe, principalmente, al hecho de que el film estuvo fuertemente influenciado por la visión de Ramón Menéndez Pidal, que, como hemos dicho, sirvió de asesor histórico a esta producción rodada en España. Así, el sentimiento cede el paso a la política y a la historia, que van convirtiéndose en

el hilo director de la trama argumental a medida que avanza la obra. Como trataremos de mostrar, Jimena llegará también a alcanzar una dimensión socio-histórica, en la que su carácter de señora medieval se suma al de la mujer enamorada.

4.2.3. Jimena en *Anillos para una dama*: una mujer frente a la historia

Después de este capítulo intermedio, volveremos al propósito principal de nuestra tesis en el último capítulo de análisis teatral, donde abordaremos finalmente nuestra segunda obra, *Anillos para una dama*, con una estructura similar al capítulo sobre *Las mocedades del Cid*.

Se comienza con una reseña de las características claves del teatro español bajo el Franquismo, en particular para dar relieve a las condiciones en que Antonio Gala escribía sus obras, más precisamente en cuanto a las dificultades impuestas por la censura. Ubicaremos entonces la obra del autor, destacando algunos temas claves a los que tendremos que prestar atención a lo largo de nuestro análisis, y mostraremos cómo *Anillos para una dama* se convirtió en una especie de catarsis para su tiempo.

Como muchos críticos lo han subrayado, y contrariamente a *Las mocedades del Cid*, que tomaba su inspiración en el romancero cidiano, es con el *Cantar de Mio Cid* con el que la pieza de Gala está en constante diálogo. En relación a la construcción de la leyenda del Cid, y, por lo tanto, a la escritura de *Anillos para una dama*, nos interesará más específicamente destacar la génesis y el itinerario histórico del poema épico, teniendo sobre todo en cuenta los años perdidos en los que el cantar cayó en el olvido, antes de ser rescatado y vuelto a la memoria, en gran parte gracias a la labor de Ramón Menéndez Pidal. Una vez resaltada esta característica, desarrollaremos un análisis sintético de la representación de Jimena en el *Cantar de Mio Cid*, para ver en qué medida la representación del personaje que se construye en *Anillos para una dama* es tributaria de la encontrada en la epopeya.

También como lo habremos hecho para la obra de Castro, presentaremos un estado de la cuestión sobre la representación de Jimena en *Anillos para una dama*, refiriéndonos a aquellos textos críticos que puedan darnos herramientas, pautas de comprensión o pistas de interpretación interesantes para enriquecer la lectura analítica del texto de Gala que se realiza a continuación. En un primer acercamiento, nos interesará presentar un análisis del paratexto, de la estructura de la obra y del lugar de Jimena en ella. Proseguimos con un examen detenido del texto de

Anillos para una dama para mostrar cómo se construye la representación de Jimena a lo largo de la acción dramática, en un contrapunto casi perfecto con la que se hace de ella en *Las mocedades del Cid*.

5. Estado de la cuestión y aportación de la presente tesis a la investigación sobre el personaje de Jimena

5.1. Estado de la cuestión

Antes de entrar en el cuerpo principal de nuestra investigación, conviene presentar un estado de la cuestión preliminar. Nos permitirá destacar en qué medida los escritos citados en el presente apartado han podido ser útiles para fundamentar nuestro propio pensamiento crítico y determinar cómo la presente tesis se propone ir más allá de sus límites, pues, efectivamente, se supone que un doctorado debe proporcionar un avance con respecto a los conocimientos anteriores, con la aportación de nuevos elementos de análisis, de nuevas perspectivas o de nuevos objetos de reflexión, por ejemplo.

Comencemos por subrayar el papel fundacional del libro de Marjorie Ratcliffe, *Jimena: A Woman in Spanish Literature* (1992), que nos convenció de que la labor comparativa que queríamos desarrollar en estas páginas tenía sentido y era factible, por lo que ha desempeñado un papel determinante para el presente doctorado¹⁶. En los inicios de nuestra investigación, quince años después de la publicación del libro de Ratcliffe, los estudios comparativos sobre el tema de Jimena permanecían aún en un estado relativamente parcelario, por lo que pensábamos que nuestro trabajo podría contribuir a un mejor conocimiento del personaje de Jimena y de su representación en el teatro español.

¹⁶ En las palabras preliminares del libro de Ratcliffe, la autora indica que “this book began life as [her] Ph.D. thesis” (páginas sin numerar), lo que nos animó a pensar en continuar nuestra senda con un estudio comparativo en el marco del doctorado.

Si bien, como lo veremos enseguida, el corpus de obras estudiadas por Ratcliffe en su libro y por nosotros es bastante distinto, el libro sigue teniendo un interés vigente, y sigue proporcionando pistas de reflexión e inspiración tanto para la presente tesis como para futuros trabajos. Ratcliffe centra su análisis en las obras cidianas de habla española, un enfoque distinto al desarrollado aquí, pues se abarcan también al ámbito francófono y anglosajón. Sin embargo, su libro menciona muchas más obras hispánicas de las que hemos seleccionado para nuestro estudio, con un corpus de amplísimo alcance, que se interesa por obras provenientes de épocas y géneros muy variados. En cuanto a su estructura, el libro sigue una organización cronológica, con capítulos titulados “The Real Jimena”, “The Medieval Model”, “The Renaissance Renewal”, “The Romantic Revival” y “The Modern Myth”, que refieren a las distintas etapas de la caracterización del personaje. Si bien nuestro análisis sigue generalmente un hilo temporal, el énfasis puesto, por razones metodológicas, en las obras de Castro y Gala nos impone proceder a retrocesos en el Medioevo en los capítulos correspondientes a estas dos piezas, que constituyen los dos polos de análisis de la presente tesis. También – debido, a nuestro parecer, al enfoque extenso del libro, que recoge observaciones sobre Jimena en muchísimas obras provenientes de todas las épocas – en los pasajes relativos a las cuatro obras españolas aquí estudiadas, el análisis resulta algo más descriptivo y general que el que hemos intentado en estas páginas de modo más detenido.

La introducción de Ratcliffe ha servido de punto de partida para nuestra reflexión sobre el personaje, proporcionándonos orientaciones temáticas que iban a sustentar el análisis de todas las obras estudiadas en el marco de este trabajo doctoral. Subraya el interés para el investigador de la figura de Jimena, que presenta caracterizaciones muy distintas según las épocas y los autores (4):

The character of Rodrigo, in spite of time, genres and authors, changes little and never beyond the point of credibility. The representations of the Cid are relatively static throughout time and are essentially true to life. As *the* national epic hero of Spain, he cannot change. It is the female figures around him who change. In this nine hundred years old collective portrait, the historical figure cedes to the literary character because the Jimena of literature answers the needs of each author, period and audience.

Más adelante en su introducción, Ratcliffe explicita el razonamiento que ha sostenido su análisis, que hemos tenido en cuenta para el nuestro (5):

To defy patriarchal tradition is less threatening to women than it might be for men whose identity is linked to patriarchy and does not allow for freedom. The development of the female character is, therefore, a new contribution to the epic because she has become an agent of cultural change. [...] Much as [the authors across the centuries] wanted to use the Cid to express their own ideas, they could not, dared not, transform the venerated and venerable figure of the Cid. Yet they knew that without change the old stories would not appeal to the audiences. The solution was to be found not in the hero, but in the heroine. These very different Jimenas provoke new conflicts and new interests. Jimena becomes the vehicle for change and renewal.

Por esta razón, esperamos que el análisis de *Las mocedades del Cid* y de *Anillos para una dama* (y de las demás obras del corpus, en menor grado) sea fructífero para ofrecer perspectivas contrastadas sobre el personaje y sacar conclusiones que proporcionen un mejor entendimiento de las obras. Entre otras consideraciones, intentaremos destacar el papel fundacional de la innovación de Guillén de Castro en su caracterización de Jimena como heroína sentimental y romántica, cuyas repercusiones se hacen sentir aún en el siglo XX, en la pieza de Gala.

En sus palabras preliminares, escritas en el 1992, Marjorie Ratcliffe constataba lo siguiente:

Since 1981 my interest in Jimena, and the story of Rodrigo Díaz de Vivar, expanded to include post-medieval texts and their portrayal of these medieval people. The role played by women in Spanish literature, and medieval Spanish literature in particular, is still relatively unstudied despite the work of many scholars in the last decade. Bearing this in mind, I will quote extensively from the many virtually unknown, and difficult to obtain, sources I have used for this book.

Han transcurrido algunos años hasta el principio de nuestra investigación, y otros más en el curso de la escritura de la presente tesis, lo que dejaría suponer que sería algo más fácil de encontrar estudios comparativos sobre la figura de Jimena. Sin embargo, nos parece que este personaje sigue siendo la pariente pobre de la pareja Rodrigo-Jimena¹⁷. Si bien se han publicado artículos sobre el tema aparte de la labor desarrollada por la misma Ratcliffe¹⁸, forman a veces parte de estudios comparativos de los que la caracterización del personaje sólo constituye una menor parte, o sólo se interesan por un particular aspecto de algunas obras selectas. Del examen de las monografías, artículos y ensayos a los que hemos podido acceder, parece desprenderse

¹⁷ Por ejemplo, el libro de Mikel de Epalza y Suzanne Guellouz sobre el Cid como personaje histórico y literario se concentra en el héroe y no hace más que mencionar a Jimena como personaje complementario.

¹⁸ Como en uno de los artículos que ha escrito sobre la cuestión, "Powerless or empowered? Women in Guillén de Castro's *Las mocedades del Cid* and *Las hazañas del Cid*" (1992), donde explora en qué medida las mujeres de estas comedias pueden ser consideradas como protagonistas.

que no se han desarrollado estudios panorámicos del mismo tipo del realizado por Ratcliffe, por lo que nuestra aportación – por lo menos en lo que toca a las siete obras de nuestro corpus – constituiría un avance notable.

En principio, se habría podido pensar que las ediciones de las obras del corpus proporcionarían material crítico abundante sobre Jimena. Sin embargo, no es el caso para todas. Efectivamente, en la introducción al *Cantar de Mio Cid* de Alberto Montaner apenas se hace referencia a Jimena, y la edición que manejamos del romancero se concentra en cuestiones relativas a las fuentes del texto seleccionado por Escobar, por lo que Jimena no aparece mencionada. En las obras donde Jimena tiene una presencia menos episódica, los prólogos e introducciones cobran más interés. Es el caso de *Las mocedades del Cid*, en cuya introducción Stefano Arata dedica un apartado a lo que llama “el problema de Jimena”, dando unas claves para el mejor entendimiento del personaje. También lo es para *Le Cid* de Corneille en su edición por Boris Donné, en la que Jimena está sólo mencionada en la introducción en lo relativo a la adaptación del texto de Castro, pero donde el dossier complementario sobre la “Querelle du Cid” proporciona importantes documentos de época que tratan de la recepción del personaje, como la defensa notable que el mismo autor hace de su caracterización. Sin embargo, tampoco la introducción a la grabación, en 1976, de la ópera de Massenet¹⁹ ni los textos introductorios al programa de su nueva puesta en escena en París en 2015 se alargan sobre Jimena. La funda o caja de la película, en sus versiones DVD²⁰, no la describe con mucho detalle²¹. Pero en lo que se refiere a *Anillos para una dama*, donde Jimena se convierte en protagonista del drama, las introducciones tanto a la edición de Ana Alcolea como a la de Andrés Amorós dan mucha materia relevante para nuestro análisis.

Sin embargo, lo que más nos interesaba era saber si algún trabajo comparativo del mismo tipo del desarrollado por Marjorie Ratcliffe se había hecho en los años que transcurrieron entre la publicación de su libro y los diferentes momentos de proyecto y redacción de la presente tesis.

¹⁹ Hay tan sólo una valiosa indicación (13), donde se señala el papel importante de la intérprete original de Jimena, la cantante Fidès Devriès, mostrando su colaboración con el compositor en la elaboración y ampliación del aria dedicada al personaje.

²⁰ Es decir, en sus dos ediciones, la española (1989) y la norteamericana (2008).

²¹ Eso sí, en el material complementario del DVD norteamericano (por ejemplo en el comentario de la película) se puede tener acceso a elementos de análisis sobre el personaje.

A modo de monografías publicadas, no hemos encontrado trabajos similares, lo que siempre nos ha animado a pensar que aún quedaba un hueco por cubrir. Esta impresión se ha visto reforzada por el hecho de que hemos encontrado sólo otra tesis de carácter comparativo que trataba del asunto, aunque desde un punto de vista restringido: *Un héroe nacional español à la française: Las mocedades del Cid de Guillén de Castro y Le Cid de Pierre Corneille*, escrita en 2016 por Bénédicte Sohier en el marco de sus estudios de máster en la Universidad de Wyoming, que sólo se interesa por Jimena de modo complementario, como lo demuestra el resumen accesible en WorldCat²².

Afortunadamente, algunos artículos de carácter panorámico-comparativo han ayudado a llenar parcialmente el hueco en la investigación sobre Jimena en lo que se refiere a las obras escogidas como corpus de estudio.

El de Christoph Rodiek, sobre “el mito cidiano fuera de España” (2001), habla de la difusión de la leyenda fuera de las fronteras del país, y destaca cuatro movimientos artísticos representados por autores claves: Pierre Corneille (clasicismo francés), Johann Gottfried Herder (prerromanticismo alemán), Vicente Huidobro (vanguardistas chilenas) y Anthony Mann (cine de Hollywood). De modo general, constituye un buen punto de partida para el capítulo de transición, pero, sus comentarios son bastante sintéticos, con un análisis meramente descriptivo, dando algunas claves sin profundizar²³.

Es una constatación que también podemos hacer a propósito del artículo de Matthew Bailey (2003), sobre la transposición de la crónica medieval en la pantalla. Si bien va más allá del enfoque de la presente tesis, con referencias al *Carmen campidoctoris* (s. XI), a la *Historia*

²² “My interest in this thesis is to analyze the influence of *Las Mocedades del Cid* of Guillén de Castro in Pierre Corneille’s *Le Cid*. In examining closely passages in both plays, I will observe that some are contrasting greatly, and some are just a translation. I will argue that the essential difference between Corneille and Castro lies in the psychological intrigue that takes a considerable proportion in *Le Cid* who has a desire to highlight heroes torn between love and duty while *Las Mocedades del Cid* is more focused on the spectacular, and on the representation of historic situations. I will also extend my analysis on the character of Ximena who plays a central role in both plays. This methodological approach will demonstrate that despite the few distinctions, the play by Corneille will be unable to stand out from its Spanish inspiration.”

²³ Esto tiene tal vez que ver con la extensión del artículo: de las trece páginas que consta, apenas cinco se dedican al análisis de las dos obras incluidas en nuestro corpus (Corneille y Mann), lo que implica necesariamente una síntesis con respecto a lo que pretendemos desarrollar en este trabajo doctoral.

Roderici (s. XII) y a las *Mocedades de Rodrigo* (s. XIV)²⁴, y cita también al *Poema de Mio Cid* y al romancero, además de mencionar las piezas de Castro y Corneille, se queda en un comentario bastante corto y descriptivo²⁵, que parece necesario completar con observaciones más detalladas.

Del mismo modo, Elizabeth Drayson desarrolla en su artículo (2003) una exploración de la leyenda del Cid en la ópera (las creaciones de Peter Cornelius y Jules Massenet, concretamente) y el filme (con *Las hijas del Cid* de Miguel Iglesias y la película de Anthony Mann). Con referencias claras a otras obras fundamentales de la literatura cidiana, da unas claves de lectura para contextualizar mejor nuestro análisis, pero está demasiado centrado en la figura del héroe, con tan solo algunas referencias a Jimena, lo que necesitará un trabajo para profundizar más en este aspecto, tan central en la presente tesis.

Por su parte, Françoise Cazal (1998) se interesa en el proceso de reescritura dramática que lleva del romancero a la pieza de Castro²⁶, a modo de complemento a la edición de Stefano Arata que hemos elegido como referencia en el marco de la presente tesis. Proporciona un análisis detallado de las fuentes del dramaturgo, resaltando la importancia del *Romancero...* de Escobar en el proceso de escritura²⁷, y de cómo consigue sacar el mejor partido de la poesía popular en la elaboración de su obra, notablemente en la presentación de las quejas de Jimena²⁸. Sin embargo, el propósito del artículo limita su enfoque: ya que estudia cómo se adapta el romancero en la pieza de Castro, deja necesariamente de lado aquellos romances que narran episodios posteriores, cuyo análisis nos hubiera sido útil.

²⁴ Este último puede ser útil, dada la proximidad entre dicho cantar y parte del romancero cidiano.

²⁵ Por ejemplo, su análisis de la película consta de tan sólo dos páginas.

²⁶ La autora menciona (94) que realizó su tesis doctoral sobre *Le Cid dans la poésie du siècle d'or : "El Romancero e Historia del Cid" de Juan de Escobar, 1605*, en la universidad de Toulouse-Le Mirail en 1977, pero que no se llegó a publicar. No hemos tenido acceso a dicho documento, pero el título permite ya intuir que el enfoque del análisis será sobre el héroe, y que Jimena formaría una menor parte del mismo, si es que su caracterización sea comentada. Con todo, esta mención nos permite usar el artículo citado con toda confianza, ya que la autora ha demostrado su dominio del tema.

²⁷ "Nosotros pensamos y nos proponemos demostrar que fue uno de los dos libros sobre los cuales trabajó en concreto Guillén de Castro, cuando redactó *Las Mocedades del Cid*." (94)

²⁸ Dedicar casi el tercio de su artículo al proceso de adaptación de los romances relativos al personaje, lo que proporciona un buen punto de partida para nuestra reflexión.

En su artículo, T.L. Hollard compara la pieza de Corneille y la ópera de Massenet (1992). Sigue una estructura convencional²⁹, donde la parte más relevante para el presente trabajo es la relativa a la caracterización. Constituye una aportación valiosa a nuestra reflexión, porque no se olvida de mencionar la pieza de Castro, que sirve también de inspiración a Massenet para algunos episodios de su ópera. En general, figura entre los artículos más detallados a los que hemos podido acceder, proporcionándonos particularmente varios apuntes útiles sobre Jimena³⁰.

Thomas Caldin (2007), en su capítulo del libro temático *Women and Medieval Epic: Gender, Genre and the Limits of Epic Masculinity*, examina los personajes femeninos en el *Poema de Mio Cid* y las *Mocedades de Rodrigo* en relación con los límites del patriarcado. Parte de una hipótesis innovadora³¹ y da claves de lectura para estos textos medievales, nombrando conceptos que habrá que tener en mente como telón de fondo en nuestro análisis del cantar y del romancero³², que sirven de fundamento a las piezas de Castro y de Gala.

Unos años antes, Gloria Beatriz Chicote (1996) tomaba también en cuenta esta dimensión intertextual en su examen de los cambios de la caracterización de Jimena en su paso de la épica (*Poema de Mio Cid* y *Mocedades del Cid*) al romancero. El análisis que desarrolla no es meramente descriptivo, y proporciona ideas pertinentes que podremos aplicar a las demás obras del corpus³³.

²⁹ “After outlining the structure and action of Massenet’s opera, this article compares these with Corneille’s play; this is followed by a discussion of characterisation, while the fourth section looks at language in the two Works. Finally, the musical aspect of the opera will be examined.” (5)

³⁰ En algún momento, sin embargo, hace afirmaciones erróneas que hay que matizar, como cuando dice (11), que el Conde de Massenet, al contrario del de Corneille, no declara su admiración por Rodrigo ni tampoco su aprobación por el amor entre la pareja que forma con Jimena, algo que está desmentido por la primera escena de la ópera.

³¹ “The principal argument advanced here is that the relationships of female characters to sociopolitical hierarchies and codes in these texts are more complex than has hitherto been acknowledged. Women in these two epics are without exception excluded from official positions of political authority, but it is not to say that they do not exercise power in unconventional ways, often on the margins of the exchange systems upon which social and political life is based.” (91)

³² Siendo las *Mocedades* una de las fuentes del romancero.

³³ Dice en sus conclusiones (84-85): “Cada uno de los textos estudiados ha focalizado diferentes matices del carácter de Jimena. El *Cantar* presenta al personaje insertado en un sistema de valores del cual actúa como espejo; las *Mocedades* muestran, en cambio, una fractura institucional que se evidencia en el desarrollo del motivo de las quejas y la consecuente fijación de Jimena como disparadora de la acción narrativa. El romance ha delineado los rasgos individualizadores del personaje presentándonos una Jimena viva, airada, en plena manifestación de sus afectos y contradicciones, muy lejana del personaje paradigmático de la épica.”

5.2. Aportación de la tesis

Como acabamos de constatar, el personaje de Jimena ha sido analizado por varios críticos a lo largo de los años en libros, artículos, estudios o ensayos que han ayudado a asentar la presente tesis en fundaciones firmes. Sin ellos no hubiéramos podido analizar correctamente las obras de nuestro corpus. Han sido, y siguen siendo, una fuente de inspiración imprescindible para proporcionar claves de lectura y para llamar la atención sobre elementos de los que podremos sacar partido utilizando las categorías de análisis definidas por la semiótica teatral.

Sin embargo, notamos que el enfoque de la presente tesis resulta distinto del enfoque de los textos anteriormente citados. Ya sea porque el corpus de obras estudiadas no era el mismo, ya porque se remitía a teorías o nociones que sólo podían ser aplicadas en un segundo nivel del análisis, ya porque la brevedad de algunos textos dejaba el análisis desarrollado en un plano demasiado descriptivo, nos hemos dado cuenta de que ninguno de los documentos citados desarrolla la misma estructura que la que proponemos desarrollar en la presente tesis. A este respecto, nuestra labor constituiría una aportación al avance de la investigación, ya que supone un análisis de la caracterización de Jimena en siete obras que presentan una línea de filiación clara, entrando unas con otras en diálogo intertextual, proporcionando perspectivas complementarias sobre el personaje que, una vez analizadas y contrastadas, enriquecerán nuestro conocimiento del mismo. Como ya hemos anunciado, para cumplir con este objetivo, las herramientas de análisis que nos han parecido más apropiadas son las de la semiótica teatral, que pueden aplicarse directamente – o casi – a la mayor parte de las obras del corpus de estudio (Castro, Gala, Corneille y Massenet), extrapolando su aplicación a las demás (Mann, cantar y romancero). Consideramos efectivamente que el objeto de nuestro estudio, el personaje de Jimena, actúa en todas las obras como un concentrador de los signos analizables, de los que el diálogo desempeña un papel preponderante como motor de la acción dramática³⁴.

De modo práctico, nuestro examen de la representación de Jimena en las obras seleccionadas en el corpus se realizará prioritariamente con base en el texto, que constituirá la

³⁴ Integramos también al análisis un examen de la relación del personaje con lo que llamamos los componentes escenográficos (a falta de otro término más abarcador), teniendo en cuenta sus especificidades según el tipo de obra: fijados por el montaje, el decorado y el juego de los actores en el cine o abiertos a la imaginación en el cantar y el romancero.

materia prima del análisis, si bien podremos, en una segunda fase, tomar también en cuenta lo que se ha escrito sobre el asunto, sea por los autores presentados en el estado de la cuestión aquí detallado, o por lecturas complementarias que pudieran proporcionar otras claves de lectura. Dicho de otro modo, las categorías definidas por la semiótica nos permitirán destacar los signos identificables pertinentes en el texto de cada obra para mostrar cómo van construyendo su caracterización de Jimena. En este proceso, nos apoyaremos en el texto, pero entraremos también en diálogo con la literatura crítica para alimentar nuestra reflexión y, en su caso, encauzarla bien, confirmando o refutando en el texto las hipótesis avanzadas por los estudiosos e intentando conciliar, donde sea posible, los puntos de vista que presenten divergencias.

En resumen, la presente tesis, entonces, quiere a la vez proponer un análisis de la representación de Jimena en las obras del corpus de estudio, llevado a cabo mediante una lectura semiótica, y realizar una síntesis de las diferentes perspectivas críticas que hemos cotejado a lo largo de la investigación, tanto sobre el contexto de creación de las obras como sobre el personaje propiamente dicho. Estaremos, así, en medida de avanzar una interpretación razonada y justificada de las acciones de Jimena para mostrar cómo cada obra enriquece su caracterización como mujer, como hija, esposa, madre y viuda, como señora medieval y como enamorada, y cómo cada autor o momento histórico-cultural se apropia del personaje en un proceso continuo de adaptación y evolución que va esculpiendo sus múltiples facetas, dando a conocer a varias Jimenas, cada una con sus rasgos distintivos, que sin embargo consiguen mantener intactas algunas características comunes. Esperamos que este detenido análisis sirva para iluminar un poco más el papel desempeñado por la que aún se conoce como la pareja del Cid y poner de manifiesto cómo logra cobrar un protagonismo pleno y entero en cada una de las obras estudiadas. Jimena, esposa ilustre ciertamente, pero antes que nada y sobre todo, heroína por sí sola.

Capítulo I:

La semiótica como clave de análisis del personaje de Jimena

1. Introducción: La semiótica como modo de aproximación a la obra dramática

La semiótica teatral, como indica Tadeusz Kowzan³⁵, es un modo de aproximación a la obra de teatro que presenta una aparente paradoja. Parece ser una teorización reciente, desarrollada sobre todo a partir de los años sesenta, pero sería de hecho el resultado de una labor subterránea que transcurre desde hace muchos siglos.

Así, Kowzan nombra a Platón, Aristóteles y San Agustín como precursores de la aproximación semiológica. Platón, por sus observaciones sobre el signo lingüístico, da el punto de partida de toda una tradición, si bien sus reflexiones sobre el arte teatral se centran más sobre el proceso de mimesis, salvo una referencia indirecta al signo verbal en *El Sofista*. Aristóteles, por su texto fundacional, la *Poética*, donde describe el arte dramático y el espectáculo en términos casi semiológicos, y donde usa efectivamente la palabra *semeion* y sus derivados *semantiké* y *semainontos*, si bien se refiere más al signo natural (como una cicatriz) que al signo teatral propiamente dicho. San Agustín, por haber asociado la teoría del signo (*signum* en latín, equivalente a *semeion*) al objeto teatral, como por ejemplo en *De doctrina christiana*. Además, los estoicos, herederos de Platón y Aristóteles, y el filósofo griego Ammonios Hermiae, se encontrarían también entre los primeros teóricos del signo.

Kowzan hace entonces un salto temporal, hasta los siglos XVII y XVIII, para dar cuenta de las obras que aplican la noción de signo a fenómenos próximos al arte teatral. Menciona brevemente al italiano Giovanni Batista y su libro *L'Arte de' cenni* (1616), pero centra su atención en los tratados escritos en Francia, donde los grandes teóricos del signo desarrollan su

³⁵ El significativo título del artículo del que tomamos las informaciones para esta introducción es “La sémiologie du théâtre: vingt-trois siècles ou vingt-deux ans?”, publicado originalmente en la revista *Diogenes*, 149, 1990 (82-101). Lo hemos consultado, sin embargo, en su traducción española por María del Carmen Bobes Naves en su libro *Teoría del Teatro* (1997: 231-252).

obra, sobre todo en relación con la gestualidad del arte oratorio. Dos abades, Michel de Pure con su *Idée des spectacles anciens et nouveaux* (1668) y Jean-Baptiste du Bos con sus *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1718), estudian la significación de los gestos y movimientos en el baile, como lo hace Charles Batteux en *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746). Por su parte, Joseph-Marie de Gérando propone en su tratado *Des signes et de l'art de penser considérés dans leurs rapports mutuels* (1799-1800) una clasificación de los signos en signos indicadores, imitativos y figurativos, haciendo una referencia directa al teatro a propósito de los segundos. El ensayista menciona también al inglés Francis Bacon, quien dedica todo un apartado a la “ciencia general de los signos” en su *De dignitate et augmentis scientiarum* (1623).

Kowzan pone énfasis en el papel determinante de los dos “padres” de la semiología moderna, Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce, que han desarrollado casi simultáneamente, pero independientemente, sus teorías sobre el signo. De Saussure no hace directamente referencia al arte teatral en su *Cours de linguistique générale*, editado por sus discípulos en 1916, pero Peirce sí relaciona la semiología y el teatro, sobre todo en *Meaning* (1910), y también en otros textos publicados después de su muerte.

Es sólo a partir de los años 1930, dice Kowzan, cuando se empieza a teorizar específicamente sobre una “semiología del teatro”. Los hombres de teatro en torno al Círculo lingüístico de Praga estuvieron en la vanguardia del movimiento, con autores como Otakar Zich y su *Estética del arte dramático* (1931), Jan Mukarovsky, Petr Bogatyrev, Karel Brusak o Jiri Veltrusky. Desafortunadamente, sus textos tardaron mucho (hasta los años sesenta) en hacerse conocer en América y en la Europa occidental, por lo que los avances realizados en la época en Francia ocurrieron sin su impulso. En el ámbito francófono, pues, hay que subrayar el papel precursor del belga Eric Buyssens con su libro *Les Langues et le Discours. Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie* (1943), pero sobre todo los artículos del francés Roland Barthes, “Les taches de la critique brechtienne” (1956) y una entrevista publicada en el 1963 en la revista *Tel Quel*.

Kowzan destaca su propio artículo del año 1968, “Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle”, como punto de partida de toda una reflexión teórica sobre una semiología que sea específicamente del teatro. A partir de los años setenta, los artículos, los

estudios y los libros sobre la cuestión se multiplican, tanto en Europa como en el resto del mundo. Sus autores y orientaciones principales serán detallados más abajo en el desarrollo del presente capítulo metodológico. Basta aquí mencionar, junto con Kowzan, el hecho de que desde este momento hubo una verdadera proliferación de escritos sobre el tema, cuya cantidad y cuyo alcance van mucho más allá de todo lo que se hubiera podido escribir en los siglos precedentes.

Al final, dice Kowzan, la gran ventaja de la semiología es proporcionar una clave de análisis del espectáculo que pretende servir eficazmente al enriquecimiento cultural de cualquiera, en todos los niveles educativos. Defiende la vigencia de la disciplina, diciendo que conocer la semiología del teatro permite sacar el mejor partido de la obra teatral de la que se hable (1997: 252):

Una enseñanza sistemática dirigida a formar espectadores conscientes, lúcidos, advertidos, que tendría la finalidad de darles la competencia de recepción y de asimilación del bagaje cultural expresado por las diferentes formas de espectáculo [...] es una necesidad [...]. La semiología del teatro y del espectáculo en general parece adaptada, mejor que otros medios, a este tipo de formación, incluso en el nivel de iniciación elemental, puesto que permite al espectador penetrar en la textura de la representación, descifrar las innumerables relaciones entre todos los componentes de un espectáculo y percibir mejor e interpretar el mensaje – aceptado o no – de sus creadores.

Mediante la aplicación directa de algunos textos teóricos al caso específico de la representación del personaje de Jimena en *Las mocedades del Cid* y *Anillos para una dama*, es este tipo de lectura, “consciente, lúcida y advertida”, la que se pretende desarrollar entre las páginas de la presente tesis doctoral.

Pero antes de pasar a la definición de una metodología apropiada para cumplir los objetivos de la investigación, conviene dar una advertencia al lector sobre los contenidos de este capítulo. Efectivamente, la exposición metodológica abordará varios puntos sobre la semiótica en general, la semiótica teatral en particular, y su aplicación al corpus de estudio elegido. Teniendo en cuenta que a lo largo de esta presentación se retomarán varios conceptos, en un enfoque cada vez más restringido en relación al asunto de nuestra tesis (yendo de lo teórico a lo práctico y de lo general a lo particular), hay algunos puntos o párrafos que podrán parecer repetitivos. Argüimos que, en este caso, nos parece mejor pecar por exceso que por defecto, es decir, hemos preferido dejar claras todas las huellas de nuestra reflexión, en lugar de, tal vez, olvidarnos de citar alguna etapa crucial del razonamiento, para que dicho proceso sea claramente entendido. Por esa razón, nos hemos permitido también ir anticipando ciertos puntos que

aparecerán explicados con mayor detalle y rendimiento en los capítulos correspondientes a cada una de las obras del corpus, ya que nos ha parecido necesario dar ejemplos ilustrativos para anclar la metodología en relación al objeto de estudio.

2. La semiótica como marco teórico: exploración de algunas tendencias

La semiología del teatro, entonces, es una propuesta que se ha desarrollado especialmente en los últimos cincuenta años, pero que tiene una larga tradición de precursores desde hace siglos. Se presenta como un marco teórico fiable en el que se pueda basar el análisis de una obra de teatro (tanto en su forma espectacular como en su forma escrita) para dar cuenta de un modo riguroso de los fenómenos que ocurren en ella.

En distintos textos teóricos se nota que, según tendencias y autores, algunas veces los términos “semiología” y “semiótica” se han usado de modo intercambiable, si bien el primero y el adjetivo correspondiente –“semiológico”– se refiere más a la teoría (siendo etimológicamente la “ciencia de los signos”) mientras que el segundo se confunde con su adjetivo (que quiere decir simplemente “relativo a la teoría de los signos”) y parece ser más aplicable a la práctica. También, parece que el término “semiología” es el preferido en textos de influencia francesa (“sémiologie”), y “semiótica” en textos que se situarían en la esfera de influencia anglosajona (“semiotics”). Aunque se podría hacer una distinción entre ambos términos, sobre todo en el caso de un trabajo que aborde exclusivamente la metodología pura, no es el caso de la presente tesis, por lo que se usarán como sinónimos.

En este primer apartado, se hará una presentación de la semiótica como marco teórico de análisis, mediante la exploración de algunas de las tendencias más significativas desarrolladas en el ámbito europeo occidental. A continuación, se mostrará cómo la aproximación semiótica, a la vez fundamentada en el texto y enmarcada en su contexto, es particularmente adaptable al caso de las obras donde aparece Jimena.

2.1. Hacia una lectura semiótica del teatro

Como ya se ha dicho, Kowzan indica que desde los años setenta se puede observar una verdadera proliferación de los escritos que tratan de la semiología del teatro, tanto en Europa como en el resto del mundo. Se pueden nombrar varias orientaciones semiológicas, en la mayor parte asociadas a la lengua de estudio: italiana, con Marco De Marinis, Patrizia Magli, Paola Gullí Pugliati o Franco Ruffini; francófona, con Patrice Pavis, Anne Ubersfeld o André Helbo; anglosajona, con Keir Elam, Michael Issacharoff o Martin Esslin; germanófona, con Achim Eschbach, Erika Fischer-Lichte o Walter Puchner; hispana, con Fernando de Toro, María del Carmen Bobes Naves o José Luís García Barrientos. Éstos son solo algunos de los nombres más conocidos entre los teóricos que tratan específicamente de la semiología del teatro, sin siquiera mencionar a investigadores como Umberto Eco, que le han dedicado ocasionalmente su atención dentro de sus estudios de semiótica general.

Por cuestiones prácticas (a veces por la barrera lingüística, pero en el mayor número de los casos por limitaciones temporales), no se ha podido acudir a todos los autores mencionados y, bajo la orientación de nuestro director de investigación, se ha tenido que hacer una selección de algunos textos más relevantes para la evolución del pensamiento semiológico o para la construcción de una metodología adaptada al objeto de estudio. Por eso, se hará mención aquí solamente de dos orientaciones semióticas que han ayudado a construir la metodología de esta tesis: la francesa y la española.

2.1.1. Orientación semiológica francesa

De la orientación semiológica en lengua francesa, cuatro son los textos que han servido para fundamentar nuestro acercamiento al estudio de la obra teatral y para elaborar el marco metodológico que se detallará en el presente capítulo. El primero, *Performance, réception, lecture* (1990) de Paul Zumthor, se utiliza a modo de introducción, para mostrar que, sea cual sea el camino elegido para aproximarse a una obra de teatro (texto o espectáculo), siempre implica la percepción sensorial como nivel básico de implicación del receptor. El segundo, *Lire*

le théâtre (1996)³⁶ de Anne Ubersfeld, sirve para resaltar el hecho de que la lectura del teatro es una actividad aparentemente contra-intuitiva, ya que, en principio, el teatro está destinado a una representación escénica, lo que no llega a suceder con el mero contacto con el texto. El tercero, la *Introduction à l'analyse du théâtre*³⁷ de Jean-Pierre Ryngaert, muestra la necesidad de una simplificación teórica para realizar el análisis de una obra de teatro, con una delimitación clara y concisa de los elementos a los que se deberá prestar atención. Y el cuarto, *L'analyse du texte de théâtre* (2001)³⁸ de Michel Pruner, que será usado y descrito extensamente más adelante, nos servirá de marco metodológico general, proporcionando las categorías del análisis teatral que cualquier lector debe tener en mente a la hora de abordar un texto de teatro.

2.1.1.1. La percepción sensorial como modo básico de aproximación al teatro

En su libro *Performance, réception, lecture*, Paul Zumthor da cuenta de la complejidad del proceso de recepción de cualquier obra de teatro. Parte de la distinción que se hace normalmente entre los mecanismos de recepción oral y los mecanismos de recepción escrita, para interrogarse sobre la pertinencia de separar las experiencias de recepción según el canal empleado en la comunicación (la voz o el texto). Para él, no hay una verdadera distinción entre ambos, ya que la percepción sensorial (real o imaginada) de la acción desarrollada implica necesariamente “une perception sensorielle – c’est-à-dire un engagement du corps” (1990: 19). Es lo que le lleva a constatar que “même écrit, le langage était (est encore, sans doute, par beaucoup) senti come vocal” (47), o sea, que la escritura lleva en sí el recuerdo de la manifestación fática de la palabra, logrando ser tan convocadora y conmovedora como la comunicación en vivo.

Esta postura parece, sobre todo, aplicable a la recepción del hecho teatral, que oscila entre su componente espectacular y su componente textual. Si bien el teatro se caracteriza por

³⁶ La edición consultada corresponde a la nueva edición de 1996 bajo el título *Lire le théâtre I* (primera edición de 1977) junto con *Lire le théâtre II: L'École du spectateur* (primera edición de 1981) y *Lire le théâtre III: Le Dialogue de théâtre*.

³⁷ La edición consultada es la reimpresión de la editorial Armand Colin (2004) de un texto previamente publicado por la editorial Nathan en el 2000. Sin embargo, el texto tiene otras ediciones anteriores, una primera edición por Bordas en 1991 y una segunda por Dunod en 1999. Es un texto, entonces, que ha sido revisado y perfeccionado en varias ocasiones.

³⁸ Nos referimos aquí al año en que se publicó por la editorial Nathan, aunque la edición usada corresponde a la reimpresión de la editorial Armand Colin del 2005.

su objetivo implícito, que es la representación ante un público colectivo, su recepción es inicialmente individual, aunque el hecho de presentarla en un determinado recinto implique que su recepción sea compartida por algunos receptores en un lugar y un momento dados. Sólo se necesita reemplazar la palabra “lector” por la palabra “espectador” o “público” en la siguiente frase de Zumthor para darse cuenta de la realidad de este hecho (59): “la rencontre de l’œuvre et de son lecteur est par nature strictement individuelle, même s’il y a pluralité de lecteurs dans l’espace et le temps”. El recorrido de una obra de teatro sigue las mismas etapas, independientemente de su formato, detalladas por Zumthor (71) como la “formación”, la “transmisión” y la “recepción” iniciales, seguidas de la “conservación” de la obra y su “reiteración” en nuevas recepciones. Cuando el autor dice que “à chacun de ces moments, le médium peut être, soit la parole vive, soit l’écriture” (1990: 71), da la impresión de que equipararía los mecanismos de recepción de una obra de teatro, sea mediante la representación ante un público o mediante la lectura del texto escrito. La frase siguiente parece confirmar esta impresión, con la afirmación de que “entre la consommation, si je peux employer ce mot, d’un texte poétique écrit et d’un texte transmis oralement, la différence ne réside que dans l’intensité de la présence” (75).

2.1.1.2. La lectura del teatro, una práctica aparentemente contra-intuitiva

¿Quiere decir esto, entonces, que leer el teatro es factible como algo totalmente natural? Hay que constatar, junto con Anne Ubersfeld, que no es una práctica evidente, como lo demuestra en su libro *Lire le théâtre*, de tanta importancia para el desarrollo de la semiología en los años setenta. En su introducción, resalta la aparente paradoja de que el texto de teatro es “un texte qui ne paraît décidément pas fait pour la consommation livresque” (1996: 7) que, a pesar de todo sigue siendo considerado como un “origen” o una “referencia”, sobre todo frente a la representación que se manifiesta como una “cosa instantánea, precedera” frente al texto, único elemento que perdura realmente.

Ubersfeld explicita más adelante su constatación, destacando la dificultad presentada por el material de estudio (11):

Le théâtre est un art paradoxal. On peut aller plus loin et y voir l’art même du paradoxe, à la fois production littéraire et représentation concrète ; à la fois éternel (indéfiniment reproductible et renouvelable) et instantané (jamais reproductible comme identique à soi) : art de la représentation

qui est d'un jour et jamais la même le lendemain ; art à la limite fait pour une seule représentation, un seul aboutissement [...]. Art de l'aujourd'hui, la représentation de demain, qui se veut la même que celle d'hier, se jouant avec des hommes qui ont changé devant des spectateurs autres [...]. Mais le texte, lui, est, au moins théoriquement, intangible, éternellement fixé.

Frente al carácter efímero y transitorio del espectáculo, el texto aparece como un elemento seguro, tangible, en el que puede basarse una lectura fiable. Sin embargo, como lo nota Ubersfeld en una fórmula conocida, “le texte de théâtre est troué” (19), dejando muchas posibilidades abiertas a la interpretación para su puesta en escena y su concretización en un espectáculo determinado. Para retomar el ejemplo desarrollado por la autora, cuando se dice que un personaje simplemente “sale” o “entra”, a veces no se especifica el modo en que lo hace, y el director de escena tendrá necesariamente que tomar una decisión para la realización de la acción en la escena. La representación es fugaz, inaprensible, mientras que el texto está agujereado, es incompleto.

Tales constataciones pueden dar la impresión de que el estudio del teatro es imposible, ya que los dos modos de aproximación a una obra (a partir de la representación en escena y a partir de la lectura del texto), por más válidos que pudieran ser, nunca llegan a dar una visión completa de ella. Analizar un espectáculo parece inalcanzable, y analizar el texto, no suficiente. Muchas veces, sin embargo, el texto es el único modo disponible para abordar una obra, y el lector debe contentarse con este medio para desarrollar su análisis. De la misma manera, el investigador tiene que aceptar que su lectura del texto no es *la* lectura por excelencia sino *una* entre las posibles, y entender que su interpretación de los huecos dejados en él puede ser sometida a discusiones y reinterpretaciones. Leer el teatro es una actividad abierta, siempre en movimiento.

2.1.1.3. La simplificación teórica, necesaria para el análisis

Frente a la proliferación de textos teóricos (artículos, ensayos, métodos...) desde los años setenta, algunos de éstos particularmente densos y complejos, viene la necesidad de hacer una síntesis de los distintos puntos de análisis para dar un marco metodológico claro y conciso, accesible a todos los lectores de una obra teatral y no simplemente a los iniciados, para dar claves de lectura a cualquiera que pudiera interesarse en el asunto. Es lo que intenta realizar Jean-Pierre Ryngaert en su *Introduction à l'analyse du théâtre*, libro en el que el autor propone

una sistematización metodológica en la aproximación al texto teatral, para responder a una preocupación que enuncia en su “Avant-Propos” (2004: 1):

L'étude des textes de théâtre a largement bénéficié des avancées théoriques de [sic] structuralisme et de la sémiologie. La spécificité du texte de théâtre est reconnue mais son approche reste problématique dans la pratique ordinaire, comme s'il fallait absolument bénéficier de la représentation pour que l'objet soit complet et satisfaisant.

Ryngaert estructura su exposición en tres partes (“Qu'est-ce qu'un texte de théâtre?”, “Approches méthodiques” y “Commentaires de textes”), subrayando la primera la dificultad inherente del material de estudio, interrogándose sobre la especificidad del texto teatral, y preguntándose si el texto puede existir sin la representación, o si el teatro puede existir sin el texto. La introducción de esta parte retoma y matiza la noción de “machine paresseuse” adelantada por Umberto Eco cuando se refiere a cualquier texto o de “texte troué” propuesta por Ubersfeld para el texto teatral (2004: 5):

Paresseux et troué, voilà des adjectifs bien péjoratifs pour désigner d'emblée le texte de théâtre. Rien d'étonnant à ce qu'on le trouve difficile à lire. Ce statut de « machine paresseuse » renvoie la balle dans le camp du lecteur. A lui de trouver comment alimenter la machine et d'inventer son rapport au texte. A lui d'imaginer en quoi les « espaces vides » du texte demandent à être occupés, ni trop ni trop peu, pour accéder à l'acte de lecture, sinon pour rêver à une mise en scène virtuelle.

El texto teatral tendría, entonces, sus especificidades, que Ryngaert enumera, poniendo las reservas necesarias. Como Ubersfeld, da cuenta de las preconcepciones que se tiene sobre el texto teatral, resaltando el hecho de que “s'il est difficile de proposer aujourd'hui un modèle de texte construit selon les règles, il continue à régner des idées reçues sur ce qui *doit* être un texte de théâtre” (7). Efectivamente, parece que el texto teatral está construido acorde con lo que se podría llamar pautas predeterminadas, que serían el género de la obra (tragedia, comedia, o cualquier otra apelación determinada por el autor), su voluntad declarada de “imiter des gens qui font quelque chose” (11-12), sobre todo mediante un discurso cuyos enunciadores son diversificados y nombrados, con el objetivo final de provocar una reacción en el espectador (sea mediante la catarsis aristotélica o sea con el proceso de distanciamiento notablemente teorizado y aplicado por Brecht). Sin embargo, esta especificidad se hace siempre menos clara, y la definición de lo que constituye un texto teatral se ve siempre ampliada para acoger nuevas formas de presentación (17):

Le théâtre aujourd'hui accueille tous les textes, quelles que soient leurs provenances, en abandonnant à la scène la responsabilité d'en faire apparaître la théâtralité et, la plupart du temps,

le soin au spectateur d'y trouver sa nourriture. L'écriture théâtrale y a gagné en liberté et en souplesse ce qu'elle perd parfois en identité.

2.1.1.4. Las categorías del análisis teatral

Ante un material espectacular intangible, y a un texto necesariamente imperfecto (en el sentido etimológico de “no completo”, ya que apela a su concretización en la escena), el receptor puede sentirse desamparado cuando viene el momento de dar un sentido a la obra que tiene ante sus ojos. Efectivamente, la pregunta que surge aquí es la siguiente: ¿qué herramientas usar para desarrollar una lectura adecuada de la obra, que sea aceptable para una mayoría? La cuestión es especialmente relevante en la presente tesis, donde las dos obras principales abordadas (*Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y *Anillos para una dama* de Antonio Gala) pertenecen a épocas, estilos y tendencias literarias radicalmente distintas.

Fruto de una labor de reflexión metodológica y de simplificación de las categorías de análisis teatral desarrolladas por los semiólogos, el manual de Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, parece responder bien a esta preocupación.

En su “Avant-Propos”, Pruner da cuenta, a su vez, de la ambigüedad del teatro como manifestación literaria, y destaca la dificultad de aproximación que presenta. Menciona, notablemente, que “le texte théâtral est un objet à la fois indispensable et insuffisant” (2005: 5), indispensable porque el teatro sin texto es más una excepción que la regla, e insuficiente porque no logra dar cuenta completamente de la representación a la que está destinado. Por lo tanto, el texto teatral entrega mucha libertad al lector, y Pruner subraya la necesidad de llegar a una interpretación sustentada en el texto (5)

Une pièce de théâtre, davantage encore que toute autre œuvre, la plus ouverte soit-elle, demeure indéfiniment mystérieuse et changeante; livrée en permanence à toutes les subjectivités interprétatives, donc à toutes les « trahisons » possibles. Autant éviter cependant celles qui dérivent d'une approche inadéquate du texte.

Pruner proporciona en su libro unas claves imprescindibles para un acercamiento al texto dramático, teniendo en cuenta su especificidad, con el fin de facilitar su lectura por cualquier persona interesada, y no sólo por un director de escena, que tendrá su modo específico de abordar una obra. Es esta línea directriz que rige la elaboración de su síntesis metodológica, con todas las reservas que puede implicar (6): “Le souci de rester en permanence clair et accessible, au risque de paraître parfois un peu rapide, a toujours prévalu sur toute autre considération.”

2.1.2. Orientación semiológica española

Dos textos nos han servido de especial orientación en el estudio del texto teatral. El primero, la *Semiología de la obra dramática* (1997³⁹) de María del Carmen Bobes Naves, sirve para dar fundamentos teóricos más amplios que las síntesis de Ryngaert y de Pruner, y justificar plenamente el empleo del marco metodológico semiótico en la presente tesis. En el segundo, *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método* (2001), José Luis García Barrientos hace una distinción, entre otras relevantes, entre los términos de “análisis” y “comentario”, que nos parece pertinente explicitar en nuestro trabajo.

2.1.2.1. La semiología como marco de lectura

María del Carmen Bobes Naves describe larga y ampliamente los principios y fines de una aproximación semiológica del teatro. Inscribe su labor teórica en las tendencias acerca de la interpretación teatral desarrolladas por una parte por Anne Ubersfeld y Patrice Pavis a partir de los años setenta, y, por otra parte, por el estructuralismo checo en los años treinta⁴⁰. Su objetivo declarado es dar un panorama general del desarrollo de este modo de aproximación teórica y a la vez proporcionar unas pautas de análisis generales aplicables al mayor número de obras dramáticas.

Bobes Naves comienza por precisar qué se entiende por semiología dramática (1997: 9):

La semiología, que considera la obra fundamentalmente como objeto significante, tiene en cuenta todos los signos, formantes de signos, unidades y relaciones dramáticas, etc. que pueden crear sentido, tanto en la forma escrita del drama como en su representación escénica espectacular. [...] El objeto de la semiología dramática es todo lo que interviene en la creación de sentido y todas las fases que sigue el proceso de comunicación conocido como “teatro”, desde la creación del texto escrito hasta su recepción leída y luego escenificada, con todo lo que supone una interacción lingüística, literaria y espectacular que suscita.

El análisis semiótico de una obra de teatro tiene pues como objetivo centrarse en ella bajo sus dos formas (textual y espectacular), para dar cuenta de las unidades de significado

³⁹ Consultamos la segunda edición (editorial Arco/Libros), notablemente ampliada con respecto a la primera de 1987 (editorial Taurus), con 470 páginas frente a las 287 páginas originales.

⁴⁰ A estos temas Bobes Naves dedica dos extensos apartados de la introducción titulados “Posibilidad teórica de una semiología del teatro” y “Los inicios de la semiótica dramática” (1997: 47-84).

encontradas en ella con el fin de aprehender su sentido general, con una consciencia de los sentidos particulares (a veces contradictorios) que participan en su elaboración.

Bobes Naves distingue en lo que llama “Texto Dramático” dos dimensiones: la del “Texto Literario” (fundamentalmente los diálogos) y “Texto Espectacular”, (todo aquello que apunta a su manifestación escénica)⁴¹. Un análisis semiótico de una obra teatral, por más que se centre en su componente escrito y no en su representación, habrá de atender a estos dos aspectos, ya que el texto teatral no es ni solamente una manifestación literaria, ni tampoco solamente meras indicaciones para una puesta en escena. La autora, lejos de oponerlos, los coloca en complementariedad absoluta, interdependientes el uno del otro, participantes de igual importancia de la comunicación teatral. Al final de su introducción, la autora afirma, matizando su posición, que (1997: 111-12):

El objeto de la semiología dramática es el Texto Dramático en sus dos aspectos de Texto Literario [...] y Texto Espectacular, que conducen respectivamente a la lectura (ambos) y a la representación (ambos). La teatralidad está virtualmente en el texto espectacular y está realizada en la representación; el sentido literario está en el texto como virtualidad (la significación como conjunto de todos los sentidos que se den en las diferentes lecturas) y se ofrece en una lectura en la representación.

Bobes Naves se extiende largamente en la definición de lo que llama el “signo dramático” y detalla después las características específicas del “discurso dramático” (en sus tres formas de diálogo, acotaciones y didascalias) antes de dar claves de lectura a partir de las “categorías del texto dramático” (fábula, personaje, espacio y tiempo). No se hace demasiado

⁴¹ “Para nosotros, el Texto Dramático está constituido por todo el conjunto del proceso de comunicación teatral, con todos sus elementos y aspectos, y consideramos aspectos (no fases o partes diferenciables) dentro de él al Texto Literario, destinado a la lectura, y al Texto Espectacular, destinado a la representación. Es importante señalar que ambos son artísticos y, por tanto, polivalentes: el Texto Literario admite varias lecturas, el Texto Espectacular admite varias interpretaciones.” (1997: 94). En diferentes momentos de su voluminosa obra Bobes Naves trata de precisar la definición de estos términos, no siempre con toda coherencia. El largo pasaje que nos parece más preciso y matizado es el siguiente: “Proponemos distinguir [...] dentro de la obra dramática en su totalidad y en su trayectoria semiótica, es decir, en el que llamamos *Texto Dramático*, dos aspectos, el *Texto Literario*, constituido fundamentalmente por los diálogos, pero que puede extenderse a toda la obra escrita: el título, la relación de las *dramatis personae*, los prólogos o aclaraciones que pueda incluir y también las mismas acotaciones, si tienen valor literario, como ocurre en el teatro de Valle-Inclán, por ejemplo; y un *Texto Espectacular*, formado por todos los signos o formantes de signo e indicios que en el texto escrito diseñan una virtual representación, y que está constituido por las acotaciones, por las didascalias contenidas en el diálogo, por los mismos diálogos en cuanto pasan a escena en una realización verbal ‘en presencia’, es decir, convertidos en espectáculo, con sus exigencias paraverbales, quinésicas y proxémicas, etc. El Texto Espectacular, en principio, va dirigido a los actores y al Director, que deberán cambiar la palabra por su referencia, es decir, deberán hacer el cambio pertinente de los signos verbales del texto en los signos no verbales de la escena” (31-32).

hincapié en estos distintos puntos en este contacto inicial con el texto teórico, porque se retomarán en el segundo apartado del presente capítulo, particularmente a partir de la síntesis y de la perspectiva de M. Pruner. Lo que es importante subrayar por el momento es que la semiótica parece dar un marco metodológico a la vez estable y adaptable, en el sentido en que propone una tabla de análisis sistemática con elementos de interpretación bien definidos, siendo sin embargo lo suficiente generalizables como para poder aplicarse a cualquier tipo de texto teatral.

2.1.2.2. ¿Análisis o comentario?

Ante obras de épocas literarias tan distintas, con sus propios códigos de escritura y sus convenciones escénicas, como lo son *Las mocedades del Cid* y *Anillos para una dama*, la pregunta que surge tras una primera lectura es saber cómo se estudiarán las obras para realizar una comparación que nos lleve a unas conclusiones fiables. En su libro *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*, José Luís García Barrientos intenta en su prólogo dar una respuesta a este tipo de preocupaciones, pero no sin advertir que su respuesta no es más que una mera sugerencia entre otras (2001: 13):

Este libro no ofrece una respuesta a la pregunta que le da título. Y no sólo porque yo no la tenga, sino, peor aún, porque no la hay. Menos mal que eso significa que no hay *una* respuesta, no que no haya ninguna. Y, en efecto, lo cierto es, al contrario, que existen muchas, incluso demasiadas, y que no es al vacío sino a la confusión a lo que uno se enfrenta al plantear la pregunta.

La pregunta inicial en la investigación apela a un modo específico de resolver la problemática. En lo que concierne la presente tesis, donde la preocupación principal es el análisis de un determinado personaje en diferentes textos dramáticos (y no, por ejemplo, un análisis sociológico que pudiera requerir el uso de otras herramientas metodológicas), la semiótica parece efectivamente ser la clave de lectura más acertada para abordar la comparación que se pretende desarrollar, como mostraremos más adelante.

Barrientos subraya la diferencia de sentido que existe entre las palabras “comentario” y “análisis”, introduciendo un matiz importante (15-16):

El análisis es, si se quiere, la base objetiva (en sentido literal) del comentario; éste no sólo admite sino que reclama la intervención subjetiva del comentarista, con sus aptitudes, saberes e intenciones. No hay que perder de vista, sin embargo, lo imbricados que en realidad se encuentran uno y otro, tanto que no es posible en rigor separarlos ni siquiera como fases o momentos sucesivos

del ejercicio. Dicho esto, creo que se puede proponer un método – dar una pautas – para *analizar* obras de teatro; para interpretarlas o comentarlas, no creo que se pueda ni quizás que se deba.

Barrientos, entonces, define al comentario mucho más en oposición a otras prácticas que de modo positivo. Por un lado, ubica al comentario a medio camino entre la crítica y la lectura⁴². Por otro lado, vincula el comentario con la crítica y el ensayismo (25):

El comentario debe situarse, a mi juicio, también entre la crítica y el ensayismo (del que hay que reconocer el peligro en la práctica de degenerar en simple paráfrasis o glosa intelectual, si no en algo peor); entre una crítica “de primera mano” y un ensayismo “disciplinado”, se entiende, y más cerca de la primera que del segundo.

En este sentido, en nuestro caso utilizaremos la palabra “análisis”⁴³ bien conscientes de que, como señala García Barrientos, aparecerá en imbricación inevitable con el comentario, aunque nuestro primer objetivo sea atenernos a unos principios metodológicos rigurosos, que son los que proporciona la semiología, como en breve precisaremos. Esto no significa que vayamos a aplicar las categorías de análisis como una plantilla rígida a una serie de textos sino que en nuestra lectura detenida y lineal de cada texto dramático integraremos toda esta serie de observaciones metodológicas sobre el análisis textual y contextual que desarrollamos en el presente capítulo.

2.2. El enfoque semiótico

De los escritos consultados a lo largo de la investigación, y más precisamente en lo que se relaciona a la metodología, se ha llegado a una constatación sobre la aproximación semiótica a la obra de teatro, que se presenta como un enfoque a la vez fundamentado en el texto y enmarcado en su contexto. Ceñida al texto, por intentar fundar el análisis en el objeto de estudio, que es en este caso el texto teatral, y enmarcada en su contexto, por no excluir las referencias externas que puedan ayudar a entender mejor la obra dramática.

⁴² “Frente al tono de suficiencia y la pretensión de imparcialidad de la crítica judicial, el comentario debiera caer más de la parte de la humildad que caracteriza el acto de leer ‘de buena fe’ con que se asume en él la subjetividad o la parcialidad de la experiencia” (2001: 20).

⁴³ Partiremos de sus sentidos llanos de “distinción y separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios o elementos” y de “examen que se hace de una obra, de un escrito o de cualquier realidad susceptible de estudio intelectual” (*Diccionario de la Real Academia Española*).

2.2.1. Una aproximación fundamentada en el texto

Es innegable la voluntad de la semiótica de centrar el análisis en elementos tangibles y estables, en unos signos clasificados en sistemas bien definidos, a partir de categorías rigurosas. Así lo hemos constatado al observar el énfasis puesto en iluminar cómo se construye el sentido dentro de una determinada obra, según una metodología específica aplicada al llamado “texto de teatro” por Pruner o “texto dramático” por Bobes Naves, para que el análisis se base principalmente en la materia misma de dicho texto.

2.2.1.1. Un análisis centrado en una clasificación de signos bien definida

La primera pregunta que surge, entonces, es la de saber cómo reconocer los signos analizables en el teatro y cómo clasificarlos. Desde el punto de vista de la lingüística, Bobes Naves recuerda el paso de una concepción estática del signo en Saussure a una más dinámica introducida por la teoría de Hjelmslev, quien habría propuesto una definición de signo como “resultado de un proceso semiótico que realizan interactivamente el sujeto que lo propone y el sujeto que lo interpreta”. Por eso, Bobes Naves se sitúa en esta línea e inicia la parte dedicada a la definición del signo dramático de este modo (1997: 117):

El signo es una unidad de manifestación, resultado de un proceso de semiosis por el que un sujeto establece o concreta una relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido. Y esto sirve igual para un signo ya codificado, por ejemplo, un signo lingüístico, como para un formante de signo, es decir, un signo circunstancial, transitorio, que se propone sobre el escenario.

La semiótica comprende y estudia el teatro como un “proceso de comunicación” complejo⁴⁴. Para esta disciplina todo lo que está en una obra de teatro puede convertirse en signo, tanto en el texto dramático como en la representación. Señala Bobes, siguiendo a los estructuralistas checos pero también a Roland Barthes, que “todo lo que está en el escenario, y por el mero hecho de estar allí, y todo lo que se realiza en escena, y por el mero hecho de realizarlo allí, puede ser interpretado por los espectadores como signo y puede ser integrado en la unidad de sentido global de una lectura” (115). Se puede decir que incluso elementos que no

⁴⁴ “Partimos de la *convención* (no se trata de un dogma o de un hecho que por naturaleza sea así) de que el teatro es el proceso de comunicación dramática, en todas sus fases y aspectos, desde que aparece la obra escrita hasta su culminación en la representación escénica, y a través de etapas diferentes, en las que puede ser escrito o puede ser realización en un escenario; y es en esta fase donde el teatro se distancia de los otros géneros literarios, porque se hace espectáculo y utiliza signos verbales” (114).

tienen a priori un significado específico en una obra pueden convertirse en signos relevantes para el análisis, ya que todos los elementos presentes en una obra (lo que Bobes Naves llama los formantes de signo) pueden cobrar una carga semántica añadida mediante el proceso llamado semiotización. Desde un punto de vista más general, expone la autora (1997: 138-140), el signo teatral puede tener varias gradaciones en su elaboración, aquí brevemente resumidas:

- Un signo puede tener como referencia un objeto, como puede serlo en acotaciones que apuntan a algún objeto necesario para la acción.
- Un signo puede referirse a una acción o una cualidad, con un apoyo dramático del diálogo para resaltar su importancia.
- Un objeto está en escena por un signo, o una acción por un concepto, en este caso añadiendo una carga simbólica a la escenografía.
- Un objeto remite a otro sin alteraciones en sus posibles sentidos, como en sustituciones prácticas para la comodidad de la representación (beber agua roja en lugar de vino, por ejemplo).

Todos los signos manifestados en el curso de la lectura o de la representación se organizan a partir de unos puntos de referencia que la semiótica estructura en un sistema bien definido. Más concretamente, Bobes Naves establece una clasificación de signos a los que ha de prestar especial atención el receptor (lector, espectador o investigador) en su aproximación a una obra de teatro. Inspirada por la sistematización desarrollada por Kowzan en su artículo “Le signe au théâtre” (1968), la lista de diez tipos de signos elaborada por la autora es la siguiente (158):

- La palabra
- Los signos paraverbales: tono, timbre, ritmo (acaso intensidad, si la desglosamos del tono)
- Los signos quinésicos: mímica del rostro y gestos de las manos y del cuerpo
- Los signos proxémicos: distancias y movimientos de los personajes
- Los signos en el comediante: peinado, traje y maquillaje
- El decorado
- Los accesorios
- La luz

- La música
- El sonido

En lo que se refiere al personaje – objeto principal de nuestra investigación –, puede observarse que los signos descritos en esta lista podrían dividirse en dos categorías secundarias, según su grado de relación con él. Efectivamente, se podría argüir que los primeros (la palabra, los signos paraverbales, quinésicos, proxémicos, y “en el comediante”) aparecen en una relación directa con el personaje dramático, mientras que los siguientes (el decorado, los accesorios, la luz, la música y el sonido) se relacionarían más con la escenografía, aunque en una complementariedad e imbricación completa que conducen al receptor a descodificar el sentido general de una escena y, por extensión, de una obra.

En relación con los objetivos de la presente tesis, que se centra en el estudio del personaje de Jimena, esta clasificación de los signos presentados por la semiótica permite proponer al personaje como centro y concentrador del significado en la escritura dramática, convirtiéndole en un “carrefour du sens” (RYNGAERT, 2004: 112) en relación con cada uno de esos tipos de signo o con varios de ellos a la vez. Jimena, en este caso, sería la depositaria de toda una serie de signos dinámicos que se cruzan en ella, destinados a la interpretación del lector o del espectador, o, en su caso, del investigador.

2.2.1.2. Una propuesta que neutraliza posibles a priori

Como lo subraya Barrientos en su introducción, cada modo de aproximación a una obra de teatro implica una toma de posición frente a ella, y una restricción necesaria desde el punto de vista del comentador (2001: 25):

La interpretación y la crítica imponen una toma de distancia, una perspectiva, o hasta una tendencia, desde la que describir y juzgar su objeto; distancias o perspectivas que pueden ser, por ejemplo, historicistas, psicoanalíticas, marxistas, formalistas, pragmáticas, etc. No cabe la neutralidad al respecto. Una obra no puede comentarse ni desde todos los puntos de vista posibles, ni desde ninguno.

García Barrientos, en esta cita, nos recuerda la inevitabilidad de hablar del teatro (y, más generalmente, de cualquier obra artística) desde una perspectiva. Pero una aproximación semiótica, al proponer un tipo de análisis riguroso que se atiene a las propiedades del texto a partir de unas determinadas categorías de análisis, tomando como materia prima la obra analizada, permite, en cierta medida, neutralizar los posibles a priori que pudiéramos tener frente

a un texto teatral. Si bien dicho análisis irá incluyendo también todos los elementos culturales que intervienen en la producción (y circulación y recepción) del sentido, tendremos que cuidar que estos elementos sean los más pertinentes, para no llevar el análisis en caminos equivocados. En relación con el personaje, Ryngaert da un ejemplo muy ilustrativo, cuando muestra la dificultad de imponer rasgos psicológicos “normales” a un personaje de tragedia clásica (2004: 111):

Tous les personnages de théâtre pourraient donc être analysés selon les mêmes canons de l'idéalisme humaniste et il faudrait leur prêter à tous des gammes de réactions obéissant à la morale occidentale. Autrement dit, Phèdre [héroïne de Racine] devrait être interprétée comme une femme un peu mûre, amoureuse d'un jeune homme, avec des traits de jalousie « universellement » reconnus. Ce qui, on le comprend, revient à curieusement banaliser la fille de Minos et de Pasiphaé, dont on oublie par la même occasion qu'elle ne s'exprime qu'en alexandrins. Il ne resterait plus après cela qu'à la renvoyer à la rubrique des faits divers des quotidiens.

En el caso de las dos obras estudiadas en esta tesis, el modo de abordar una obra clásica como *Las mocedades del Cid* o una obra moderna como *Anillos para una dama* deberá necesariamente ser distinto y ajustarse a sus especificidades. Más precisamente, y trazando un paralelo entre Fedra y Jimena, se puede decir que estudiar el retrato de Jimena en la obra de Gala desde una perspectiva clasicista no funcionaría, ni tampoco analizar su retrato en la obra de Castro como si ésta fuera una obra de los años 1970. La única manera de llevar a cabo un estudio comparativo de su representación en las dos obras es efectivamente mediante una aproximación intermedia, que no impone normas de lecturas excepto la de atender detenidamente a todos los indicios disponibles en una pieza, sea cual sea su forma. En este sentido, la semiótica parece ser la herramienta idónea, al fundamental el análisis en la materia prima del texto.

2.2.2. Una aproximación enmarcada en su contexto

Sin embargo, la semiótica, salvo en casos de excesivo formalismo, no se centra exclusivamente en un enfoque inmanentista, ya que el sentido se construye, se recibe y circula, también en interacción con el mundo exterior, en y con un contexto. En su libro *Capire il teatro: Lineamenti de una nuova teatrologia* (2008⁴⁵), Marco De Marinis insiste en su propuesta de una

⁴⁵ Esta fecha corresponde a la segunda edición ampliamente revisada y ampliada, publicada por la editorial Bulzoni, y no a la primera edición que data de 1988.

“semiotica storica”⁴⁶ (119-120), desarrollando una línea iniciada hace tiempo por otros teóricos italianos como C. Segre y F. Ruffini. Este enfoque, además, no desestima, sino todo lo contrario, la colaboración de la semiótica con otras disciplinas.

Ya en su introducción a la edición original del 1988, el autor tenía claro que la semiótica del teatro no era un modo reductor de aproximación a la obra dramática. La trataba como una metadisciplina englobante que no dudaba en referirse a otras disciplinas donde procediera (28):

Ci sono poi anche altre ragioni che militano a favore della scelta della prospettiva semiologica come metadisciplina con funzioni epistemologiche e propedeutiche, di controllo e coordinamento unitario, nei confronti dei vari altri modi d’approccio ai fenomeni teatrali: in primo luogo, la sua deliberata globalità di visione, in quanto “teoria generale della cultura” (per riprendere l’ormai classica formulazione di Umberto Eco); inoltre l’esplicitezza e la coerenza del suo apparato categoriale; infine, ma non ultima, la sua capacità di autoreflessione continua in quanto scienza critica e critica della scienza (Kristeva).

Desde un punto de vista general, el conocimiento de teorías distintas a la semiótica dará una mayor profundidad al análisis, ya sea matizando o contrastando algunas constataciones. Como afirma De Marinis (36):

In questi ultimi anni la semiotica teatrale sta riscoprendo un’antica vocazione propedeutica ed epistemologica proponendosi come cornice teorica globale, quadro metadisciplinare, appunto, per il coordinamento e l’unificazione parziale dei diversi approcci all’oggetto-teatro, al tempo stesso centro propulsivo e punto di riferimento di una nuova teatrologia allargata.

Es este tipo de acercamiento englobante al que García Barrientos parece suscribir cuando, en su ensayo *Cómo se comenta una obra de teatro*, dedica una larga parte a destacar la “vigencia de dos modelos clásicos (Poética y Retórica)” (2001: 245-299) para el estudio actual de las obras de teatro, a pesar de su carácter bastante normativo. Como textos fundacionales de la teoría literaria y teatral, arguye, su conocimiento debe formar parte de la cultura general de cualquier comentarista, aunque no se lleguen a usar de modo activo en el análisis.

Como se decía más arriba, si bien la semiótica pretende centrarse prioritariamente en el texto para el análisis y para extraer (o construir) el sentido de la obra dramática, hay también

⁴⁶ De Marinis se refiere también a un “analisi contestuale del fatto teatrale” (110), inspirado en parte por las investigaciones de F. Ruffini, como aquella sobre la fiesta en el Renacimiento, a la que se refiere en términos que subrayan que propicia una “lettura unitaria, dal punto di vista dei significanti e dei valori culturali, condotta sulla base della correlazione fra i diversi elementi costitutivi, i loro rispettivi contesti genetici e le culture individuali dei rispettivi ‘autori’, tutti ovviamente contestualizzati all’interno della ‘cultura complessiva dell’epoca’, compresa quella del teatro” (111).

que tener en cuenta el hecho de que una obra de teatro no se elabora en la nada, y que un diálogo se establecerá necesariamente entre esta obra y su contexto artístico. Así, aunque no se examinará en principio el texto de *Las mocedades del Cid* desde la perspectiva exclusiva del teatro del Siglo de Oro, el conocimiento de los códigos y convenciones que rigen los procesos de comunicación teatral (o sea, de emisión y recepción) durante el siglo XVII podrá proporcionar herramientas para orientar bien el análisis de la obra⁴⁷. Del mismo modo, tener una idea general de las tendencias que recorren el teatro español de los años 1970 ayudará a entender algunos rasgos que pudieran encontrarse en *Anillos para una dama*.

De la misma manera que la semiótica permite la integración de otros modos de aproximación cuando es necesario para orientar adecuadamente nuestra lectura del texto teatral, el análisis semiótico requiere la puesta en relación del texto con referencias externas a él. En su libro, De Marinis resalta el hecho de que un texto, por más que pudiera ser autorreferencial y actuar como entidad autónoma, es siempre tributario de lo que llama el “contexto cultural” o “contexto general”, además del “contexto espectacular” o “contexto inmediato”. El contexto cultural, más específicamente, se refiere a todas las interacciones y referencias que un texto teatral puede tener con su entorno (2008: 46):

È costituito dalla cultura sincronica al fatto teatrale in esame; più esattamente, esso è rappresentato dall'insieme dei 'testi' culturali, teatrali ed extrateatrali, estetici e non, che possono essere messi in relazione con il testo spettacolare di riferimento, o con una sua componente: altri testi spettacolari, testi mimici, coreografici, scenografici, drammaturgici e così via, da un lato; testi letterari, retorici, filosofici, urbanistici, architettonici ecc., dall'altro.

⁴⁷ Sobre este punto, remitimos al libro de Ignacio Arellano, *Convención y recepción: Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro* (1999). Si bien en su introducción no se refiere directamente a la semiótica como herramienta para aproximarse a un texto teatral, esta aproximación teórica queda presente como telón de fondo en su argumentación. Efectivamente, sin reconocerse semiólogo del teatro, Arellano comparte la idea central de estudiar el teatro como un proceso de comunicación, subrayando que “la construcción de una determinada pieza dramática se rige por convenciones ordenadas según ciertos códigos, asumidos tanto por el emisor (dramaturgo y compañía teatral) como por el receptor (público y lector del Siglo de Oro). Estos códigos específicos [...] funcionan como orientadores de la interpretación y sentido de las obras dramáticas. Ninguna obra que ignore estos códigos puede ser coherente” (1999: 8). Nos advierte también sobre lo que llama el “anacronismo crítico” (9) que lleva a una sustitución arbitraria de códigos, dando lugar a una interpretación igualmente arbitraria, por lo que cualquier juicio sobre un fenómeno artístico sólo podrá realizarse “en una segunda operación valorativa” (9). Siguiendo este razonamiento Arellano propone como punto de partida metodológico “la *reconstrucción de los códigos a que obedece el texto teatral del Siglo de Oro* [énfasis del autor], en una doble vertiente: códigos convencionales de la producción dramática (distintos en cada género) y códigos culturales (ideológicos, históricos, sociales, míticos) que están a la base de la valoración de los personajes y sus actuaciones en el escenario” (9). Estos dos planos de lectura van a resultar muy útiles para encauzar bien el análisis del corpus de estudio de la presente tesis.

Para retomar un ejemplo ya enunciado, en el caso de *Phèdre* de Racine, conocer las leyendas clásicas de la Antigüedad griega, así como las piezas de teatro de autores como Esquilo, Sófocles y Eurípides puede ayudar a profundizar la comprensión del texto del autor francés. Si es importante no acercarse a una obra dramática con demasiados a priori, y no dejarse influenciar por lecturas erróneas, es también importante darse todas las claves de lectura para llegar a una conclusión justa y acertada.

En el caso de Jimena, se podría imaginar que tener un buen conocimiento de la larga tradición de la literatura cidiana sería de alguna utilidad cuando venga el momento de analizar su representación tanto en el texto de *Las mocedades del Cid* como en el de *Anillos para una dama*, para ver en qué medida se establece un diálogo entre las dos obras y las demás de la tradición. Del mismo modo que no se puede ignorar que Fedra es una princesa cretense, tampoco se puede olvidar que Jimena es una dama de la nobleza castellana, pariente de reyes, y esposa del Cid Campeador.

2.2.3. La materia cidiana como telón de fondo en las obras donde aparece Jimena

La semiología del teatro, como se ha mostrado en los apartados anteriores, oscila entre una aproximación ceñida al texto y otra más abarcadora. La pregunta que surge al tomar conciencia de estos dos niveles de interpretación es la siguiente: ¿se puede integrar una dimensión histórica en el análisis semiótico del texto teatral? ¿por qué habría de hacerlo en nuestro caso?

En las obras donde aparece el personaje de Jimena, hay que tomar conciencia que una lectura que se centrara exclusivamente en el texto dramático, haciendo abstracción del contexto general en el que se desarrolla la obra y de las posibles referencias intertextuales, restaría mucho rendimiento al análisis, por dejar de lado toda una serie de claves de lectura que enriquecen la lectura y dan profundidad a la reflexión sobre el personaje.

Efectivamente, un trabajo que pretenda realizar un estudio comparativo de la representación de Jimena en obras como *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y *Anillos para una dama* de Antonio Gala habrá necesariamente de tomar en cuenta las circunstancias específicas relativas a la creación de cada obra, tanto desde el punto de vista del contexto de escritura como desde una perspectiva más general, siendo Jimena un personaje histórico y

legendario y no un simple personaje imaginado libremente por el autor con motivo de una obra aislada. Así, la producción artística y literaria que trate del personaje se inscribirá en un marco más general, fruto de una larga tradición, en el sentido más amplio de la palabra, donde se encuentran toda una serie de temáticas específicas, ya que los personajes de estas obras evolucionan en un ambiente (real y ficcional, o sea, medieval o inspirado en el Medioevo, por pertenecer el Cid tanto a la historia como a la leyenda) cuyas códigos de conducta sirven de punto de partida para la elaboración del argumento y de la trama dramática.

Pero hay también que reconocer que el mismo hecho de enfocar un análisis en la representación de un personaje, como es el caso aquí, implica una parcialidad necesaria de la lectura (relacionada a la especificidad de la investigación) que por motivos de síntesis, concisión de la escritura y coherencia interna, se ve obligada a echar solo un vistazo, sino dejar completamente de lado, a algunos aspectos de estos textos dramáticos que habría podido ser interesante desarrollar en otros momentos.

2.2.3.1. Algunas claves de lectura contextuales

La literatura cidiana, en la que Jimena es tal vez uno de los personajes más conocidos, se ha desarrollado acorde con grandes núcleos temáticos que necesitamos conocer para contextualizar bien nuestro análisis. Algunos presentan un alcance más general, y pueden encontrarse en varias obras, mientras que otros resultan más específicas por ser abordados en una proporción menor de ellas, dependiendo del enfoque de la obra o del contexto de escritura. Destacaremos los principales núcleos a continuación, pero sin entrar en detalles propios al análisis, ya que servirán de telón de fondo en los siguientes capítulos, en los que se utilizarán con mayor rendimiento. Donde se menciona principalmente al Cid y no a Jimena, argüimos que habrá casos en los que lo que se aplica a él puede también aplicarse a ella. En otros casos, estos temas constituyen, de todos modos, un marco general que habrá que tener en mente a lo largo de nuestra reflexión sobre Jimena, ya que pertenecen al ámbito literario en el que se mueven ambos personajes.

El primer tema que viene a la mente es el del honor, lo que está estrechamente relacionado con la sociedad medieval en que el personaje histórico del Cid evolucionaba, donde la honra era de suma importancia. El honor (o su falta) tiene un lugar predilecto en el desarrollo

literario en torno al Cid, y es frecuentemente abordado cuando una circunstancia extraordinaria se le quita al héroe. Junto al tema del honor y de la deshonra, se encuentra frecuentemente la temática de la venganza. Frente a estos conceptos que exaltan la virtud guerrera, se encuentra también el tema del amor, presentado en sus múltiples facetas. Una vertiente es la del amor entre padres e hijos, que juega un papel determinante en varias obras, pero el motivo mayor que sustenta la temática del amor es la pareja Rodrigo-Jimena.

Por su parte, la construcción de la figura heroica (es decir, de Rodrigo Díaz como protagonista central) puede verse de antemano en el *Cantar de Mio Cid*. Así, la proeza militar del héroe será de importancia capital en el desarrollo de la leyenda, frecuentemente asociada a la medida. El Cid es, tradicionalmente, un héroe ejemplar, caballero justo y sagaz, capaz de gran eficacia en sus campañas militares pero también de una gran discreción en la aplicación de la fuerza, sabiendo cuándo es menester atacar y cuándo se necesita más diplomacia. Paralelamente a la construcción de la figura heroica, se puede encontrar el tema de las relaciones entre vasallo y señor, consecuencia natural de la sociedad medieval que se describe en la materia cidiana, cuya base era el feudalismo. Según las obras y el rey al que la obra se refiere, Rodrigo tendrá un carácter ejemplar o más desafiante frente a su señor.

Otra temática que encontramos en las obras de la materia cidiana es la de las relaciones entre moros y cristianos. La realidad compleja en la que vivía Rodrigo Díaz de Vivar, la llamada España de las “tres culturas”, está bien ejemplificada por los dos nombres que se han dado al personaje histórico (el Cid Campeador): el apodo de “campeador” viene del latín *campis doctor*, el equivalente del título de *dux bellorum* (o sea, jefe de guerra) que se daba al mejor combatiente; el título de “Cid”, relacionado al arábigo *sayid*, se traduce usualmente por “señor”, una marca evidente de respeto. En la ficción, las relaciones que el héroe tiene con los moros se han tratado de varios modos de acuerdo con las necesidades de cada obra, desde la amistad más cercana hasta la enemistad declarada.

Como figura legendaria, el personaje del Cid ha atravesado las épocas en un proceso constante de adaptación a lo largo de la historia literaria, y la interpretación dada a sus acontecimientos (reales y ficticios) puede abordarse desde varias perspectivas. Cada época ha aportado su reinterpretación del mito, mediante la adición, sustracción o modificación de elementos narrativos, abriendo nuevos puntos de vista sobre la leyenda. En esta plasticidad se

halla una de las grandes fuerzas de la materia cidiana (ya que permite rescatarlo una y otra vez del olvido), pero puede también dar lugar a interpretaciones propagandísticas, para sostener un régimen político.

Hay que añadir que, además de temas de alcance más general bastante frecuentemente encontrados en la materia cidiana, pueden también surgir otras situaciones que se relacionen al género de la obra o al asunto tratado en ella. Junto a estos temas, hemos de subrayar que también tendremos que estar atentos, a lo largo de nuestro análisis de las obras, a toda una serie de aspectos formales que tienen que ver con códigos y convenciones de época⁴⁸ o con elementos socio-histórico-políticos.

De modo general, y como la mayoría de las obras estudiadas está en verso o en prosa poética, tendremos que recurrir a herramientas de análisis poético para sacar el mejor partido del texto. También se necesitará tener en cuenta su oralidad⁴⁹, por lo que se abordarán de modo distinto algunos recursos como las repeticiones intratextuales, a veces utilizadas como ayuda mnemotécnica para los auditores. Más específicamente, habrá que recordar, entre otros muchos ejemplos, que *Las mocedades del Cid* se inscribe dentro de la comedia áurea, donde la dinámica de la pareja galán-dama está codificada, lo que tendrá consecuencias para la representación de Jimena en la obra.

En otro nivel, no se puede olvidar que la literatura cidiana remite a un contexto histórico específico con diversos grados de ficcionalidad o de verosimilitud, es decir, el de una España medieval real o soñada cuya estructura social rige los comportamientos y modales de todos los personajes, aunque algunos autores, como Gala, se apoderen de estos códigos para ponerlos en tela de juicio. Tampoco podremos olvidarnos, en un grado metatextual, del contexto social o

⁴⁸ Como bien lo nota Rubiera (2005: 12): “Los lectores [del Siglo de oro], habituados igualmente a la contemplación de comedias en el corral, completaban con facilidad los blancos o indeterminaciones del texto escrito, pues compartían con los dramaturgos una serie de códigos y conocían unas convenciones que les permitían interpretar correctamente el sentido del texto dramático.” O sea, que en un primer acercamiento tendremos que ponernos en la piel de lectores de la época para identificar correctamente las informaciones explícitas – pero sobre todo las implícitas – contenidas en el texto.

⁴⁹ Efectivamente, aunque analicemos el texto en su forma escrita, el canal principal original de transmisión de todas las obras estudiadas es la voz hablada o cantada, ya sea en el caso de las poesías medievales dentro de la tradición juglaresca y romanceril, ya sea para el teatro o la ópera definidos como géneros espectaculares, o ya sea para la película que se apoya en la voz y los gestos de los actores para narrar la historia presentada en ella. Zumthor hablaría en todos los casos de “performance”.

político en el que se crearon algunas de las obras del corpus. Recordamos que *Le Cid* de Corneille fue escrito en plena guerra franco-española (1635-1659), lo que pudo influir en la virulencia de los ataques al autor en la “querelle du Cid”. También, tanto la película de Anthony Mann como la pieza de Gala se elaboraron bajo la sombra del franquismo, que dejó su impronta en ambas obras.

No nos extenderemos más aquí sobre estos asuntos, que, junto con otros, vendrán detallados con mayor amplitud en los capítulos correspondientes a cada obra. Sólo queríamos dar algunas muestras de los elementos que deberemos considerar a la hora de proceder al análisis.

2.2.3.2. De la parcialidad necesaria de un análisis enfocado en Jimena

Una tesis doctoral es una labor necesariamente restrictiva, donde se elige un eje de estudio sobre un asunto determinado y, en el caso de obras teatrales como es el caso aquí, el enfoque en un aspecto de estas obras puede restar la atención a otras cuestiones, no menos valiosas pero sí no tan relevantes para las conclusiones a las que se pretende llegar.

Para usar de una metáfora teatral y explicar mejor esta aproximación a una obra de teatro, pongamos que las claves de lectura a las que referimos anteriormente constituyen el telón de fondo del escenario, que da espesor y profundidad al mundo representado en una obra de teatro. Al igual que se selecciona un asiento para ver una representación, así la elección de la metodología condiciona al estudioso a abordar un texto de un cierto modo, cuando otras opciones hubieran podido ser igualmente interesantes. Y como un espectador focaliza su atención en ciertos puntos de la obra representada, también un lector crítico no podrá dar cuenta de todo lo que ocurre dentro de una obra, ya que elegirá necesariamente los elementos que considera más relevantes al desarrollo de su análisis del texto. Asimismo, dicha focalización condicionará su modo de abordar la obra de teatro, ya que la red de interacciones que se tejen difiere necesariamente según se siga el punto de vista de uno u otro personaje. En este sentido, la elección de Jimena como punto de arranque de nuestro análisis condicionará la construcción de todo el razonamiento y la demostración a la que se pretende llegar.

En efecto, hay que seleccionar los datos más relevantes para que lo que se llama aquí el análisis del texto tenga la máxima eficacia, teniendo al personaje de Jimena como hilo

conductor, para dar constancia de su evolución a lo largo de las obras de nuestro corpus. García Barrientos subraya esta constatación cuando habla de la parcialidad necesaria de lo que designa por el término “comentario” (2001: 25):

El comentario es parcial en un doble sentido. Primero, por la parcialidad del comentarista, que examina el texto desde unos presupuestos irrenunciables, incluso cuando su adopción fuera inconsciente. [...] En segundo lugar, el comentario es también parcial en relación con el texto, en el sentido de que se debe parcelar, practicar mutilaciones, poner límites dentro de él, ser ciego deliberadamente a determinados aspectos e iluminar unilateralmente el espacio de la obra sobre el que actuar, en el que profundizar, del que obtener el máximo rendimiento privilegiándolo.

La elección de Jimena como hilo conductor tendrá, entonces, consecuencias directas a la hora de desarrollar el análisis. Es cierto que las obras de la tradición literaria cidiana convocan en el lector o espectador toda una serie de inferencias y connotaciones culturales, y le da a conocer un mundo de una gran riqueza temática. Conocer estos diversos puntos de referencia es imprescindible, pero el alcance de una tesis doctoral es bastante limitado. Por más que pudiera ser interesante profundizar las ramificaciones de los asuntos conexos encontrados a lo largo de la lectura, no se podrá detallar de modo exhaustivo sus interconexiones y repercusiones entre las páginas del análisis aquí presentado. Habrá que dejar de lado toda una serie de consideraciones, aunque su exploración pudiera ser muy válida en otro momento.

Así, temáticas como el honor y la venganza sólo se analizarán en relación a Jimena, en la medida en que afectan a sus comportamientos con los otros personajes y hace evolucionar su propia percepción del mundo. Del mismo modo, las posibles interacciones amorosas estarán vistas desde su propia perspectiva⁵⁰. Tampoco la construcción de la figura heroica del Cid se abordará necesariamente, a no ser que sirva para comparar las situaciones de Rodrigo y de Jimena. Similarmente, los acontecimientos políticos presentados, y las posibles interpretaciones que podemos hacer de ellos, sólo se analizarán en clave de Jimena, y sólo se referirá a ellos si influyen de modo significativo en su desarrollo como personaje.

⁵⁰ Por ejemplo, las atenciones de la Infanta Urraca para con Rodrigo no se analizarán como un instrumento para resaltar la figura de héroe, como lo indica Corneille en las mismas palabras del Conde (“À de plus hauts partis Rodrigue doit prétendre”, Acto I, escena 4, verso 164) para justificar su presencia en escena en *Le Cid*, sino como un signo de rivalidad para Jimena.

3. Categorías de análisis y aplicación práctica al caso de Jimena

La semiología del teatro, como se ha expuesto en la parte anterior del presente capítulo, ha desarrollado un marco teórico a partir del cual pueda llevarse a cabo el análisis de una obra dramática, centrándose en los signos detectables en ella para interpretarlos y destilar el posible sentido o los posibles sentidos de la obra, si bien admite la posibilidad de que estos signos solo cobren su plena capacidad connotativa en relación con un contexto cultural (códigos, convenciones) más amplio. En otras palabras, se puede decir que la semiología del teatro ha permitido una sistematización de las categorías o elementos de análisis en los que el receptor puede fundamentar su lectura de cualquier obra. En el marco de la presente tesis doctoral, estas consideraciones interesan sobre todo en su aplicación práctica al caso del personaje dramático, es decir, de Jimena.

A lo largo de las lecturas teóricas que han ayudado a construir la metodología correspondiente al objeto de estudio, se ha notado que, más allá de diferencias superficiales en su denominación y su organización, las categorías de análisis presentadas por los diversos autores revelan una constancia general. Bobes Naves destaca el “discurso dramático”, la “fábula”, el “personaje dramático”, el “tiempo en el drama” y los “espacios dramáticos” como categorías del análisis, mientras que Barrientos llama elementos de dramaturgia la “escritura, dicción y ficción dramática”, el “tiempo”, el “espacio”, el “personaje” y la “visión” teatral. Ubersfeld da como nombres a sus capítulos “texte-représentation”, “le modèle actanciel au théâtre”, “le personnage”, “le théâtre et l’espace”, “le théâtre et le temps” y “le discours théâtral”, cuando Ryngaert intitula sus apartados sobre el análisis “essai de description”, “la fiction et son organisation”, “l’espace et le temps”, “énoncés et énonciation” y “le personnage”, y Pruner les organiza bajo los títulos “approche du texte théâtral”, “structures de l’action dramatique”, “l’espace dramatique”, “le temps dramatique”, “le personnage” y “le discours théâtral”.

En esta segunda parte, se seguirá esencialmente el camino delimitado por Pruner para sistematizar el modo de aproximación a las obras dramáticas que forman parte del corpus de estudio, con algunas referencias o contrastes con otras metodologías donde parece necesario clarificar o complementar algún punto. En cada apartado, se hará una aplicación práctica al caso de Jimena y a las obras elegidas como objeto de análisis.

3.1. El texto teatral como material de estudio

La primera preocupación del investigador cuando viene el momento de aproximarse a una obra de teatro es la del formato o soporte del material de estudio. Efectivamente, el teatro puede en teoría abordarse tanto en su forma espectacular (representación escénica) como en su forma literaria (texto dramático), y su análisis puede desarrollarse con las herramientas de la semiología adaptable tanto a una como a otra. En esta primera etapa dedicada al lado más práctico de la cuestión metodológica, conviene entonces decir por qué el análisis de *Las mocedades del Cid* y de *Anillos para una dama* tendrá sólo en cuenta su manifestación en el texto verbal.

Una vez establecida esta consideración preliminar a la construcción de la metodología de estudio, se pasará, con la ayuda de Pruner, a una presentación de las características principales del texto teatral, dividido en sus dos componentes: el paratexto y el texto. Se mostrará luego cómo un vistazo general del texto teatral en las dos obras estudiadas puede ya dar algunos primeros indicios sobre el lugar de Jimena en ellas, sobre todo en relación con el título de la obra y su organización interna.

3.1.1. ¿Texto escrito o espectáculo?

Idealmente, un análisis de una obra teatral debería tener en cuenta sus dos formas, como texto dramático verbal y como representación. El primero, por ser la base de la puesta en escena, y la fuente primera de la reflexión sobre la obra; y la segunda, por ser la concretización final y en teoría su objetivo último. Sin embargo, y como es el caso aquí, la práctica no siempre da al investigador la oportunidad de elegir entre estos dos formatos, confrontándose el investigador con la no disponibilidad del material espectacular.

3.1.1.1. El texto dramático como material de análisis

Para la realización de la presente investigación no hemos tenido la oportunidad de asistir a ninguna representación de *Las mocedades del Cid* o de *Anillos para una dama*. Pero esta razón no es suficiente como para justificar la elección del texto teatral como material de análisis. En los próximos párrafos, intentaremos ver en qué medida dicho texto, que tiene ventajas frente a la representación, resulta idóneo para nuestro estudio.

Como principio de base, podemos decir que el texto permite hacer vivir el teatro fuera del escenario. Según lo recuerda Pruner, no hace falta más que una biblioteca bien nutrida para abrir las puertas de todo un universo (2005: 5): “Le *répertoire* est une réalité qui commence sur les rayons d’une bibliothèque. Pour exister, le théâtre, comme la musique, a souvent besoin d’une partition qui le détermine.” Materia prima de la representación, el texto teatral es la base necesaria a toda puesta en escena. Es más, en algunos casos, la lectura parece ser el canal de comunicación privilegiado, sobre todo en casos de “théâtre dans un fauteuil”⁵¹, tal y como le define Ryngaert (2004: 21):

On désigne [ainsi] un théâtre qui ne serait pas destiné à la représentation mais à la lecture et [...] [cette expression] s’applique historiquement à des œuvres romantiques et par extension à tout théâtre jugé « injouable », c’est-à-dire dont l’écriture ne correspond pas aux normes de représentations de son époque. [...] Paradoxalement, ce sont souvent des œuvres en rupture avec le code scénique de leur temps, jamais jouées ou alors de manière peu satisfaisante, dont les mises en scène sont aujourd’hui les plus intéressantes. Comme si ces « monstres » qui résistaient à la scène ou ne s’en préoccupaient pas étaient l’objet d’une sorte de défi⁵².

En este sentido, el hecho de que la escena no sea considerada en algunos casos como el objetivo último del acto de escritura teatral puede dar a intuir que la representación no es el único modo legítimo de acercarse a una obra, si bien sea su manifestación esperada cuando se habla del teatro en general⁵³. Si algunas obras pueden ser leídas, ¿acaso no podrían serlo todas?

Existe efectivamente una larga tradición de defensores de la actividad de la lectura del texto teatral como actividad plena y entera, donde la representación escénica no es más que un complemento de aproximación. Podemos aquí citar a Alexandre Dumas hijo, quien en su prefacio a su pieza *Un Père prodigue (Théâtre complet avec préfaces inédites, Tome III. Calmann Lévy, Paris: 1898, 212)*, resalta que:

Une œuvre dramatique ne doit être écrite que comme si elle ne devait être que lue. La représentation n’est qu’une lecture par plusieurs personnes pour ceux qui ne veulent pas ou ne

⁵¹ Expresión inspirada del título de una obra de Musset del 1832, *Spectacle dans un fauteuil*.

⁵² En el ámbito español, el ejemplo tal vez más conocido de un teatro en principio destinado a la lectura es el de *La Celestina* de Fernando de Rojas, publicada bajo dos títulos: una primera publicación en 1499 con el título de *Comedia de Calisto y Melibea*, y otra en 1502 con el de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Aparte de la diferencia genérica introducida por el cambio de la primera palabra del título, hay también una diferencia de extensión: la primera tiene 16 actos, mientras que la segunda tiene 21 actos. No originalmente destinada a la representación, su composición interna y su longitud hizo imposible en su tiempo llevarla a la escena, aunque posteriormente se realizaran adaptaciones teatrales o cinematográficas.

⁵³ Como lo deja entender expresiones comunes como “ir al teatro”, que supone necesariamente la presencia del recinto físico donde se da la representación.

savent pas lire. – C'est par ceux qui vont au théâtre qu'une œuvre réussit, c'est par ceux qui n'y vont pas qu'elle s'affirme. Le spectateur la fait retentissante, le lecteur la fait durable. La pièce qu'on a pas envie de lire sans l'avoir vue, ni de relire après l'avoir lue, est morte, eût-elle deux mille représentations de suite.

Leer el teatro cobra así su justificación, e incluso cuando hubiéramos tenido la posibilidad de presenciar espectáculos, trabajaríamos para el análisis sobre el texto dramático verbal, más estable y perdurable, dejando el comentario sobre la representación como apunte supletorio, cuando la puesta en escena hubiera podido traer algún dato o concepto de interés para redondear el análisis textual propiamente dicho.

Más prácticamente, se puede argüir que el texto teatral, frente a la representación, presenta la ventaja de eliminar las posibles interferencias del director de escena o de los actores, y así potenciales desvíos del sentido original de la obra. Además, la lectura del texto teatral ofrece al lector la posibilidad de ir a su propio ritmo: para retroceder o adelantar su lectura, para detenerla y tener la oportunidad de aclarar un punto específico o reflexionar sobre las teorías aplicables a la obra. En cualquier caso, de haber elegido una representación como parte del corpus de estudio, desarrollaríamos entre estas páginas un “análisis de espectáculo” que requiere una metodología diferente⁵⁴.

Ahora bien, esto no quiere decir que no tomaremos en consideración en nuestro análisis las características propias del texto teatral, y sobre todo su dimensión escénica como “poema

⁵⁴ El análisis en este caso correría el riesgo de asemejarse más a una crítica de espectáculo que a un análisis debidamente hecho. Efectivamente, tras una sola representación, resulta sumamente difícil conocer todos los matices de una obra. En este sentido, se puede argüir que la fugacidad de la representación (o sea, el hecho de que, contrariamente al texto, no se pueda adelantar o retroceder a gusto en la obra) dificulta la labor del estudioso, por lo que el más atento espectador nunca podrá captar todos los signos que componen una puesta en escena, haciendo un análisis semiótico completo de una representación escénica una casi imposibilidad. Usando una terminología más especializada, podemos citar directamente a Bobes Naves, quien (entre otros teóricos) explica muy bien por qué puede resultar preferible elegir el texto dramático como base de un análisis semiótico (1997: 95-97): “El estudio del *texto escrito*, admitida su disposición para ser representado, no es sustancialmente diferente al estudio de cualquier otra creación literaria, y puede abordarse desde las perspectivas metodológicas que ha adoptado la teoría literaria hasta ahora, o que pueda adoptar en el futuro. [...] El estudio de la *representación*, tal y como lo proponen algunos teóricos del teatro, como texto representado que se opone a la obra escrita, tiene mayores dificultades. La representación es la situación en un espacio concreto, y en un tiempo, el presente, de la obra, que no queda fijada; por otra parte es una lectura, entre otras posibles, virtualmente contenidas en el texto espectacular, y es necesariamente una transducción del texto escrito. [...] Las dudas, que ya se plantean respecto a un texto escrito, fijado en sus formas (espíritu objetivado, según Dilthey), pero abierto en sus sentidos (*Opera aperta*, dirá Eco), son mucho más intensas respecto a la representación escénica que es abierta en sus formas (admite realizaciones diversas, como hemos dicho) y también en sus sentidos.”

dramático representable” (RUBIERA, 2005: 56), en relación con su objetivo de espectáculo o representación, atendiendo a lo que tiene de poema, lo que tiene de drama y lo que apunta a una representación, según las marcas inscritas en el propio texto verbal escrito (acotaciones y didascalías, lo que Bobes Naves llamaría el “texto espectacular” inscrito en el texto escrito). Es lo que Ryngaert denomina el “potentiel de jeu”⁵⁵ del texto teatral (2004: 23-24):

Un bon texte de théâtre est un formidable potentiel de jeu. Ce potentiel existe indépendamment de la représentation et avant celle-ci. Elle ne vient donc pas compléter ce qui était incomplet, rendre intelligible ce qui ne l'était pas. [...] La mise en jeu immédiate du texte dans l'espace révèle des dimensions qui échappent à l'approche analytique, plus systématique et moins inventive. Celle-ci, en revanche, met en lumière des réseaux de sens et des particularités qui ne seront pas tous activés par la représentation. [...] Lire le texte de théâtre est une opération qui se suffit à elle-même, hors de toute représentation effective, étant entendu qu'elle ne s'accomplit pas indépendamment de la construction d'une scène imaginaire et de l'activation de processus mentaux comme dans n'importe quelle pratique de lecture, mais ordonnés ici dans un mouvement qui saisit le texte « en route » vers la scène.

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones hemos elegido el texto teatral como material de análisis bien conscientemente.

3.1.1.2. Breve presentación de las ediciones manejadas

El contexto de publicación general de las obras teatrales del Siglo de Oro, en el que se imprimió por primera vez *Las mocedades del Cid*, es de una gran complejidad. En el capítulo “La transmisión del teatro en el siglo XVII” Germán Vega García-Luengos (2003: I, 1289-1320) da cuenta del aspecto secundario del texto verbal frente a la representación en la época. Efectivamente, era considerado más como la herramienta de trabajo de los comediantes que como la fuente principal de difusión de una obra⁵⁶. En el contexto socio-histórico, hay que tener también en cuenta el hecho de que los letrados (es decir, los que podían leer) formaban una parte

⁵⁵ Es una dimensión a la que apunta también Rubiera (2005: 16-17): “El modo de ser creado el texto dramático es esencialmente distinto del modo de crearse un poema lírico o una novela, afecta a la forma del discurso y condiciona el modo de la recepción, que en el caso teatral puede darse en dos fases diferentes, lectura y representación. [...] Si se observa con atención todo esto en el proceso de la lectura, puede apreciarse cómo del texto escrito se despegan, se elevan y toman forma o cuerpo unos actores vestidos de cierto modo, que se mueven en unos espacios determinados y que envueltos en una compleja red de signos desarrollan una acción dramática fundamentalmente conducida por el diálogo. Se prefigura pues una puesta en escena que vive en estado latente en el texto escrito y que podrá ser hecha patente de modo físico durante una representación o de modo mental en la lectura.”

⁵⁶ “La misión prioritaria de aquellos textos [distribuidos a las compañías] era que los comediantes los pronunciasen mientras gesticulaban y se movían sobre el tablado. Su plasmación en manuscritos o impresos – a partir de los cuales, fundamentalmente, nosotros conocemos ese teatro, incluso en su dimensión escénica – fue algo subsidiario y derivado” (1289).

minoritaria de la población, por lo que el mercado principal de los textos teatrales quedaba necesariamente en un segundo plano frente a la práctica establecida de presenciar espectáculos en el corral de comedias, si bien no se puede descartar la transmisión oral de los textos mediante lecturas compartidas en voz alta.

Lo que es tal vez más relevante en relación con nuestro objetivo de estudio es cuando Vega García-Luengos da constancia de las posibles dificultades de acceso al texto a las que puede estar confrontado el investigador de hoy. Efectivamente, una obra teatral del Siglo de Oro podía presentarse en textos de muy diversos formatos según el momento y el lugar en el que se encontraba la pieza en su transmisión. En su primera fase, podemos hallar manuscritos completos (originales⁵⁷ y copias) o incompletos⁵⁸. En su segunda fase, el “autor” de comedias (o sea, el director de escena) podía ceder el texto a otras compañías o a impresores para su difusión escrita, tras haber hecho diferentes manipulaciones textuales.

Los impresos teatrales se presentaban a su vez en dos formatos: las “comedias sueltas”, que eran la “unidad básica de la transmisión impresa del teatro áureo” (1302), y las “partes de comedias”, que podían recoger las obra de uno o varios dramaturgos, por ejemplo cuando el éxito editorial excepcional de estas obras justificaba su reunión en un volumen aparte. Hay también que subrayar que la transmisión textual de las comedias podía hacerse con o sin autorización del poeta dramático⁵⁹.

En resumen, y como lo indica Rubiera (2005: 10):

Dada la compleja transmisión de los textos dramáticos en la época que [vamos] a estudiar, hay que matizar desde el principio que, en algunas ocasiones, no es fácil delimitar estrictamente el grado de responsabilidad final del poeta dramático (Lope, Tirso, Calderón...) en el estado final de

⁵⁷ Sólo los originales, provenientes de la mano del escritor, tenían valor legal y transaccional entre éste y la compañía de teatro, mientras que los comediantes usaban traslados (1293).

⁵⁸ “Mientras los autógrafos suelen ser muy valiosos en la fijación del texto [...], las copias funcionales utilizadas para la representación, incluso las muy deturpadas, pueden proporcionar datos más relevantes sobre la dimensión escénica concreta de las obras [...]. Por otra parte, muchos de los ejemplares conservados no fueron elaborados ni utilizados en los ámbitos de la representación, sino que estuvieron orientados hacia coleccionistas y lectores.” (1292-93)

⁵⁹ “Los escritores poco podían hacer en su transmisión, si no era quejarse. Basta leer los escritos de la época para percatarse de esta realidad. [...] Los párrafos dedicados al problema de destrozos y rapiñas son abundantes. Con cierta frecuencia los grandes dramaturgos – Lope de Vega, Calderón de la Barca – y los no tan grandes – Pérez de Montalbán, Rojas Zorilla – repudian las piezas que les atribuyen o reclaman las que les hurtaron, y se lamentan de las ‘perversas coplas’ que deforman el ‘trabajo de sus estudios’ y perjudican el buen nombre de los ‘poetas científicos’. [Expresiones entre comillas citadas de los preliminares de la *Parte XVII* de Lope de Vega.]” (1290-1291)

muchos de los textos conservados, por lo que en la voz de la enunciación dramática pueden cruzarse principalmente palabras del poeta, de un copista o de un editor. Además, como es lógico, sabemos que son muy frecuentes también las intervenciones de la gente del teatro en los textos destinados para la representación y que después podían pasar a la imprenta, pudiendo meter a veces también algo de su cosecha el censor que debía aprobar la comedia o el responsable de la composición impresa.

Afortunadamente, el texto de *Las mocedades del Cid* está exento de estas problemáticas típicas del teatro del Siglo de Oro, puesto que el texto primero y más fiable se corresponde con el utilizado en la *Primera Parte de las comedias de Guillén de Castro* (Valencia, 1618). Como indica Vega García-Luengos (1300), de Guillén de Castro sólo se ha conservado una edición “original” de sus obras (sus dos partes de comedias). Es más, en la introducción de la edición manejada aquí (ARATA, 1996: LXIX), se afirma que:

Como se desprende de los preliminares del volumen y de otros documentos, fue el mismo Guillén de Castro quien financió la impresión de los mil ejemplares de la *Primera parte* de sus comedias, consiguiendo además el privilegio para venderlos en el reino de Castilla. [...] Utilizando una terminología bibliográfica más apropiada, tenemos que hablar de una única edición, con dos *emisiones* diferentes (1618 y 1621).

Entre las ediciones disponibles, la elegida es la de la editorial Crítica (1996), a cargo de Stefano Arata, con una introducción de Aurora Egido. Retoma directamente el texto impreso en la *Primera parte* de comedias y, aparte de algunas modernizaciones necesarias⁶⁰, conserva todas las características del castellano del Siglo de Oro, fuera de cualquier intento de adaptación al español de hoy. Parece importante subrayar este aspecto, porque da al lector la posibilidad de tener el contacto más directo posible con el texto original. El editor completa también el texto con numerosas notas a pie de página y en apéndice, que permiten aclarar usos lingüísticos o costumbres de la época para evitar desfases en la recepción del texto.

El contexto de publicación de *Anillos para una dama* es, por su parte, bastante diferente del de *Las mocedades del Cid*. El proceso editorial, con leyes de derechos de autor, es mucho más fiable, y un autor puede hacer valer su autoría de modo mucho más claro y contundente. Esto no quiere decir, sin embargo, que una obra de teatro no pueda sufrir modificaciones ajenas a la voluntad del autor, en algunos casos particulares. La obra de Gala, publicada bajo el Franquismo en un contexto de censura, forma parte de estos casos. Estrenada en el 1973, en los

⁶⁰ Stefano Arata cita y justifica las siguientes modificaciones: armonización de la puntuación y de la ortografía, normalización del uso de las mayúsculas y de los acentos, eliminación de abreviaturas, indicación clara de los apartes.

últimos años del régimen, tuvo que enfrentarse a la censura oficial. Se presentará en el capítulo correspondiente las vicisitudes del texto, pero importa subrayar aquí que fue rescatada del olvido en el último momento, como lo subraya Andrés Amorós en su introducción, retomando directamente las palabras del autor⁶¹.

Entre las ediciones disponibles, la edición tal vez más natural para el estudio de la obra sería la edición de Amorós, publicada en 1988 por la editorial Castalia en su colección “Clásicos”, por las muestras de proximidad entre el editor y el autor que se encuentran en ella⁶². Sobre el texto propiamente dicho, Amorós indica en su nota (GALA, 1988: 119) que ha basado su propia edición en el texto de las *Obras selectas* publicado por la editorial Aguilar en 1980, “el texto que me parece más fiable, una vez cotejado los demás⁶³”. Sin embargo, no es la edición que se va a utilizar para realizar el presente análisis. Efectivamente, la edición de Andrés Amorós presenta muy pocas notas, por voluntad editorial⁶⁴. Si bien su postura crítica es totalmente legítima⁶⁵, y corresponde a un objetivo que se podría suscribir, hay que reconocer un hecho: para un hablante no nativo, una edición como la de Andrés Amorós puede no ser suficiente para explicitar referencias a un habla coloquial o a expresiones cotidianas. Por esta razón, nos parece más apropiado trabajar con la edición de Ana Alcolea (ed. Bruño, 1991).

⁶¹ “*Anillos para una dama* pasó en el 71 de la Sección de Censura Teatral a la Junta de Censura de Medios de Comunicación social. *Anillos*, entre pitos y flautas, estuvo detenida dos años en el Ministerio. [...] No llegó a prohibirse: sencillamente, desapareció. [...] [Pero el director de Televisión], que era muy listo, pidió el texto para que lo informara la Censura de la Televisión, aún más estricta que la de Teatro. El informe fue, con increíbles cortes, favorable al estreno.” (GALA, 1988: 68-69)

⁶² En ella, se encuentra una lámina entre las páginas 234 y 235 que reproduce una fotografía sin fechar de “Antonio Gala con Andrés Amorós en Madrid, en el jardín de la casa del escritor”. También, en la introducción a la obra, hay expresiones como “El autor nos ha contado” o “Nos ha informado” (GALA, 1988: 66) que indican un contacto directo entre ambos hombres. Se puede por lo tanto deducir que la edición de Amorós es fidedigna, ya que cuenta con el apoyo implícito del autor.

⁶³ En la bibliografía selecta incluida en su edición (GALA, 1988: 111-117), Amorós menciona dos otras ediciones de *Anillos para una dama*, que se puede suponer están las incluidas en el lema “los demás”: la primera edición (Madrid, eds. Júcar, col. Biblioteca Júcar, 1974) y otra con prólogo y notas (en *Teatro español 1973-1974*, prólogo, notas y apéndice por Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, ed. Aguilar, 1975). La edición en la que se basa Amorós es la de las *Obras escogidas* de Antonio Gala (prólogo de Fausto Díaz Padilla, Madrid, ed. Aguilar, col. Biblioteca de Autores modernos, 1980).

⁶⁴ En su nota (119), dice: “Dentro de la seriedad académica que impone la incorporación de Antonio Gala a una colección tan prestigiosa como ésta, he procurado frenar mi tendencia a las notas. En todo caso, algunas me han parecido inevitables: correspondencias con otras obras del autor, fuentes o coincidencias con otros escritores, aportaciones concretas de algún crítico...”

⁶⁵ Subraya el editor: “Deseo, en todo caso, que mis notas no estorben demasiado para el contacto personal de cada lector con el teatro vital y poético de Antonio Gala.” (GALA, 1988:119)

Destinada a un público escolar, se extiende mucho más en sus notas a pie de página⁶⁶, lo que ayudará a suplir eventuales referencias culturales que pudieran faltar para entender correctamente el texto original. Desde un punto de vista práctico, la presentación física del texto⁶⁷ parece también más adecuada en la edición de Ana Alcolea que en la de Andrés Amorós.

Ahora bien, hay que reconocer que estos criterios de elección tienen un carácter secundario frente a otro criterio, de máxima relevancia. Efectivamente, lo más importante, desde un punto de vista textual, es saber si los textos presentados en las dos ediciones disponibles difieren en algún punto. Tenemos que decir que nuestro examen de ambos textos no ha revelado variaciones en el cuerpo principal del drama, tan solo unas leves diferencias en el formato de presentación, y en el orden de los preliminares (palabras del autor, y reparto y equipo de producción originales), que no tiene exactamente la misma disposición. Además, en la edición de Amorós se incluyen algunas láminas de la producción original, como complemento. Estas leves distinciones no nos parecen tan grandes, y hubiéramos podido elegir cualquier edición sin inquietudes para el mayor entendimiento de la obra. Seguiremos, entonces, con la elección que habíamos mencionado antes, sin otra duda o preocupación.

3.1.2. Categorías de análisis del texto teatral

Como se va a estudiar exclusivamente las obras de teatro en su forma escrita, la interrogación que sigue es, naturalmente, la de saber cuáles son las categorías de análisis del texto teatral, dado que, como lo han mencionado los varios autores abordados en el presente capítulo metodológico, se presenta en principio bajo un formato específico, a la vez autosuficiente (por contener las informaciones necesarias a la representación) e incompleto (por aquel carácter “troué”, según la formulación ya conocida de A. Ubersfeld). Según Pruner (2005:

⁶⁶ En su apartado sobre la edición presentada, dice (GALA, 1991: 65): “Las notas a pie de página correspondientes a aclaraciones de vocabulario han sido extraídas de diversos diccionarios: provienen en mayor parte del *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*; las voces no castellanas se han consultado en el *Vocabulario andaluz* de Antonio Alcalá Venceslada y en diccionarios bilingües de inglés, francés e italiano.”

⁶⁷ La obra de Antonio Gala está dividida en dos partes, sin subdivisiones internas. Mientras que en la edición de Andrés Amorós sólo se puede referir a las páginas para ubicarse en la obra, la edición de Ana Alcolea presenta las entradas numeradas: tiene la ventaja de dar la posibilidad de afinar mucho más el trabajo de subdivisión de la obra en escenas, y de presentar referencias “universales” para la lectura, del mismo modo que el número de versos en *Las mocedades del Cid*.

7-23), la aproximación al texto teatral se hace en dos etapas: primero, mediante la atención al paratexto, y luego, mediante la consideración del texto dramático.

3.1.2.1. El paratexto

En el paratexto, conformado por toda la información preliminar antes del texto dramático, el título sirve de primer contacto con la obra. Con él, se llama la atención del lector (o, en su caso, del espectador), proporcionando una primera idea, como una primera etiqueta que servirá para identificar la obra. Pero “cette fonction identificatrice n’est pas toujours évidente : [...] le titre, qui fait jouer ce que G. Genette appelle l’*hypertextualité*⁶⁸, ne suffit pas pour identifier un ouvrage. Il nécessite qu’on lui accole le nom de l’auteur.” (PRUNER, 2005: 7) En asociación al nombre del autor, el título de la obra podrá activar en la mente del lector una serie de referencias contextuales⁶⁹, dando a conocer el asunto general de la pieza, a veces orientando el punto de vista del lector. En obras más tradicionales, usos y costumbres pueden imponer cierto tipo de título (como la de nombrar una obra por su héroe epónimo).

El género de la obra es el segundo indicio que nos suele proporcionar el paratexto. En las propias palabras de Pruner (2005: 9):

Longtemps, les auteurs se sont attachés à faire suivre les titres de leurs pièces d’indications sur le genre auquel elles appartenaient, fournissant au lecteur des repères implicites et immédiats sur la nature de l’œuvre. Même si leur portée demeure limitée, ces précisions doivent être prises en compte dans l’approche du texte, car le théâtre, art social par excellence, s’inscrit dans un contexte qui renvoie inévitablement à des habitudes culturelles.

Así, las expectativas del lector serán distintas si se encuentra, por ejemplo, frente a una tragedia, una comedia o una farsa. Del mismo modo, los autores pueden jugar sobre la naturaleza de la obra, con términos híbridos como los de tragicomedia. Incluso, y sobre todo en las exploraciones dramáticas del siglo XX, algunos autores han llegado a inventar nuevos géneros típicos de sus propias obras⁷⁰.

⁶⁸ Énfasis del autor. Excepto indicación contraria explícita, en todas las citas del libro en que se marca algún énfasis, éste corresponderá al texto original y no a una voluntad editorial nuestra.

⁶⁹ Cabe recordar que dos obras pueden tener el mismo título, y que sólo el nombre del autor permitirá hacer la distinción entre ambas. Tan sólo como ejemplo conocido entre estas páginas, recordamos que Corneille y Massenet han escrito los dos una obra llamada *Le Cid*. Con el nombre de Corneille, se asocia la obra al teatro clásico francés, y con el de Massenet, a la ópera decimonónica francesa, lo que provoca expectativas distintas sobre el tipo de texto y de representación escénica.

⁷⁰ Para el ámbito español, tan sólo hace falta citar el famoso “esperpento” de Valle-Inclán.

El paratexto puede también contener argumentos, prefacios, prólogos, u otro tipo de texto preliminar (11-13), muy a menudo, exclusivo a la parte publicada de la obra de teatro (es decir, en la edición impresa).

3.1.2.2. El texto dramático

Antes de seguir con nuestra exploración de las categorías de análisis del texto teatral presentadas por Pruner, hemos de subrayar una cierta incoherencia terminológica por parte del autor. Efectivamente, parece que en su labor de síntesis, utiliza a veces indistintamente los términos “texto dramático” y “texto teatral”. En su apartado sobre lo que llama sencillamente “le texte”, resalta que “il est problématique aujourd’hui de définir ce qu’est un texte dramatique” (13), para en el siguiente párrafo, transcrito a continuación, mencionar “le texte théâtral”, que parece referir al mismo concepto⁷¹.

Pruner, entonces, define así las características del texto teatral (13-14):

Contrairement au roman, qui offre de multiples présentations, le texte théâtral s’organise selon un mode intangible. Il se présente sous deux aspects différents et indissociables : le *dialogue* et les *didascalies*. [...] Cette dualité du texte théâtral représente sa spécificité. Au-delà de toute préoccupation scénique, l’analyse du théâtre doit la prendre en compte et examiner les relations (redondances, décalages, etc.) existant entre ces deux aspects textuels étroitement imbriqués.

Las didascalias, que Pruner define generalmente como instrucciones proporcionadas a los actores para la ejecución en escena de las obras y en principio no necesariamente verbalizadas de modo explícito por ellos (2005: 14), se organizan bajo cuatro tipos: las didascalias iniciales, las funcionales, las expresivas y las textuales.

En las *didascalias iniciales* está la lista de los personajes que intervienen en la obra. Pruner (2005: 15) destaca especialmente la importancia del orden en el que están citados, acorde con una jerarquía social o escénica, que puede darnos indicaciones o sugerencias sobre la orientación de la obra. Del mismo modo, pueden incluir informaciones sobre el lugar o el momento histórico de la acción. En las *didascalias funcionales*, se encuentran las divisiones de

⁷¹ En este caso, el texto teatral parecería estar constituido de dos componentes, el paratexto y el texto dramático, y éste último incluiría el diálogo y las didascalias (o sea, las acotaciones). Teniendo este esquema básico en mente, y sabiendo en el mismo tiempo que en el texto de Pruner usa el término “texto teatral” cuando quiere decir “texto dramático” (a no ser que se refiera a la construcción del drama propio, como veremos más adelante), podemos abordar ahora nuestra presentación de la síntesis realizada por el autor.

la obra (2005: 15-16), en jornadas (o actos) y escenas (o cuadros). Estas separaciones ayudan al lector a la hora de acercarse a la organización escénica, por especificar, por ejemplo, cambios en el número de personajes o en el lugar, indicaciones sobre la escenografía (organización del espacio, sonidos), sobre el juego de los actores (apartes, entradas y salidas). En las *didascalias expresivas* (2005: 16-17) se ubican aquellos marcadores relativos a aspectos específicos de la composición de un papel, como la entonación requerida, la emoción del personaje a un momento determinado o también algunos gestos. Finalmente, Pruner habla también de otra categoría de didascalias, las *didascalias textuales* (2005: 17), que se diferencian de las demás categorías por ser indicaciones de puesta en escena (por ejemplo en lo relacionado al espacio o al tiempo) cuya presencia hace inútil o superflua cualquier otro tipo de dirección y que se hallan dentro del diálogo mismo (notablemente en obras de un repertorio más clásico), sirviendo a veces de refuerzo dramático⁷².

Junto a las didascalias, Pruner menciona el diálogo como elemento estructurante del texto dramático, que tiene cuatro características: su especificidad, su segmentación, su doble enunciación y su doble destinación.

Así, *el diálogo teatral es específico*, porque se ha escrito con una finalidad oral (2005: 18). Los actores, dando una impresión de aparente espontaneidad, recitan un texto que se distingue por la utilización exclusiva del estilo directo, y del presente (excepto en relatos de exposición). También, *el diálogo teatral tiene una segmentación*, que le estructura de distintos modos (actos, jornadas, escenas, cuadros...) acorde con las costumbres del autor, del género o de la época (2005: 19). Este corte puede dar, en su caso, indicaciones estéticas o estilísticas importantes para el análisis. Pero tal vez la característica más relevante del diálogo teatral es su *doble enunciación y doble destinación*. Efectivamente, si bien el diálogo teatral se presenta según una forma aparentemente sencilla, es decir, con actores que intercambian líneas de diálogo en un círculo supuestamente cerrado y autosuficiente, la realidad es mucho más compleja. Así, si bien un personaje dirige sus palabras a otro personaje, estas mismas palabras se elaboraron anteriormente por un autor, que sólo puede expresarse mediante el diálogo representado (2005: 20). A la vez, el personaje dirige sus palabras a otro personaje, pero también

⁷² Entre otros muchos ejemplos, podemos pensar aquí en la intervención “Je me jette à vos pieds” de Jimena en el acto II, escena 7, de la obra de Corneille.

las dirige al público, testigo y cómplice (posición enfatizada con recursos como los apartes) de la acción presentada. Dependiendo del caso, se puede jugar sobre la cantidad de información distribuida para crear tensiones entre los personajes sujetos a la acción o entre el público interesado por el desenlace (2005: 22-23):

Cette double destination du discours théâtral détermine le statut du spectateur face à l'action dramatique. Lorsque les personnages sont moins bien informés que le public sur ce qui se passe, on dit qu'il y a surplomb du spectateur. [...] S'il y a égalité entre les personnages et les spectateurs et que la découverte des informations intervient simultanément pour les deux destinataires, le suspense peut jouer pleinement. [...] En revanche, si les personnages font allusion à des événements qu'*Eux seuls savent* [titre d'une comédie de Tardieu], le spectateur, moins bien informé, est obligé d'interpréter des propos qu'il entend par effraction[, et] son esprit critique est sollicité.

3.1.3. Primeras aproximaciones a Jimena

En las primeras aproximaciones que se hará a la representación de Jimena en *Las mocedades del Cid* y *Anillos para una dama*, dos consideraciones iniciales se tendrán específicamente en cuenta: el título de la obra, y su organización interna que permite valorar mínimamente el peso dramático del personaje en ella. En un vistazo, estos elementos permiten tener una idea general de lo que se espera de Jimena en las dos obras, en relación a las temáticas abordadas, y a los demás personajes con los que tiene que compartir la escena.

3.1.3.1. Título y género de la obra

En este sentido, el título de la obra, que es el primer elemento que da al lector una orientación temática sobre ella, adquiere una cierta relevancia. “Le premier repère qu’offre un texte théâtral est son titre.” (PRUNER, 2005: 7) La elección del título que hace el autor no es, por lo tanto, aleatoria. En sólo algunas palabras, el título llama la atención y resume brevemente las líneas generales que el lector tiene que identificar. Del mismo modo, la presencia o ausencia de definiciones de género (comedia, tragedia, tragicomedia, esperpento...) o de argumentos o prefacios (y sus contenidos⁷³) puede orientar la lectura.

En los casos de las obras estudiadas aquí, por ejemplo, sus títulos influirán necesariamente en las expectativas que se puede tener para Jimena. Las asociaciones de ideas

⁷³ Entre los ejemplos notables dados por Pruner: “La bataille du drame romantique se joue [...] à coup de préfaces monumentales.” (2005: 12)

creadas por los lemas “las mocedades del Cid” o “anillos para una dama” no son las mismas: en el primero, se hace hincapié sobre el Cid, por lo que se puede pensar que Jimena es un personaje secundario, mientras que en el segundo, la palabra dama la coloca inmediatamente en la mente del lector.

3.1.3.2. Organización interna de la obra y valoración del peso dramático de Jimena en ella

Desde un punto de vista formal, la estructura general de la obra y su organización interna deberán ser consideradas, sea cual sea el objetivo del análisis. Las divisiones internas dan un ritmo específico a la obra, y la elección que ha hecho el autor puede tener grandes consecuencias para la lectura, el análisis y la puesta en escena⁷⁴. De modo general, habrá que tener en cuenta en qué medida los cortes escénicos pueden contribuir a la tensión dramática, o, al contrario, relajarla, si bien las escenas más largas no están necesariamente desprovistas de efectos de suspense. Como lo resume Pruner (2005: 20):

Ces divers systèmes de découpage du texte renvoient à des considérations esthétiques autant que stylistiques. On verra que le choix des dramaturges repose à la fois sur leur façon d’appréhender le réel – selon qu’ils perçoivent le monde comme une réalité prédéterminée par une transcendance ou comme un chaos sans finalité – et sur leur manière de le raconter de façon continue ou discontinue.

Más específicamente, será interesante destacar, para Jimena, cómo se organiza su presencia en la obra, y, relativamente a la segmentación, si está interrumpida en su elocución por eventos externos o no a su situación dramática, o personajes que salen en escena⁷⁵.

Desde un punto de vista más general, también examinaremos la estructura global de la obra (actos o jornadas, y escenas o cuadros) para dar constancia de la presencia de Jimena en escena en determinados momentos. ¿Está presente al principio y al final de la obra?, o ¿al principio y al final de qué actos? ¿Tiene una presencia continua o hay algunos acontecimientos en los que no participa?, y ¿si no participa, hay alguna razón válida para su exclusión de la

⁷⁴ Así, una sucesión rápida de escenas o la presentación de escenas más largas puede tener una gran influencia sobre la percepción que se tiene de la obra, por jugar con el ritmo, con el apresuramiento o con la dilación del tiempo.

⁷⁵ Sobre la práctica de la segmentación y su relación con las entradas y salidas de los personajes, se puede profundizar el asunto con, por ejemplo, el libro de Javier Rubiera, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. (Madrid, Arco/Libros; 2005), o el de José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro* (Madrid, Castalia: 2000).

acción dramática? Por ejemplo, y como se detallará en el capítulo correspondiente, se puede notar que en *Las mocedades del Cid* tiene una presencia más episódica, ya que el propósito mayor de la obra es narrar las hazañas del joven héroe, de las que Jimena forma sólo una parte.

De un modo similar, será importante conocer exactamente cuál es el lugar ocupado por Jimena dentro de la obra, mediante una valoración cuantitativa y cualitativa de las intervenciones dichas por ella, así como de la organización de los turnos de palabra. Sin necesariamente llegar a cotejar estadísticas que nos den un porcentaje fino, llegar a conocer el número de escenas en que está presente en el escenario, y también la cantidad relativa de intervenciones que tiene dentro de estas escenas podrá dar una idea de su relevancia en una obra. Lógicamente, cuánto más réplicas Jimena diga, más oportunidad tendrá de hacer valer su punto de vista, y más peso tendrá en el significado general de la obra, aunque hay que reconocer que la presencia en escena o la cantidad de intervenciones que tiene un personaje no son siempre una marca significativa por sí mismas de su importancia dentro de una obra⁷⁶. Conocer cómo se organiza la presencia de Jimena en escena ayudará a determinar si le está permitido desarrollarse como un personaje principal, o si está confinada a un papel secundario.

3.2. La acción dramática

Como Pruner lo destaca en su segundo capítulo, el teatro es un tipo de expresión literaria que tiene la particularidad de mostrar a personajes en el curso de la acción dramática, que se desarrolla “en vivo” en el escenario (2005: 24):

Le théâtre est l'espace d'un simulacre. Il donne à voir et rend présent ce qui n'existe pas, comme si cela existait. [...] Que la dramaturgie cherche à donner l'illusion qu'une action se déroule effectivement devant nous, ou qu'elle s'avoue comme chez Brecht système artificiel produisant une fiction, le théâtre ne raconte pas, il montre. Il est une fiction active. L'ambigüité de cette affirmation est flagrante. Même s'il n'opère pas sur un mode narratif, le théâtre raconte pourtant une histoire.

La acción dramática, entonces, se organiza de acuerdo con estructuras bien determinadas, que Pruner detalla haciendo referencia a la historia del teatro, y a los diferentes modos en que los diversos autores y teóricos han podido referirse a ella.

⁷⁶ En su caso, una pequeña frase puede tener un impacto tremendo dentro del desarrollo dramático: para un personaje, decir más palabras no es necesariamente indicativo de su agencia dentro de la obra.

De estas estructuras que contribuyen a la organización del texto dramático, hay primero que distinguir entre la fábula, la acción y la intriga, tres conceptos bien distintos que sustentan el desarrollo de la obra de teatro. Sólo teniendo esta distinción en mente se podrá acercarse al modelo actancial como modo de aproximación al personaje, y, más concretamente en el caso presente, al personaje de Jimena.

3.2.1. La organización del texto dramático

El texto dramático, pues, se organiza según tres niveles bien distintos, que son la fábula, la acción y la intriga. Como lo enuncia Pruner de modo general, “la fable renvoie à l’ensemble des événements qui composent l’histoire racontée; l’action correspond à ce que la pièce donne à voir sur scène, et l’intrigue désigne l’enchaînement particulier des événements” (2005: 25). Estos términos se explorarán más en detalle a continuación.

3.2.1.1. Fábula

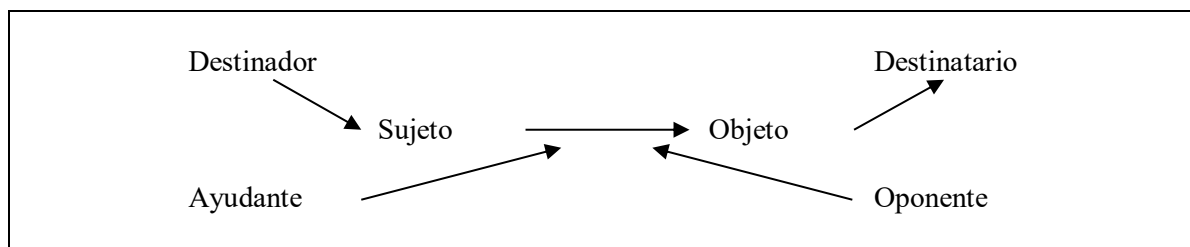
Pruner indica (2005: 25) que la *fábula*, en el sentido antiguo del término, designa al asunto general de una obra. Pero desde el siglo XVIII, el término “fabula” cambia de acepción para convertirse en la estructura específica de la historia narrada por la obra de teatro. Y desde Brecht el término adquiere ya otra acepción, y entra en el dominio de la Historia, abordada desde un punto de vista marxista.

De modo más sencillo, podemos resumir diciendo que la fábula hace referencia a la acción dramática en su globalidad, sin tomar como referencia a un personaje o aspecto de la obra. Corresponde, en este sentido, a la organización interna de la obra que permite al lector (o, en su caso, al espectador) entender las diversas relaciones narrativas que pueden ocurrir en ella (PRUNER, 2005: 26-27):

Ne se limitant plus à la succession chronologique des éléments qui constituent l’armature de l’histoire représentée, la fable devient une structure morcelée offrant un ensemble signifiant complexe. [...] A travers la notion de fable, que celle-ci renvoie seulement au *signifié* du texte, ou qu’elle concerne déjà le *signifiant*, c’est donc tout ce qui touche à l’aspect narratif de l’œuvre qui est en cause. [...] Ce travail de repérage de la fable exige une approche rigoureuse et délicate. Par la succession des actions, il s’agit d’identifier ce que le texte raconte, c’est-à-dire de reconstituer les événements représentés, sans privilégier un point de vue particulier. [...] Encore faut-il qu’il existe une fable : certains auteurs actuels ne fondent plus leurs textes sur cette dimension narrative.

3.2.1.2. Acción

Solo cuando se considera la acción se puede abordar una obra de teatro desde un particular punto de vista. Para abordar la *acción*, Pruner (2005: 27) retoma la definición de Patrice Pavis, que la explicita como el conjunto de cambios sufridos por los personajes a partir de una situación inicial, siguiendo una lógica de causa y efecto que los lleva al desenlace. Pero el modo más fácil de abordar las distintas fuerzas antagónicas que animan el desarrollo de la acción es el modelo actancial desarrollado por Uberfeld a partir de las investigaciones de Souriau y de Greimas. Más adelante, se explicitará el interés que el modelo actancial puede tener para el personaje de Jimena, pero por el momento basta sencillamente reproducir el esquema de las fuerzas en juego, designando las flechas el sentido de la acción, en un esquema sintáctico (PRUNER, 2005: 28):



Según este esquema, un sujeto, empujado por un destinador que le estimula a la acción, está orientado hacia el objeto de su búsqueda o de su deseo. Ayudado por un ayudante en la realización de su deseo, actúa para un destinatario que beneficia de la acción, y se confronta a un oponente que intenta impedir su realización. A medida que avanza el desarrollo de la obra, cada nueva situación requiere la construcción de un nuevo esquema, ya que la acción dramática está en constante evolución.

3.2.1.3. Intriga

Además de la fábula y la acción, Pruner presenta la *intriga* como la disposición propia de los sucesos y elementos que permiten la progresión de la acción (2005: 31), en una serie de distintas etapas bien definidas. La exposición sirve al autor para dar a conocer los elementos básicos de la situación. El nudo dramático, caracterizado usualmente por un conflicto, contiene todos los elementos u obstáculos que los personajes tendrán que superar a lo largo de la obra. Las peripecias son los episodios claves de la acción que contribuyen (o no) a la resolución del nudo dramático. Esta resolución, el llamado desenlace, ocurre cuando todos los obstáculos del

nudo dramático desaparecen, sea para un final positivo o negativo; puede ser completo o abierto, o sea, dejar o no algunas situaciones por resolver.

3.2.2. El modelo actancial, modo de aproximación al personaje

El modelo actancial, definido brevemente arriba, es una de las contribuciones más interesantes de la semiología del teatro para el estudio de los personajes, aunque su alcance es generalmente más amplio, y sus categorías aplicables a fuerzas más abstractas. Después de una descripción general de las particularidades del modelo actancial, será particularmente interesante ver cómo puede ser utilizado para identificar las fuerzas que rodean un personaje, y, en el caso de la presente tesis, al personaje de Jimena.

3.2.2.1. Descripción general del modelo actancial

Uno de los grandes avances de la semiótica teatral, la construcción de un nuevo modelo para entender las interrelaciones entre los distintos elementos de una obra fue presentada por Ubersfeld, llamándolo “le modèle actancier au théâtre”, según el título del segundo capítulo de su libro *Lire le théâtre I*.

Inspirado de las teorías del lenguaje, el modelo actancial intenta analizar un texto teatral como se analizaría una frase, descomponiéndolo en unidades mínimas de sentido. Como lo dice Ubersfeld, sería en principio muy fácil pensar que son los personajes los que componen estas unidades, sobre todo en el marco de la representación en escena (1996: 48):

Le corps humain, la voix humaine sont des éléments irremplaçables. [...] Il est donc normal et comme évident que l'unité de base de toute l'activité théâtrale, ce soit le comédien – ou, au niveau textuel, la « partition » qui est la sienne. Une réponse naïve paraît alors s'imposer : l'unité de base du texte théâtral, c'est le personnage.

La realidad, sin embargo, es un poco más compleja, y Ubersfeld menciona que “A. J. Greimas apporte à la suite de Souriau des solutions, et pose une série d'unités hiérarchisées et articulées : *actant, acteur, rôle, personnage*.” (1996: 48) Los actantes, más específicamente, no son siempre identificables al personaje, como lo indica la autora (1996: 49). Así, un actante puede ser una abstracción (el destino) o un personaje colectivo (el coro), o una asamblea de varios personajes (cortesanos, por ejemplo), mientras que un personaje puede tener varias funciones actanciales diferentes (sucesivamente, ayudante y oponente de un mismo o de otro sujeto). Del mismo modo, un actante puede estar ausente de la escena y solo presente en los

discursos de otros personajes, sin jamás tomar la palabra (como en el caso de invocaciones a Dios, por ejemplo).

Más específicamente (UBERSFELD, 1996: 50):

Un actant s'identifie donc à un élément (lexicalisé ou non) qui assume dans la phrase de base du récit une fonction syntaxique : il y a le *sujet* et l'*objet*, le *destinataire*, l'*opposant* et l'*adjuvant*, dont les fonctions syntaxiques sont évidentes; le *destinateur*, dont le rôle grammatical es moins visible, appartient si l'on veut à une autre phrase antérieure [...], ou selon le vocabulaire de la phrase traditionnelle, à un « complément de cause ».

Pero si un actante no es siempre un personaje, un personaje puede efectivamente convertirse en un actante.

3.2.2.2. Aplicación al personaje y al caso de Jimena

Así, el análisis de una obra en clave del personaje es completamente factible, si seguimos a este personaje a lo largo de la obra, colocándolo en posición de sujeto, para ver cómo la evolución de los esquemas actanciales sucesivos informan sobre las fuerzas que le rodean en las distintas escenas de la obra. El modelo actancial, o mejor dicho, los modelos actanciales, en este caso, permiten identificar rápidamente las distintas entidades a las que se confronta dicho personaje.

Aunque el análisis de una obra según el modelo actancial puede hacerse desde una perspectiva bastante convencional, Ubersfeld subraya que la fuerza misma de dicho modelo reside en el hecho de que es adaptable a nuevas perspectivas, moldeable según los requisitos del análisis. Tomando un ejemplo que se relaciona con el asunto tratado en la presente tesis, explica lo que llama la reversión del sujeto y del objeto, que pueden ser intercambiables dependiendo del enfoque de la lectura (1996: 66):

Dans toute histoire d'amour il y a une réversibilité possible du sujet et de l'objet : si Rodrigue aime Chimène, Chimène aime Rodrigue : le modèle actancier qui prendrait Chimène pour sujet serait aussi légitime que l'autre. [...] Seule la contrainte sociale, le code limitent les possibilités pour l'actant féminin d'être constitué en sujet. Mais il n'est jamais impossible à la représentation de privilégier un modèle actancier qui pourrait paraître moins évident qu'un autre, mais dont la lecture est plus intéressante ou plus riche de sens pour nous maintenant. *L'analyse sémiologique d'un texte dramatique n'est jamais contraignante*⁷⁷.

⁷⁷ Énfasis de la autora.

El modelo actancial convierte al actante en la clave del desarrollo dramático, un elemento esencial a su buen funcionamiento. Como el personaje es uno de los elementos que pueden entrar en la categoría de “actante”, se puede extrapolar que una lectura de una obra enfocada en un personaje le convertiría automáticamente en el sujeto de los sucesivos esquemas estanciales que se sucederían a lo largo de la obra. En el caso del personaje de Jimena, una lectura que se haga en torno a ella y a la construcción de su retrato la ubicaría necesariamente en el centro de la acción dramática, como sujeto de su trayectoria dramática, como protagonista de su propia historia.

El análisis de la representación del personaje de Jimena en *Las mocedades del Cid* se hará entonces desde su perspectiva, invirtiendo el sujeto y el objeto tradicional (Rodrigo y ella), para convertirla en el centro de interés de la lectura. En *Anillos para una dama*, que la propone ya como protagonista, su consideración según el modelo actancial se hará de modo más convencional, poniendo a Jimena de antemano como el sujeto de la acción.

3.3. El espacio dramático

En algunos escritos teóricos, como el de Ryngaert, el espacio y el tiempo dramáticos son tratados en el mismo capítulo, vinculándolos en una sola categoría de análisis, la espacio-temporal⁷⁸. Sin embargo, en el manual que sirve de guía a la elaboración del presente marco metodológico, Pruner separa el espacio y el tiempo dramáticos, tratándolos como entidades distintas, tal como hacen otros muchos investigadores.

En este apartado dedicado al espacio dramático, entonces, se detallará primero la organización de dicho espacio, y su articulación entre el espacio actual y el espacio virtual. Después, se examinará dónde, en el texto dramático, se pueden encontrar las marcas espaciales, o sea, en las didascalias y en el diálogo. Finalmente, se relacionará el espacio y el personaje de

⁷⁸ Como lo enuncia Rynagert (2004: 67): “Les marques spatio-temporelles d’un texte sont le signe de son esthétique. Elles organisent le microcosme de la fiction et la structurent selon des principes décisifs. Il n’est qu’à se référer à la discontinuité brechtienne, à la fameuse unité classique ou au goût moderne pour le fragment pour comprendre l’importance des différences dans la façon de mener le récit. Le lisse et le continu, l’elliptique et l’allusif, le fragment et l’éclat, l’unique ou le multiple, en se référant à des structures spatio-temporelles, nomment des façons différentes de saisir le monde.”

Jimena, para destacar en qué medida el uso del espacio en cada una de las dos obras principales ayuda a entender su caracterización.

3.3.1. La organización del espacio dramático

Antes de pasar a la organización del espacio dramático propiamente dicho, hay que definirlo, en relación con los otros términos que designan el espacio en el teatro. Efectivamente, lo que Pruner llama el espacio teatral (2005: 45) está dividido en dos categorías distintas: el espacio escénico y el espacio dramático. El “espacio escénico”, designa el espacio físico de la representación teatral, es decir, el lugar en el que evolucionan los actores, con condiciones materiales propias. El “espacio dramático”, por su parte, designa al espacio de la ficción, en principio ilimitado, y sólo sometido a la imaginación y las voluntades del dramaturgo, en un juego constante entre el espacio actual y el espacio virtual.

3.3.1.1. Espacio actual

El primero, el espacio actual, corresponde a la parte visible del espacio ficticio en el que se desarrolla la acción dramática, o sea, la “realidad” en la que los personajes evolucionan en escena e inmediatamente accesible a los ojos del espectador. Pruner lo define así (2005: 48):

Il s’agit de l’espace (fictif) dans lequel les personnages parlent, évoluent et se rencontrent dans la réalité fictive de la scène. Celui-ci peut être unique [...] mais il peut aussi changer au cours de la pièce [...]. Quoiqu’il en soit, l’inscription de la fable dans un lieu unique ou multiple exige cette spatialité concrète, qui est à la fois organisation de l’aire de jeu et représentation d’un fragment de l’univers.

3.3.1.2. Espacio virtual

En contraste con el espacio actual, el espacio virtual se encuentra fuera del escenario pero es también constituyente integral de la acción dramática. Como explica Pruner (2005: 48):

C’est celui qui échappe au regard des spectateurs. Il existe seulement à travers l’évocation qui en est faite par la parole ou par le geste des personnages. Il est parfois signifié métonymiquement par un élément aperçu [...] qui laisse supposer l’ailleurs entourant l’espace actuel. [...] Paradoxalement, cet espace virtuel confère davantage de réalité à l’espace actuel, dans la mesure où il inscrit l’action dans un environnement qui se prolonge au-delà du cadre scénique. N’étant pas soumise aux impératifs d’une scénographie hasardeuse, son existence fait appel à l’imagination du spectateur.

A su vez dividido en el espacio próximo (contiguo al espacio actual) y en el espacio lejano (un lugar ajeno, por ejemplo en el pasado o en sueños), el espacio virtual está en

interacción constante con el espacio actual mediante las entradas y salidas de los personajes o el escenario (ventanas o puertas). También, el espacio actual y el espacio virtual pueden a veces fundirse, cuando, por ejemplo, se usa del espacio justo fuera de vista (como una alcoba escondida) para adelantar la acción.

3.3.2. Las marcas espaciales en el texto dramático

Las marcas del espacio dramático (tanto actual como virtual), construido a lo largo de la obra dramática, se hallan en el texto teatral. Según Pruner (2005: 50), esta identificación se hace a la vez mediante la lectura detenida de las didascalias y mediante el análisis del discurso de los personajes. Es lo que se va a precisar en los siguientes párrafos.

3.3.2.1. En las didascalias

Así, dice Pruner, las marcas del espacio dramático se encuentran primero en las didascalias espaciales, que “constituent le premier repère qui permet de circonscrire l’espace imaginaire du texte. Selon les auteurs et les esthétiques, les informations spatiales qu’elles fournissent sont tantôt succinctes, tantôt développées” (2005: 50).

El teórico subraya (2005: 51) que los autores pueden usar diversamente de las indicaciones escénicas para imaginar el espacio en el que se desarrollan sus fábulas, y en este sentido deben ser interpretadas con alguna cautela. Efectivamente, según los casos, este tipo de didascalia puede oscilar entre una simple indicación al director y una invitación a explorar una poética del espacio.

3.3.2.2. En el diálogo

Paralelamente a las didascalias espaciales, las marcas del espacio dramático pueden también encontrarse en el diálogo dramático. Como lo indica Pruner, “Des indices spatiaux se trouvent également dans le texte même, qui permettent d’imaginer l’espace dramatique. Tout ce

que Molière appelle le ‘jeu du théâtre’⁷⁹ s’inscrit ainsi dans le texte. Il suffit d’un peu d’attention pour le décrypter.” (2005: 51)

Efectivamente, frecuentemente en el diálogo podemos encontrar menciones que ubican la acción en el espacio virtual o en el espacio actual. Por ejemplo, los nombres de los personajes o sus acentos pueden traicionar su origen geográfico, proporcionando datos importantes para entender la percepción que los otros personajes pueden tener de ellos; sus interacciones o movimientos pueden ser señalados en el diálogo, marcando las relaciones que los personajes tienen entre sí y con el espacio que les rodea. También en el diálogo se puede mencionar objetos relevantes a la acción que no se hayan necesariamente mencionados en las didascalias.

Finalmente, Pruner nos recuerda que las ocurrencias del espacio pueden también referir a un espacio metafórico (2005: 52), que construye a su vez el significado de la acción, pero aquí con un valor simbólico.

3.3.3. El espacio y Jimena

En las interacciones entre Jimena y el espacio, un primer acercamiento al análisis reside en lo que Pruner llama las configuraciones espaciales (2005: 54). Resulta interesante, en este caso, ver si el espacio definido en el texto dramático es un espacio cerrado o abierto, si se alternan escenas de interior y de exterior, o si el espacio se construye según una lógica horizontal (igualdad) o vertical (jerarquía). Un segundo acercamiento tomará en cuenta las dinámicas del espacio (PRUNER, 2005: 55), sobre todo en la interacción entre lo que ocurre en escena y fuera de ella⁸⁰, y entre los distintos lugares presentados en escena.

3.3.3.1. Los espacios en los que actúa

En cuanto a las relaciones de Jimena con el espacio dramático, habrá que conocer los distintos espacios en los que se desarrolla la acción dramática. Así, el ambiente de la obra será distinto según que el autor da a ver espacios públicos o privados, espacios abiertos o cerrados.

⁷⁹ Se refiere Pruner a una famosa cita de Molière en uno de los paratextos de *Les Précieuses ridicules*, muy pertinente para nuestra tesis: “Une grande partie des grâces qu’on y a trouvées dépendent de l’action et du ton de la voix et je ne conseille de lire celles-ci qu’aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre” (en LARTHOMAS, 2001: 37).

⁸⁰ Aún más en el sistema clásico francés, donde las reglas de conveniencias ubicaban cualquier acción violenta fuera de escena.

¿Estamos en la corte o en el campo de batalla? ¿En una casa privada o en la plaza del pueblo? La interacción entre los varios espacios y su lugar (y progresión) dentro del desarrollo de la acción podrá también dar pautas de interpretación, si, por ejemplo, el espacio en que se mueve Jimena se reduce a lo largo de la obra, creando así una impresión de claustrofobia.

Del mismo modo, la arquitectura del espacio y su jerarquización dentro de la obra pueden tener su relevancia, ya que el comportamiento de Jimena puede ser distinto en contextos de enunciación cambiantes. Los juegos que se hace entre los espacios que están a la vista del espectador y los que se dejan a su imaginación podrán tener un papel importante en la estructura del drama. ¿Presentan una apertura al mundo exterior, o al contrario un encerramiento? ¿Ocurren acciones específicas fuera del escenario o todos los acontecimientos mayores del drama se desarrollan en escena?

Será también interesante determinar cuáles son los espacios ocupados por Jimena, tanto en el escenario como fuera de él. ¿Está confinada a espacios privados, o tiene también la oportunidad de expresarse en los espacios públicos? Igualmente, resultará relevante preguntarse cómo actúa en determinados espacios. ¿Tiene un comportamiento uniforme esté donde esté en la obra, o cambia su conducta según el contexto espacial en que se encuentra? Si es el caso, ¿dónde tiene más libertad de expresión?

3.3.3.2. Jimena y su modo de ocupar el espacio

Como lo indica Pruner, los movimientos escénicos y los gestos de los personajes son otra dimensión que hay que integrar al análisis del texto teatral: “à l’intérieur du dialogue et entre les répliques [...] des indications *kinésiques* (déplacements des personnages, sorties anticipées, mimiques, gestes) précisent [...] les jeux de scène.” (2005: 16). Estas indicaciones, subraya el teórico, son a veces implícitas (2005: 17):

Le dialogue porte en lui-même les informations qui rendent inutiles des didascalies précisant le jeu scénique. Les rapports gestuels, les mimiques, les mouvements, tout est là pour qui sait lire le texte. Ces didascalies implicites font en quelque sorte coïncider le discours scénique et le discours parlé. Elles rappellent qu’à l’époque classique, les doctes récusent tout élément extérieur au texte dramatique.

Como la semiología teatral da un significado a todo lo que está descrito en el texto dramático, los gestos realizados por los personajes deberán ser analizados, para determinar su

caracterización. ¿Es un personaje violento, con gestos bruscos? ¿Es más bien tímido, sólo atreviéndose en ciertos contextos? Además, los gestos que pueden o no hacer en escena tienen, en su caso, su justificación dramática⁸¹. Así, todos los movimientos (y, donde procede, ausencias de gestos o gestos inacabados) pueden convertirse en acciones significativas para el desarrollo de la obra.

En el caso de acciones no representadas en el escenario (por limitaciones prácticas⁸² o estéticas⁸³), pueden cobrar su importancia en el desarrollo del drama. Por ejemplo, mencionarlas en una narración les convierte en signos potencialmente significativos⁸⁴. El análisis deberá entonces tener en cuenta los movimientos que ocurren tanto en el escenario como fuera de él, y determinar qué acciones son más relevantes para el desarrollo de la obra.

Con el objetivo de describir la representación de la figura de Jimena, sus movimientos escénicos y gestos serán analizados detalladamente, y más específicamente en relación con los de los demás personajes, para destacar en qué medida pueden resultar significativos en el desarrollo de la acción. En este sentido, las manifestaciones físicas de sus acciones (en el escenario o fuera de vista) darán indicios importantes sobre su importancia en el drama, dependiendo de su impacto en los otros personajes. Será especialmente interesante detallar el juego que se hace entre su actuación y el discurso teatral y su contexto espacio-temporal. ¿Tiene gestos de sumisión, o gestos de poder? ¿Presenta una actitud tímida o reivindicadora? ¿Es su comportamiento distinto en la intimidad y en público? ¿Por qué usa un gesto u otro en determinado momento?

⁸¹ Recordemos, por ejemplo, a don Diego en las obras de Castro y de Corneille, quien por su edad avanzada no pudo responder a la afrenta del Conde, lo que provocó el drama de honor y de amor para Rodrigo y Jimena.

⁸² Vinculadas a las capacidades del recinto físico o a la composición de la compañía de comediantes, por ejemplo.

⁸³ La regla de discreción, vigente en el teatro clásico, indicaba que las muertes violentas debían de ocurrir fuera del escenario.

⁸⁴ Por ejemplo, en la obra de Corneille, el Conde y Rodrigo se enfrentan en duelo fuera de escena, un duelo que complicará aún más la situación para la pareja de amantes. El hecho de que ocurra fuera del escenario no quita nada de su carácter fundamental en la evolución de la trama dramática.

3.4. El tiempo dramático

3.4.1. La organización del tiempo dramático

Pruner divide el tiempo teatral (2005: 57-68) “en el “tiempo de la representación” y el “tiempo de la ficción” o “tiempo dramático”⁸⁵. Define el tiempo de la representación como “un ici/maintenant qui se caractérise par la présence des spectateurs. C’est un présent continu, qui ne s’évanouit que pour laisser place à un autre présent sans cesse renouvelé” (2005: 58). Así, el tiempo de la representación sería el tiempo en el que las acciones desarrolladas en escena transcurren (o sea, las acciones inmediatamente disponibles para la interpretación del lector), estructurado según la segmentación impuesta por la organización del texto teatral. Participa del ritual espectacular, que varía según las épocas y las tendencias artísticas, o el formato de la obra representada: de la *performance* única y puntual hasta un espectáculo pensado en el marco de una ceremonia que dura varios días, de un sainete corto a una obra que se extiende sobre muchas horas, el tiempo de la representación se adapta a los requerimientos particulares del momento.

Frente al tiempo de la representación, Pruner define así el tiempo dramático (2005: 58): “On désigne ainsi la durée des événements représentés. Elle recouvre à la fois une épaisseur temporelle et une chronologie. Le temps représenté s’écoule sur un certain rythme. Celui-ci s’établit selon un *tempo* idéal, variable en fonction des différents moments de l’action.”

Dicho tiempo dramático se referiría entonces a toda la cronología contenida por la ficción dramática que no ocurra estrictamente en el escenario, o sea, antes, después y durante el desarrollo de la acción dramática, por ejemplo mediante la segmentación (escenas, actos, cuadros...) entre cuyas divisiones se crean a veces elipsis. Junto con el tiempo de la representación, que cobra así mayor o menor extensión según la construcción de la obra, proporciona una continuidad o discontinuidad a la acción desarrollada en escena, con figuras como la analepsis (“flashback”, con recursos como relatos) o la prolepsis (anticipación, por ejemplo mediante premoniciones), que impulsan la acción dramática.

⁸⁵ “L’aspect temporel du théâtre s’inscrit dans la même dualité que l’espace. Le spectacle théâtral fait coexister deux temporalités différentes qui se superposent sans jamais se confondre : le temps de la représentation, durée vécue par le spectateur, et le temps de la fiction. [...] Le rapport qui s’établit entre ces deux durées constitue le temps théâtral” (2005: 57).

3.4.2. Las marcas temporales en el texto dramático

Pruner enuncia una característica notable del tiempo dramático, que le diferencia del espacio dramático (2005: 62): “Le temps est une donnée plus abstraite que l’espace. Il n’est pas aisé de le figurer et seuls quelques signes spatiaux permettent de lui donner une réalité concrète. Pour exister, il a besoin d’être dit.” Sin embargo, como para el espacio dramático, las marcas temporales en el texto dramático se encuentran en las mismas dos estructuras: en las didascalias, y en el diálogo.

Los primeros indicios temporales se encuentran en las indicaciones didascálicas. Como señala Pruner (2005: 62):

Les didascalies fournissent de nombreux indices de temporalité. Ceux-ci concernent tout d’abord l’époque de référence dans laquelle l’auteur choisit de situer son action. [...] Les indications concernant les costumes et les décors apportent également des informations sur l’époque dans laquelle l’action est censée se dérouler. [...] Saisons, mois, jours, heures, les auteurs notent souvent de façon précise le passage du temps et le *moment* dans lequel ils inscrivent leur action.

Pero las marcas del tiempo dramático pueden también encontrarse en el discurso de los personajes, sea directa o indirectamente, pues el diálogo proporciona un gran número de indicios temporales et “les personnages peuvent ainsi donner des informations sur la chronologie des événements. [...] La précision de ces indications et leur insistance installent l’œuvre entière dans une implacable dynamique temporelle” (2005: 63).

Así se construye la cronología interna de la obra, en un juego constante de aceleración y desaceleración de la acción impuestas por el autor, para crear efectos de dilación temporal o de suspense. El tiempo se convierte, pues, en elemento dramático (2005: 67-68): “D’une façon générale, c’est toujours le temps, au théâtre, qui est le moteur du suspense. Par son utilisation, l’auteur joue sur l’attente du spectateur.”

3.4.3. El tiempo dramático y Jimena

En las obras que se estudiarán en la presente tesis, la relación que el personaje de Jimena tiene con el tiempo dramático se inscribe dentro lo que Pruner llama la “significación del tiempo teatral” (2005: 66), y más específicamente, el tiempo de los personajes. Descrito como la percepción que los personajes tienen del tiempo dramático, su identificación puede ayudar a

revelar su universo mental. En el caso de Jimena, será particularmente relevante ver cómo se utiliza el tiempo en su caracterización, y qué efecto tiene en ella el tiempo dramático.

3.4.3.1. La caracterización de Jimena

El elemento más relevante para la caracterización de Jimena es la edad que tiene en cada una de las obras abordadas, pues, como dice Pruner, “la problématique du passage du temps surgit en relation avec l’âge des protagonistes. De nombreuses pièces reposent sur l’antagonisme des générations” (2005: 67). Así, se tendrá que determinar cuál es la edad de Jimena en cada una de las obras del corpus, ya que la actitud del lector frente a sus acciones puede ser condicionada por expectativas sobre los comportamientos que se podría esperar de una mujer en los distintos grados de su vida⁸⁶. Más adelante, Pruner da constancia de otra dimensión (2005: 67):

Les axes temporels sur lesquels s’inscrivent les personnages sont également révélateurs. [...] Le temps prend de la sorte une valeur métaphorique qui recouvre l’ensemble des données temporelles individuelles des personnages. Souvent aussi, il apporte à l’œuvre sa signification métaphorique.

3.4.3.2. Su relación con el tiempo

De un modo más general, habrá que tener en cuenta cómo se construye la relación de Jimena con el tiempo dramático. Entonces, lo primero que hay que determinar es la extensión temporal de la acción y su contexto socio-histórico, si lo hay. ¿Cuántas horas transcurren entre el principio y el fin de la obra? ¿En qué época se desarrolla la acción presentada? Conocer estos datos puede tener repercusiones para la recepción de la obra, especialmente porque implica cuestiones de verosimilitud⁸⁷.

Es igualmente importante conocer cómo la acción dramática se articula en el tiempo teatral, entre el tiempo de la representación y el tiempo dramático, y en relación, en su caso,

⁸⁶ Efectivamente, la percepción del personaje es susceptible de ser diferente ante una Jimena joven y soltera, una Jimena casada, o una Jimena viuda. El autor, en este caso, podría jugar con los prejuicios que se puede tener con respecto a una cierta edad, y así desarrollar una reflexión sobre los papeles normalmente adscritos a una mujer de acuerdo con su estado civil.

⁸⁷ En el teatro clásico francés, por ejemplo, la contracción de la acción en tan sólo veinticuatro o cuarenta y ocho horas ocasionó a más de un autor problemas en la organización de los acontecimientos presentados al espectador. Corneille, por ejemplo, tuvo que justificar el hecho de que Jimena pase, en tan breve intervalo, de la posición de enemiga a la de futura esposa de Rodrigo

tanto con el espacio virtual como con el espacio actual. Los sucesos presentados en una obra corresponden al tiempo dramático, y pueden remitir a eventos que han ocurrido antes de la primera escena, por lo que su mención será necesariamente significativa, revelando algo de la historia de Jimena. Del mismo modo, pueden hacer referencia a eventos sucedidos dentro de elipsis temporales no mostradas⁸⁸, o también dar unas indicaciones sobre su futuro después desde que baje el telón.

Teniendo en mente todos estos elementos, será entonces interesante ver cómo las acciones de Jimena influyen en la marcha del tiempo dramático (o sea, ver cómo sus acciones tienen repercusiones en el desarrollo de la obra), para determinar si Jimena tiene un papel preponderante en la organización del drama.

3.5. El personaje

Después de sus capítulos sobre el texto teatral, la acción, el espacio y el tiempo dramáticos, Pruner pasa al capítulo sobre el personaje, que es tal vez el que cobra el máximo interés en el marco de la presente tesis, dado su objetivo principal. En este apartado, entonces, se hará una descripción de cómo se presenta el personaje, por su identidad y por su relación con los demás personajes que le rodean, antes de mostrar sus diversas funciones dentro de la ficción dramática, como actante, como actor y como papel. Finalmente, habrá unos párrafos más prácticos sobre Jimena, destacando algunos de los elementos que ayudan a construir su identidad: su nombre y la organización del reparto por un lado, y los elementos que pueden denotar su representación por el otro.

Antes de pasar a esta exposición metodológica, hay que subrayar, junto con Pruner, que la palabra “personaje” ha sufrido muchos cambios a lo largo de la historia, lo que dificulta su buena comprensión (2005: 69):

Le mot personnage vient du latin *persona*, qui signifie le masque, c'est-à-dire le rôle tenu par l'acteur. Il désigne « une personne fictive, homme ou femme, mise en action dans un ouvrage dramatique » (Littré). Ce glissement sémantique souligne déjà l'ambiguïté de la nature du personnage.

⁸⁸ Identificar estos “momentos perdidos” permite, por ejemplo, dar más profundidad temporal al drama.

3.5.1. Cómo se presenta el personaje

La aproximación al personaje, entonces, está llena de paradojas, empezando por su doble construcción. De un ente de papel, que se construye en el imaginario del lector a partir de los elementos disponibles en el texto teatral, está destinado a encarnarse en la presencia física del actor, que fomenta con el proceso de mimesis la asimilación de una entidad virtual a una criatura viva. La percepción del personaje oscila, pues, entre una aproximación técnica, tras los rasgos detectables en el texto, y una aproximación psicológica, que apunta a una mayor profundidad. En la presentación del personaje, sin embargo, hay puntos en los que ambas tendencias pueden concordar.

3.5.1.1. Identidad del personaje

El personaje, como ser ficcional, remite a una entidad en principio autosuficiente. Dice Pruner: “Vecteur de l’action, en même temps que sujet de l’énonciation, il renvoie à un individu qui ne préexiste ni ne survit au texte.” (2005: 70) El primer trabajo del lector consiste en rellenar lo más posible lo que se podría llamar su tarjeta de identidad, para tener entre sus manos el mayor número de datos objetivos.

De estos datos, el primero es el nombre (70-72), que puede entonces ser bastante revelador. Puede hacer referencia a un ser histórico, mitológico o contemporáneo, o responder a un código teatral. Los personajes históricos o mitológicos se benefician aquí de todo un sistema de referencias externas que garantiza su inscripción en lo real. Otros son herederos de una larga tradición, como los empleos codificados de la “commedia dell’arte”. En el teatro contemporáneo, el juego es más amplio, ya que unos autores prestan atención a la onomástica de sus personajes, mientras que otros no piensan más allá, y otros más buscan un efecto mediante una voluntaria anonimidad de sus personajes. Dentro del texto, el modo con que los personajes se dirigen unos a otros puede también ser muy llamativo.

El segundo punto de identificación del personaje se hace mediante su estado civil (72-73), cuya importancia es resaltada por Pruner. Detalles a veces fragmentarios, como la edad del personaje, pueden tener consecuencias sobre la acción y ser significativos en la recepción de la obra. Pruner subraya también que la condición social (73-74) puede crear expectativas: la

pieza puede representar de modo distinto el comportamiento de un campesino, de un burgués o de un noble.

Finalmente, más allá de estas primeras categorías, Pruner indica que la caracterización de los personajes (74-75), que el autor de la obra destaca con rasgos físicos o morales que pueden influir en sus comportamientos, da otra dimensión a los protagonistas. Estas características deben deducirse de las palabras y de las acciones de los personajes, y no darse por presupuestas.

3.5.1.2. Relaciones entre personajes

Un personaje de teatro suele adquirir su significación en sus relaciones con los demás personajes (2005: 75-76):

Un personnage théâtral est rarement seul. Il intervient par rapport à autrui et n'existe que par la confrontation avec d'autres personnages qui lui donnent sa signification. [...] Quand il s'agit d'un monologue, la présence d'autrui garde une indéniable importance, même si elle ne possède pas de réalité scénique.

Según el teórico francés, existe en el teatro dos tipos de interacción: la pareja y la constelación. La pareja (76) puede ser una pareja amorosa, generacional, jerárquica... El personaje se define aquí en complementariedad binaria o frente a su oposición conceptual. De un modo más general y más macroscópico, el personaje se ubica también dentro de una(s) constelación(ones) (76-77), representación del microcosmos interdependiente y estructurado en el que evoluciona, y que está en constante redefinición a lo largo de la obra.

Tout travail sur les personnages commence donc par le repérage de ces diverses constellations, qui éclairent la place respective que chacun occupe, ainsi que les conflits et les contrats qui les opposent ou les réunissent. Leur mise en évidence permet ensuite d'analyser leur fonction dans l'action. (77)

3.5.2. Funciones del personaje

En otro grado en la organización de la función dramática se hallan las funciones del personaje. Como dice Pruner (77):

Le personnage a une fonction essentielle dans l'organisation dramatique. Important ou secondaire, chaque personnage joue un rôle dans l'action de la pièce. [...] Le personnage s'identifie à travers ce qu'il fait, non comme une entité abstraite et préalable, mais comme une production.

Pruner identifica tres funciones que el personaje puede desempeñar en una obra dramática: la de actante, la de actor y la de papel.

3.5.2.1. Actante

La función de actante ya ha sido definida largamente en el apartado sobre la acción dramática, por lo que no se detallará nuevamente aquí su relación con el personaje. Basta simplemente decir con Pruner (78-79) que la palabra actante remite a las fuerzas en acción en el esquema actancial. La aproximación del personaje como actante, simplemente, ayuda a percibir en un solo vistazo su situación en un momento determinado de la acción, dentro de la red de interrelaciones de una obra dramática. Hay que recordar, sin embargo, que un mismo personaje no siempre es el mismo actante a lo largo de toda la obra, y que varios personajes pueden tener una función similar en el mismo momento.

En el caso de Jimena, el esquema actancial nos ayudará a detectar rápidamente y sencillamente las distintas fuerzas que rigen su actuación en la obra. ¿Quiénes la ayudan o se oponen a ella? ¿Hay algunos que cambian de posición en el curso de la acción, y por qué? ¿Qué acciones espera concretizar Jimena, y qué efectos podrán tener en los personajes que la rodean? En cada momento de cada escena, deberemos encontrar las respuestas a este tipo de preguntas para identificar la función o las funciones de Jimena en la obra examinada, y, en su caso, ver si un cambio de perspectiva (destinador-destinatario) con respecto al esquema dominante ayuda a entender mejor las motivaciones del personaje.

3.5.2.2. Actor

La segunda función del personaje es la de actor, palabra a no confundir en este caso con la usada para designar al comediante, que Pruner define retomando la fórmula de Ubersfeld como un elemento caracterizado por un funcionamiento idéntico, en su caso bajo diversos nombres y distintas situaciones. Más precisamente (79):

L'acteur se caractérise à la fois par un *procès* (ce qu'il a à faire : gouverner, se battre, tromper, aimer) et par un ensemble de traits différentiels à fonctionnement binaire, qui mettent en évidence les rapports des personnages entre eux (jeunes/vieux, habiles/maladroits, actifs/non-actifs). [...] Même si l'acteur demeure un élément abstrait qui ne peut se confondre avec le personnage (plusieurs personnages peuvent être le même acteur), la fonction actorielle permet à la fois de déterminer le personnage et d'éclairer ses rapports réciproques avec autrui. A travers elle, celui-ci s'individualise et se caractérise par un ensemble d'actions concrètes.

Así, para Jimena, el personaje se definirá por una serie de oposiciones: como mujer frente a los hombres de la rodean, como doncella en la obra de Castro o viuda en la pieza de

Gala, como personaje fuerte o débil ante las pruebas a las que está confrontada, como motor o freno de la acción dramática... Todas estas consideraciones, y posiblemente otras según avance el análisis, deberán ser tomadas en cuenta para dar el retrato más justo del personaje.

3.5.2.3. Papel

La tercera función del personaje se refiere al papel que adopta dentro de una acción y que le constituye. Ya que designa la función particular del actor, permite el pasaje de lo abstracto del código actancial a lo concreto de una situación. A menudo, el papel está determinado por los códigos históricos de la historia del teatro que son los empleos y los tipos, como por ejemplo en el caso de la *commedia dell'arte* italiana. Pruner explicita esta relación (2005: 80):

Le rôle est assorti de diverses contraintes qui, bien que détachées du contexte particulier qui les a produites, se présentent comme des déterminations inévitables. [...] Ces traits distinctifs définissent non seulement l'apparence scénique du personnage (costume, gestuelle) mais également son fonctionnement théâtral

En su caso, el análisis tendrá que tener en cuenta esta teatralidad intrínseca a cada papel, y no olvidar tampoco que un mismo personaje puede desempeñar varios papeles a lo largo de una misma obra.

Por ejemplo, en las obras que pertenecen a nuestro corpus, Jimena podrá desempeñar varios papeles: dama frente a su galán, hija, esposa, madre, viuda, (joven) señora medieval, vasalla, demandante que persigue al asesino de su padre, mujer de carne y hueso con sus contradicciones... A cada uno de estos papeles están adscritas unas reglas de comportamiento “verosímil”, de sentido común, que condicionan la lectura y con los que el autor de la obra puede jugar para provocar, alternativamente, simpatía o antipatía con respecto a sus acciones, y así crear tensión dramática e interés por el desarrollo de la obra en cuestión.

3.5.3. Jimena como personaje

El análisis comparativo de la representación de Jimena en *Las mocedades del Cid* y en *Anillos para una dama* tendrá que considerar de modo general los puntos relativos a la categoría del personaje precedentemente enumerados. En los siguientes párrafos, se enunciará algunos de los elementos específicos a los que será necesario estar atento, es decir, el nombre del personaje y la organización del reparto por un lado, y los elementos que denotan su representación, por el otro.

3.5.3.1. Nombre y organización del reparto

Una vez que ha entrado en el texto dramático propiamente dicho, el lector está frente a lo que Pruner llama las “didascalias iniciales” (15), que contienen el reparto de los personajes.

Esta lista puede dar indicaciones importantes para la interpretación de las obras. Por ejemplo, su organización (en orden jerárquico social, en orden de importancia dentro de la obra, en núcleos familiares...) proporciona una primera visión del mundo representado en la obra, dando claves a propósito de las relaciones entre personajes.

Del mismo modo, los calificativos que se dan a los personajes proporcionarán indicios sobre las personalidades de los personajes. A veces, al nombre del personaje se añade una línea que suele revelar su empleo dentro de la obra o el vínculo familiar que le caracteriza. Las expectativas para su comportamiento podrán ser distintas, por ejemplo, si se nos dice que uno es rey o jefe de guerra, o que otra es viuda o amante.

Como precisa Pruner (15):

La liste initiale des personnages de la pièce [apporte] souvent des précisions sur les rapports de parenté ou de hiérarchie existant entre eux, et parfois des indications concernant leur âge, leur caractère, leurs costumes [...]. Les constellations de personnages, leurs noms, l'ordre dans lequel ils sont cités, la hiérarchie sociale ou scénique que respecte ou bouscule l'auteur, [sont] autant d'éléments qui fournissent de suggestives indications.

Para Jimena, entonces, se tendrá que destacar en qué medida su posición y descripción en el reparto puede orientar la lectura, comparando donde proceda con la presentación de los demás personajes.

3.5.3.2. Elementos que contribuyen a su representación: vestuario, accesorios y escenografía

A lo largo de la lectura del texto dramático, surgen elementos que pueden ayudar a precisar su caracterización y a ubicar al personaje de Jimena dentro de la red de interrelaciones que se establece con los otros personajes, por ejemplo mediante el vestuario, los accesorios y la escenografía. Efectivamente, serán una fuente de análisis para mostrar cómo aparece presentada en las distintas obras del corpus. Cada mención de estos signos en el texto teatral (o, en su caso, su ausencia) puede ser relevante para la interpretación del drama, en interacción con el discurso teatral.

Primero, habrá que analizar la indumentaria de los varios personajes. La sociedad representada en las obras del corpus es la sociedad medieval, que era altamente codificada⁸⁹, lo que puede tener consecuencias cuando se lleva a escena⁹⁰: El modo en que el texto teatral insiste en algunos detalles de la ropa cobrará importancia, ya que podrán revelar aspectos de la jerarquía social. También, el vestuario que lleva un personaje puede representar un estado de ánimo o una convención social, como en el caso del luto que impone vestirse con un color o un traje determinado⁹¹. Otra dimensión interpretativa puede hallarse en el juego entre épocas, como se verá más en detalle en el capítulo dedicado a *Anillos para una dama*⁹².

En las obras del corpus de estudio, se prestará particularmente atención al tipo de vestido que lleva Jimena. Sus prendas podrán servir para denotar un contraste o un acuerdo entre su estado de ánimo y la situación dramática. Será también interesante preguntarse si el parecer de Jimena corresponde a las convenciones sociales establecidas, o si, al contrario, ella toma ciertas libertades con respecto a lo que se espera de ella.

En segundo lugar, se considerará los accesorios, cuya mención en el texto teatral puede ser significativa para el análisis. Efectivamente, y teniendo en cuenta las relaciones que los personajes pueden tener con su entorno, los objetos que manejan uno u otro personaje podrán ayudar a entender su caracterización. Además dan indicios sobre el contexto físico en el que los personajes se mueven, y contribuyen a caracterizar su papel dentro del drama⁹³. Como el mismo objeto puede cobrar significados radicalmente distintos dependiendo de la situación dramática y los personajes implicados en ella, las interpretaciones que se hace de una escena podrán variar según se siga la perspectiva de uno u otro personaje⁹⁴.

⁸⁹ Es relevante, en nuestro caso, recordar que se llegó a tener leyes suntuarias para describir qué tipos de vestimenta cada clase social podía llevar.

⁹⁰ Por ejemplo, se puede esperar que el rey llegue con la indumentaria propia de su dignidad y cargo, que será distinta de la de un caballero.

⁹¹ Este aspecto se pondrá en juego, de modos distintos, tanto en *Las mocedades del Cid* como en *Anillos para una dama*.

⁹² Como obra moderna, será interesante ver si (y cómo) se crea un diálogo entre el periodo histórico que representa en escena (la sociedad medieval) con el periodo de creación artística (la España de los años setenta). ¿Hay huellas de esta dicotomía en el texto dramático, o presenta una uniformidad en la presentación del vestuario?

⁹³ La reacción del lector (y del espectador) será distinta en frente de una espada sangrienta que en frente de una taza de café, creando estos dos objetos expectativas diversas en la mente del receptor.

⁹⁴ Por ejemplo, en la obra de Corneille, la espada no representa la misma realidad para Rodrigo o para don Diego, que interpretan su presencia y su mensaje de modos totalmente diversos: para el anciano, el peso del arma que no

Los accesorios usados por Jimena podrán entonces dar indicaciones importantes sobre el ámbito en que se desarrolla, o sobre el papel social que se le atribuye (o que se atribuye a sí misma). ¿Qué objetos caracterizan su entorno? ¿Son objetos de valor u objetos sin importancia? ¿A qué tipo de ocupación corresponden: ocupaciones de la casa o del gobierno? ¿Son una representación de un estado de ánimo, o meramente ayudantes de la acción?

A lo largo de la lectura, podrán también aparecer otros signos de la escenografía (como, por ejemplo, indicaciones sobre la luz o el sonido, o detalles sobre el decorado), enunciados tanto en el discurso como en las didascalias. Estas indicaciones pueden ser relevantes para determinar la posición de un personaje frente a los demás. ¿Está aislado de algún modo por un efecto de luz o un efecto sonoro? ¿Se mencionan los decorados meramente por un hecho técnico, o cobran un significado particular dentro del contexto de la acción?

Así, el análisis del uso de elementos escenográficos puede ayudar a entender mejor la caracterización de Jimena en cada una de las obras del corpus. Más específicamente, estos datos nos permitirán ubicar físicamente a Jimena con respecto a los otros personajes que la rodean, y destacar si la escenografía influye en la percepción que se tiene de ella. ¿Está al margen o en el centro de la escena? ¿dónde están los demás personajes con respecto a ella? ¿está en la luz o en la sombra? ¿Si se utiliza el contraste entre ambas, sirve para acercarla o alejarla de la acción? ¿se usan elementos sonoros que acompañan su presencia o actúa Jimena en un silencio total? ¿tiene que luchar para hacer oír su voz? Y, en su caso, ¿es el silencio consolador o un silencio de condena?

3.6. El discurso teatral

Finalmente, llega el último apartado de este capítulo metodológico, que toca la parte tal vez más precisa y más importante del texto teatral, o sea, el discurso teatral. Como emanación directa de los personajes, es efectivamente la categoría de análisis más relevante para examinar las diversas representaciones del personaje de Jimena en las obras estudiadas.

puede usar se convierte en el símbolo del peso de los años, que no le permite defenderse cuando el Conde le da el bofetón de la afrenta; para el joven, el arma que le da su padre cuando le pide la venganza representa el ciclo de violencia que repentinamente se impone a él en un golpe fatídico que le aleja de Jimena.

Del capítulo que Pruner dedica al asunto, los puntos dedicados a las formas del discurso teatral y a su pragmática serán los que se retendrá aquí. En el primero, se expondrá en detalle las características de las dos formas del discurso que son el monólogo y el diálogo. En el segundo, se detallará el funcionamiento y los procesos del diálogo, antes de presentar una dramaturgia de la palabra. Finalmente, se relacionará Jimena con el discurso teatral, con unos elementos a considerar (sus idiolectos y las situaciones de enunciación) antes de subrayar por qué se considera su palabra como elemento central de análisis.

3.6.1. Las formas del discurso teatral

Como ya recordamos antes, para Pruner la peculiaridad del discurso teatral reside en su doble enunciación y doble destinación (2005: 20-23). Es, entonces, un discurso que pretende aproximarse a la conversación, pero que debe tener en cuenta a un receptor totalmente externo, que es el espectador. Las formas del discurso teatral se han adaptado a esta paradoja, mediante dos situaciones de enunciación: el monólogo y el diálogo.

3.6.1.1. Monólogo

El monólogo (en que el personaje habla solo en el escenario) es una convención dramática que suspende por unos momentos la acción dramática, para mostrar, de forma artificial, las motivaciones profundas del personaje. En algunos casos, puede extenderse a largos fragmentos de la obra, hasta ser considerado como un soliloquio (2005: 94).

La característica principal del monólogo es la de dirigirse, en realidad, al espectador, iluminando un lado de la acción. Dentro del contexto de la obra, sin embargo, el personaje puede dirigirse, en una situación casi dialógica, a varios destinatarios (2005: 94-95): a Dios o a alguna otra divinidad; a un muerto o a un personaje desaparecido; a sí mismo, a veces con casos de desdoblamiento de personalidad o de delirio; a un “otro” ausente del escenario; o al público testigo de la soledad del personaje, rompiendo aquí el aislamiento del escenario.

3.6.1.2. Diálogo

Frente al monólogo, Pruner define así el diálogo (96): “Le dialogue de théâtre est un échange verbal entre deux personnages. Il se présente comme une conversation obéissant aux

mêmes lois que dans la vie.” Se presenta de cuatro formas distintas: el falso diálogo, el dúo, la conversación y el polílogo.

El falso diálogo interviene cuando no hay verdadero intercambio entre los locutores. En esta categoría se incluye a situaciones como escenas de confidencias (para evitar una sucesión de monólogos en el teatro clásico) o escenas de disfuncionamiento cómico (cuando un personaje no se da cuenta de que está siendo escuchado).

El dúo es casi siempre una pieza lírica en la que una pareja de personajes expresan su amor o su dolor, en contrapunto perfecto el uno con el otro, mientras que la conversación (97-98) corresponde a una sucesión de turnos de palabra formados de intercambios conformacionales (que introducen o concluyen la conversación) y de intercambios transaccionales (en los que hay debate de ideas o progresión de la acción). Cuando el intercambio es rápido, agresivo, se habla de esticomitia; cuando las entradas son más largas, frecuentemente para dar plegarias o relatar eventos ocurridos fuera de escena, se habla de tiradas.

El polílogo (2005: 98-100), finalmente, ocurre cuando más de dos personas hablan. Pruner nos indica que según el texto, puede ir de una coreografía verbal a la más pura cacofonía, y a veces incluso dar un efecto coral. Algunos pueden llegar a una gran complejidad en el entramado de réplicas, dejando al espectador la tarea de reconstituir el rompecabezas.

3.6.2. Pragmática del discurso teatral

Teniendo en cuenta las particularidades de la comunicación teatral (la doble enunciación y la doble destinación), Pruner destaca la importancia de considerar la pragmática del discurso teatral, que define como “l’étude des mécanismes du dialogue et des jeux de langage dont usent les personnages qui, par la parole, tentent d’agir réciproquement les uns sur les autres.” (100) y que se aborda de dos modos: el funcionamiento y los procesos del diálogo, y la dramaturgia de la palabra.

3.6.2.1. Funcionamiento y procesos del diálogo

De antemano, Pruner resalta para el funcionamiento del diálogo el carácter performativo del lenguaje dramático (101): un personaje no sólo comunica a otro una información sino que

también le pide una reacción determinada. En este sentido, cada intervención está preñada de cargas implícitas, que dependerán de varios factores.

El primer elemento al que se debe estar atento es las condiciones de enunciación. Cada personaje interviene en un contexto social, relacional y dramático determinado, que influirá en su modo de expresión y hasta en el significado que dar al contenido de las entradas. Así, los presupuestos (102-103) que el lector descubre implícitamente en el texto teatral y que son, como en la conversación corriente, una serie de informaciones (relaciones de poder entre los personajes, conocimiento general de las ideas en juego), tienen que ser identificados, como los sobreentendidos (103), que juegan con los varios sentidos de un enunciado en su contexto dramático⁹⁵. La relación entre lo dicho y no dicho (103-104) tiene también su importancia, tanto como los silencios (104-105), que estructuran, por la ausencia de palabra, rupturas en el diálogo que potencian la tensión dramática⁹⁶.

El diálogo dramático necesita de procesos o mecanismos específicos para progresar, y revelar la lógica interna de la obra. Como dice Pruner (2005: 105), la eficacia del lenguaje teatral es doble: detrás de los personajes, es el autor quien organiza el diálogo, que está a su vez dirigido al público.

En la organización del discurso, hay que señalar cómo se hacen los encadenamientos (105-107), formados de entradas que se siguen para constituir un intercambio. Pruner resalta el efecto del “bouclage”, que influye en la coherencia del intercambio: perfecto cuando las entradas se responden semánticamente entre sí, estrecho cuando incluso retoman estructuras sintácticas similares, atrasado cuando interviene más tarde en el texto, no cumplido cuando se deja una entrada sin responder. Las interrupciones (2005: 107-108) pueden servir para resaltar la expresividad del diálogo. Involuntarias si la entrada anterior no está terminada, pueden revelar la agilidad del interlocutor o relaciones de fuerza; voluntarias, nos hacen ver luchas interiores o un clímax emocional. Las repeticiones (108-109), que retoman palabra por palabra estructuras

⁹⁵ Pueden ser conversacionales, cuando un personaje entiende el significado segundo de un enunciado, o lingüísticos, en que remiten a una parte del discurso no siempre conocida de todos.

⁹⁶ Pueden ser el producto de lo no dicho, o también corresponder a la imposibilidad intrínseca de un personaje para comunicar.

textuales, pueden ser utilizadas como muestra de las obsesiones de los personajes, o también como juego de eco entre ellos, a veces con finalidad cómica.

3.6.2.2. Dramaturgia de la palabra

En el teatro, que está pensado como una sucesión de escenas que impulsan la acción dramática, la palabra interviene directamente para modificar la situación, por lo que conviene hablar de una dramaturgia de la palabra.

La palabra-acción (109-110) es característica del enfrentamiento, cuando el intercambio provoca reacciones, y se usa préstamos del vocabulario del duelo para calificar las entradas, con ataques, defensas y respuestas. Si bien puede referir a una situación concreta, puede también calificar un debate ideológico, en el que se intercambian argumentos que sostienen uno u otro punto de vista. El intercambio de información (111-112) ocurre en el diálogo para sencillamente hacer circular datos o introducir nuevos conocimientos, usando varias formas como el relato, que narra hechos pasados fuera de escena, o el interrogatorio, en que un personaje revela alguna información a los demás. A veces, fuera de todo contexto polémico, un personaje podrá exponer lo que Pruner llama la “profession de foi”, en que presenta a otros su punto de vista. De vez en cuando, el intercambio puede dirigirse al público (112-113), de modos distintos. Por ejemplo, un personaje puede enunciar en escena un prólogo a la obra. También el receptor puede verse implicado dentro de la obra: brevemente en el interior de un parlamento o en una advertencia al público, rompiendo entonces el proceso de identificación. El aparte (114), en este caso, dista de la apelación al público por aparentarse a un corto monólogo, en que un personaje expresa sus sentimientos profundos o un comentario sobre la acción, pudiendo revelar dobles juegos o trastornos emocionales, en complicidad con el público.

3.6.3. El personaje de Jimena y el discurso teatral

Todos los puntos enunciados en los apartados precedentes (sobre las formas del discurso teatral, y sobre su pragmática) deberán ser considerados de modo general en la lectura de *Las mocedades del Cid* y de *Anillos para una dama*, y de modo particular en el análisis de la representación de Jimena en ellas. Además habría que añadir aquí dos últimos puntos a tener en cuenta por su relación específica a la categoría del personaje: los idiolectos empleados por

Jimena y las situaciones de enunciación en las que se halla, y la consideración de la palabra como elemento central de análisis del personaje.

3.6.3.1. Idiolectos y situaciones de enunciación

Como sujeto del discurso dramático, cuyas palabras no están sometidas a la mediación de un narrador, y por lo tanto no “filtradas”, el personaje se caracteriza más por el modo en que habla que por cualquier otra consideración. Más específicamente, su idiolecto (o sea, sus particularidades de lengua) se convertirá en una de las muestras de su identidad.

Una de las características de un personaje es su nivel de lengua, pues como indica Pruner (82):

Si dans la tragédie classique, la recherche d'une certaine unité de ton atténue les différenciations entre les personnages, dans la comédie ou dans le théâtre contemporain, l'individuation commence par la caractérisation des parlers. Jargons, argots, patois, dialectes, langues étrangères plus ou moins déformées, les discours des personnages indiquent leur origine géographique, sociale ou professionnelle.

Para Jimena, este concepto no cobrará tal vez tanta significación en la obra de Castro, bastante normativa, como en la obra de Gala, en la que el autor juega con los distintos niveles (popular, familiar y culto) empleados por los personajes, de acuerdo o en contradicción con la situación dramática. Será entonces interesante ver cómo el nivel de lengua usado por Jimena puede revelar algo de su caracterización.

3.6.3.2. La palabra como elemento central de análisis

Una de las especificidades del texto teatral, sobre todo frente a la novela, es la de presentarse generalmente como una sucesión de turnos de palabra (PRUNER, 2005: 13-14). En este sentido, el teatro supondría una narración en forma de diálogo (de vez en cuando interrumpido por acotaciones escénicas) que constituiría la columna vertebral de la escritura dramática. Bobes Naves (1997: 252) dice que:

El teatro, todo el teatro, se inicia en una tensión dialéctica interpersonal, que se objetiva en el diálogo, independientemente de su tema, del marco cultural en que se ordene y de la cosmovisión que le da sentido. [...] El diálogo es el discurso natural, necesario, propio de una temática de interacción, cuando hay intención de alcanzar una salida.

Se puede entonces adelantar la postura de que el diálogo teatral, y por lo tanto la palabra, es la base de la escritura dramática, la condición casi *sine qua non* de su existencia. Mientras la

ópera puede – y debería, lógicamente – complementar a la palabra o potenciarla con la música y el canto, y la novela puede permitirse páginas enteras de descripciones de acciones, entornos y pensamiento, el teatro está hecho para presentar a personajes que comparten de viva voz sus experiencias, voluntades y esperanzas. Lo recuerda Pruner de manera sintética (2005: 109):

Au théâtre, la parole est action. Cela signifie que le discours d'un personnage suffit à modifier une situation. À lui seul, il est capable de faire passer d'une position à une autre, d'un état à un autre. Mais la parole est également instrument ou véhicule de l'action. Elle est utilisée pour transmettre des informations nécessaires à la progression de l'action. Parfois enfin elle est simultanément action et instrument de l'action.

Es un punto de vista que defiende también Ryngaert, cuando muestra la importancia de la palabra en el avance de la acción dramática (2004: 90):

Il est admis au théâtre, par une convention tacite, que tout discours des personnages est « action parlée » (Pirandello) ou en d'autres termes, « que parler, c'est faire ». [...] Un personnage parle pour agir sur l'autre, pour commenter une action qui a lieu, en annoncer une autre, la regretter, la magnifier. La parole du personnage organise son rapport au monde dans l'usage qu'il fait du langage. On distingue généralement deux principaux cas de figure :

- *la parole est action* : le fait même de parler constitue l'action de la pièce. (Exemple type : Beckett).
- *la parole est instrument de l'action* : elle la déclenche ou la commente. (Exemple type : le théâtre classique).

Certaines œuvres combinent ces deux statuts de la parole ou les alternent. [...] À moins qu'elle soit choisie et affirmée, la redondance systématique est rarement intéressante. En revanche, le théâtre explore les oppositions qui existent entre le personnage et son discours, entre la parole et le cadre de son énonciation.

Por lo tanto, la palabra se convertirá en elemento principal del análisis textual. Más precisamente, será interesante resaltar cómo se construye en relación al personaje de Jimena, y cómo se utiliza para adelantar sus preocupaciones al público. Su palabra, y las palabras de los demás personajes que se relacionan con ella, se convertirán en una preocupación central del análisis de las obras del corpus de estudio. Más específicamente, se resaltarán cómo las palabras de Jimena, como acciones en sí mismas, o como instrumentos de la acción, pueden revelar algo de sus capacidades a influenciarla a su provecho, y, por lo tanto, cómo, a través de sus palabras, se va construyendo su caracterización a lo largo de las obras del corpus, dándonos así a conocer su representación en cada una de ellas.

4. Conclusión: De la teoría a la práctica, de lo general a lo particular

La semiología del teatro es una corriente teórica que se desarrolló principalmente en los años setenta y que se ha difundido ampliamente en el ámbito de los estudios teatrales. Entre los autores más notables que han impulsado el movimiento, se pueden citar a Tadeusz Kowzan (de origen polaco), Anne Ubersfeld o Patrice Pavis, en el ámbito francófono, F. Ruffini y Marco De Marinis en el ámbito italiano, Erika Fischer-Lichte en alemán, o María del Carmen Bobes Naves y José Luís García Barrientos para los hispanohablantes. Esta corriente, que se ha desarrollado después de siglos de balbuceos y que es tributario de los estudios lingüísticos de Ferdinand de Saussure y de Charles Sanders Peirce, pretende estudiar las obras de teatro como entidades autónomas, pero sin olvidar por eso totalmente el contexto cultural en el que se han creado.

Entre los escritos teóricos disponibles, se ha elegido prioritariamente los pertenecientes a la orientación semiológica francesa y a la española⁹⁷, que han ayudado a abordar una teoría tan rica y compleja. De un lado, Paul Zumthor con *Performance, réception, lecture*, Anne Ubersfeld con *Lire le théâtre I*, Jean-Pierre Ryngaert con su *Introduction à l'analyse du théâtre*, y Michel Pruner con *L'analyse du texte de théâtre*. Así, se han dado las primeras pautas para la lectura del texto teatral, se ha justificado el hecho de que se pueda abordar una obra de teatro tanto desde el texto verbal escrito como desde una representación y se ha mostrado tanto la complejidad de la aproximación semiótica como la simplificación necesaria al análisis. De otro lado, María del Carmen Bobes Naves, con su *Semiología de la obra dramática*, y José Luís García Barrientos con *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método* han confirmado las grandes tendencias de la aproximación semiológica, a la vez que han ofrecido otras perspectivas complementarias sobre la cuestión.

Lo que ha aparecido, a lo largo de estas lecturas, y de otras como *Capire il teatro: Lineamenti de una nuova teatrologia* de Marco De Marinis, es que la semiología del teatro permite una aproximación al texto teatral a la vez ceñida al texto y enmarcada en su contexto. Fundamentada en el texto, por intentar centrar el análisis en los indicios o signos presentes en él, deshaciéndose de preconcepciones externas, pero también enmarcada en su contexto, porque

⁹⁷ Por cuestiones de accesibilidad y de lengua, pero sobre todo porque son las dos líneas más desarrolladas en los estudios teatrales franco-españoles que representan el marco académico en el que se mueve la presente tesis.

no excluye tampoco el conocimiento de otras teorías que pudieran ayudar la comprensión de una obra, o del contexto cultural más amplio en el que pudiera presentarse (en la creación original, y en su recepción subsiguiente).

Con este marco general en telón de fondo, que sirve de referencia teórica, se necesitaba dar categorías concretas a las que vincular el análisis práctico. Todas las lecturas metodológicas a las que se ha tenido acceso concuerdan, de modo general, en los elementos imprescindibles de conocer para realizar una buena lectura de una obra teatral. Para mayor comodidad y coherencia interna, se ha elegido aquí seguir las categorías desarrolladas por Pruner en su manual práctico: el texto teatral, la acción, el tiempo y el espacio dramáticos, el personaje y el discurso teatral.

En la exposición de cada una de estas categorías de análisis, se ha intentado dar unas pautas generales para una comprensión rigurosa de cada una de las obras del corpus de estudio. Al mismo tiempo, y como el objetivo de la presente tesis doctoral es hacer un estudio comparativo de la representación del personaje de Jimena en *Las mocedades del Cid* y *Anillos para una dama*, se ha relacionado todas las categorías de análisis con el personaje, para mostrar cómo su aplicación práctica puede ayudar a extraer la información necesaria para los fines aquí descritos. Efectivamente, si bien las obras elegidas pueden explorarse desde varios puntos de vista, las restricciones impuestas por la elección del sujeto de tesis imponen necesariamente una selección de datos, para una lectura eficaz y relevante de las obras en cuestión.

En los siguientes capítulos, en los que se desarrollará el análisis propiamente dicho de las obras del corpus, se mostrará cómo se construye la representación de Jimena en ellas, en un movimiento progresivamente concéntrico. Para cada una de las dos obras principales, se hará, entonces, una reseña crítica de la vida del autor y de su labor literaria, inscribiendo, donde fuera necesario para su mayor entendimiento, la pieza estudiada dentro tanto del marco general de su tiempo como de la producción artística de la época (el Siglo de Oro para la obra de Castro, y los finales del Franquismo para la obra de Gala), antes de ponerlas en relación con el texto cidiano que les sirve de apoyo y de inspiración (el romancero del Cid, y el cantar de gesta), con el fin de ver cómo el personaje de Jimena se construye a partir de las obras más conocidas en el momento. Después de este encuadramiento general, se pasará a cuestiones más concretas, con una exploración de algunas pistas de lectura proporcionadas por la crítica literaria, antes de proponer un análisis selectivo del texto teatral, hecho siempre en clave de Jimena.

Entre los dos capítulos principales de análisis, sobre *Las mocedades del Cid* y *Anillos para una dama*, se desarrollará un capítulo de transición que hablará de las obras de Corneille, Massenet y Anthony Mann. Para estas tres obras, nos contentaremos con dar tan sólo algunos comentarios, sin desarrollar demasiado el marco general, ya que el objetivo de la presente tesis impide ir más en profundidad sobre el asunto. Se utilizan tan solo para ofrecer algunas perspectivas complementarias, a la vez que sirven para tener en cuenta la internacionalización del mito cidiano y para hacer el puente entre el Siglo de Oro y el siglo XX.

Capítulo II:

Jimena en *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro: una joven en la encrucijada

1. Introducción

En el capítulo precedente, hemos definido las pautas metodológicas que seguiremos para desarrollar el análisis de las dos obras principales de nuestro corpus de estudio, es decir, *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y *Anillos para una dama* de Antonio Gala. Estas líneas directrices también servirán de guías generales para el análisis de las obras mayores con las que dialogan los dos dramas (el romancero cidiario para el primero y el cantar de gesta para el segundo), y para las obras que sirven de hilo conductor (la pieza de Corneille, la ópera de Massenet y la película de Anthony Mann) en la transición entre dos épocas teatrales tan distintas como lo son el Siglo de Oro y la producción artística bajo el franquismo.

En el presente capítulo, dedicaremos la mayor parte a un análisis detenido de *Las mocedades del Cid* en clave de Jimena, en la que se analizará linealmente la progresión del personaje a lo largo de la obra, tal y como se descubre, paulatinamente, a los ojos del lector (o, en su caso, del espectador). En un primer apartado, veremos cómo el paratexto puede llevarnos a obtener cierto tipo de imagen *a priori* sobre el personaje, y cómo la presencia misma de Jimena en el drama nos lleva a considerarla, de antemano, como uno de los personajes principales. En un segundo apartado, el de mayor extensión del capítulo, realizaremos el análisis propiamente dicho de la obra teatral, en el que examinaremos cómo se construye el personaje de Jimena a medida que va avanzando la obra, en su interacción con los demás personajes (y sus opiniones sobre ella), y en su diálogo interior denotado por los apartes que pronuncia.

Pero antes de dedicarnos a abordar el texto “bruto” de la obra teatral, nos parece también importante ubicar *Las mocedades del Cid* dentro de un contexto literario más amplio, una labor

que se desarrollará en tres etapas bastante distintas, pero tan esenciales las unas como las otras para tener una buena comprensión del personaje de Jimena.

Primero, y como paso obligatorio, importará decir algunas palabras sobre el contexto de creación de la obra, o sea, el marco general de la literatura áurea. Ahora bien, no es el objetivo aquí hacer una presentación exhaustiva del ámbito cultural y literario de la época, ni tampoco realizar un estudio general sobre el teatro barroco español, con todas sus corrientes y variaciones. Más sencillamente, lo que pretendemos dar en las presentes páginas son unas observaciones sobre el marco en el que Guillén de Castro escribió sus comedias, que le colocan entre los autores más conocidos del momento, y más específicamente sobre el teatro lopesco, con el que compartió algunas características. A continuación, después de presentar brevemente la biografía del autor, importará destacar las características principales de su teatro, antes de subrayar el lugar predilecto de *Las mocedades del Cid* en su trayectoria artística.

En una segunda parte, haremos un breve retroceso en el tiempo con un examen del romancero cidiano desde la perspectiva de Jimena. Dando la amplia inspiración que Castro pudo encontrar en él⁹⁸, nos parece efectivamente importante tener un conocimiento general del asunto, si bien la extensión de una tesis como la nuestra no nos permita profundizar demasiado. En esta parte, entonces, diremos algunas palabras sobre la tradición del romance hasta el siglo XVII, siglo de creación de *Las mocedades del Cid*, para mostrar la importancia del ciclo cidiano en ella. Enseguida, analizaremos el romancero en relación al personaje de Jimena, para ver cómo está presentada, sobre todo teniendo en cuenta la adaptación de la leyenda hecha por Castro.

Antes de pasar a la lectura detenida de nuestra obra principal, tal y como se ha descrito arriba, conviene dedicar una tercera parte de este capítulo a dar un breve estado de la cuestión en cuanto a la representación de Jimena en *Las mocedades del Cid*. El objetivo de esta parte es meramente presentar algunas pistas de investigación para nuestro propio análisis, por lo que hemos seleccionado a cinco autores, a veces contrarios en sus posiciones, a veces

⁹⁸ Al respecto, basta ver, en la edición de *Las mocedades del Cid* de Stefano Arata, nuestra fuente principal, las últimas páginas, en las que son reproducidos los romances directamente utilizados por Castro en su creación artística. Se puede suponer que el autor conociera muchos otros romances que los así escogidos, ya que la elaboración de una pieza teatral implicaba necesariamente un proceso de selección en cuanto a la edad del protagonista, y por lo tanto un descarte de los demás romances inutilizables.

complementarios, cuyos textos nos ha parecido un buen punto de partida para la reflexión: Marjorie Ratcliffe, Luciano García Lorenzo, Ion Agheana, Stefano Arata y Mohammad Kowsar.

2. Guillén de Castro y el teatro del Siglo de Oro

Como lo hemos mencionado precedentemente, el objetivo del presente apartado no es, ni mucho menos, hacer una reseña exhaustiva del estado del teatro del Siglo de Oro en el momento en el que se estrenó *Las mocedades del Cid*. Hubiéramos podido destacar, por ejemplo, el papel del teatro comercial en la difusión de un teatro menos rígido que el que se iba a imponer en Francia a medida que avanzaba el siglo XVII, donde las doctrinas clásicas sobre las tres unidades (tiempo, acción y lugar) cobraron una extraordinaria fuerza normativa⁹⁹. Sin embargo, debido al enfoque específico de la presente tesis, nos contentaremos con esbozar algunas pistas de reflexión que nos ayuden a entender los motivos que han impulsado a Guillén de Castro a reapropiarse de la leyenda cidiana, es decir, en el proceso de creación de un teatro nacional que se inspira (entre otras fuentes) en el romancero. En este apartado, entonces, ubicaremos al autor en el marco más general del teatro clásico español, antes de presentar más propiamente a la obra que nos interesa estudiar.

2.1 Guillén de Castro en su marco

Como lo subraya Luciano García Lorenzo en su capítulo introductorio al teatro clásico español, publicado en la *Historia y crítica de la literatura española* dirigida por Francisco Rico, es un periodo muy difícil de abordar, por la cantidad de autores, obras y movimientos que se presentan en él (1983: 836):

Pocos capítulos de una historia literaria del Siglo de Oro resultarán tan difíciles como el que pretenda dar una idea de la producción dramática desde el arranque de la actividad lopeveguesca hasta la posteridad inmediata de Calderón. Si el espacio asignado a ese capítulo es, además, de pocas páginas, el intento ha de considerarse desesperado, incluso si, por razones didácticas, quedan

⁹⁹ Diremos algo más sobre el asunto cuando abordemos, en el capítulo siguiente, la “querelle du Cid” en torno a la representación de Jimena en dicha obra.

al margen el Fénix (caps. 1 y 3), su contexto teatral (cap. 2) y la figura también excepcional de don Pedro (cap. 8), e incluso si se prescinde de autores cuya contribución de dramaturgos es sólo secundaria: aunque se trate de nombres tan señeros como Góngora (cap. 4) o sor Juana Inés de la Cruz (cap. 7). La razón de esta dificultad o, quizás, imposibilidad no estriba únicamente en la copiosa nómina de escritores que es necesario considerar, sino, esencialmente, en que la calidad de sus logros no pertenece al orden de cosas que se deja resumir sencillamente.

Sin embargo, es lo que intentaremos hacer en parte aquí, en forma abreviada, basándonos en dicho capítulo como punto de partida de nuestra reflexión.

2.1.1. Algunos hitos del teatro del Siglo de Oro: *Las mocedades del Cid* en compañía envidiable

El título del presente punto se inspira en el del capítulo de García Lorenzo, que nos sirve para un primer contacto con la época de creación de *Las mocedades del Cid*. En él, el estudioso pone de relieve el encuentro entre Lope de Vega y la escuela valenciana como un momento clave en la producción artística de la época, que llevó a una sinergia notable para el teatro, en un intercambio mutuamente inspirador (836-837):

Nuestro punto de partida bien puede fijarse en 1588. En este año llegó Lope de Vega por vez primera a Valencia y en esta ciudad encontró una rica tradición teatral, manifestada desde muchos años antes. [...] Y si Lope dejó su impronta entre los jóvenes autores valencianos, bien es cierto que también pudo recibir no poco de la actividad dramática allí existente, hasta el punto de que algunos estudiosos afirman la mutua influencia, e incluso algunos de ellos llegan a reconocer una cierta prioridad en las experiencias dramáticas de los autores valencianos.

Hay que notar que el primer autor del grupo valenciano citado por García Lorenzo es, efectivamente, Guillén de Castro al que destaca de antemano como “el más importante de los dramaturgos de este grupo” (837), poniéndole en posición privilegiada. Sin embargo, una lectura del capítulo nos hace darnos cuenta de que Castro estaba, sin duda alguna, en compañía envidiable, si consideramos la producción general del teatro del siglo XVII.

Después de Castro, García Lorenzo presenta a Tirso de Molina, de cuya obra dice que “sin alcanzar la cantidad y los resultados geniales de Lope, ni tampoco globalmente la densidad y calidad de Calderón, ocupa una posición de excepcional significado en la historia dramática española, y no pocos estudiosos la consideran como el puente entre la labor del Fénix y la del autor de *La vida es sueño*.” (838) Se citan varias piezas de Tirso, organizadas según su temática general. Basta aquí subrayar que, como Castro, se interesó en el drama histórico o histórico-leyendario con *Las quinas de Portugal* y *La prudencia en la mujer*, “excelente pieza dramática

que tiene por heroína a doña María de Molina, a través de los reinados de su esposo Sancho IV, su hijo Fernando IV y su nieto Alfonso XI”. Es decir, que tener a una mujer como hilo conductor de la acción no era una cosa tan extraña, y que el papel de Jimena en *Las mocedades del Cid* no era una excepción. Una reseña de la labor de Tirso no puede olvidar sus “dos obras de mayor trascendencia” (839) como lo son *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (sobre la que se ha puesto en duda la autoría de Tirso) y *El condenado por desconfiado*. La primera, que inicia el mito de Don Juan, no necesita más presentación. García Lorenzo dice algunas palabras notables sobre la segunda, cuando subraya que “desarrolla dramáticamente el problema del libre albedrío” (839), que es un tema que también se puede encontrar en la obra de Castro: es Rodrigo quien debe elegir si venga o no a su padre, impulsando el nudo dramático de la obra, y es Jimena quien debe decidir, al final, si le perdona la muerte del suyo, o si continúa su petición de justicia.

Otro autor que menciona García Lorenzo es Antonio de Mira de Amescua, “cuya obra, un tanto descuidada y poco lograda formalmente, posee, sin embargo, no poco interés, sobre todo porque, sin abandonar las fórmulas expresivas más populares de Lope, hay en su teatro abundantes rasgos de estilo que anuncian al mejor Calderón” (839). García Lorenzo lo presenta poniendo de relieve su carrera como escritor de autos sacramentales y otras obras con temática bíblica o religiosa. En lo que se relaciona al tema de nuestro estudio, podemos decir que, otra vez, este nuevo autor tomó su inspiración en el romancero con *El conde Alarcos*, y que el tema histórico estaba también presente en su producción, como lo muestra *La desgraciada Raquel*, que desarrolla los amores de Alfonso VIII y de una judía de Toledo (la segunda parte de *Las mocedades del Cid* presenta un caso similar, con la cuestión de los amores de Alfonso VI y de la mora Zaida).

García Lorenzo menciona también a Luis Vélez de Guevara, que considera, junto con la crítica, como el más próximo a los postulados teatrales de Lope de Vega. Aparte de su labor como prosista, tuvo una producción teatral celebrada (840):

Ensalzado por Cervantes, Quevedo y Lope, Vélez fue sobre todo un fecundo dramaturgo [...], amigo de llevar a los escenarios a personajes históricos y escasamente aficionado a la comedia de ambientes y personajes contemporáneos [...]. Efectivamente, Guzmán el Bueno, Pedro el Cruel, Inés de Castro, los Reyes Católicos, don Juan de Austria, entre otros, aparecen como protagonistas de obras suyas.

Destaca el crítico sobre todo el drama *Reinar después de morir*, que pone en escena una dramatización de la tragedia histórica de Inés de Castro, coronada póstumamente reina de Portugal después de que su suegro, el rey, la mandara matar. Otra vez, tenemos un ejemplo de pieza que presenta a una mujer histórica como protagonista de la acción, lo que nos indica que el caso de Jimena no es una rareza.

García Lorenzo menciona a continuación a Juan Pérez de Montalbán, cuya corta vida fue marcada por la enfermedad, pero que tenía una producción dramática valiosa. Según nuestro crítico, “sus logros principales están también en las [comedias] que presentan acontecimientos y personajes históricos: así *El segundo Séneca de España*, en torno a Felipe II, *El señor don Juan de Austria* y, sobre todo, *La monja alférez* sobre la figura de doña Catalina de Erauso” (841). De nuevo la inspiración histórica es evidente, lo que nos da a pensar que la adaptación de la vida del joven Cid hecha por Guillén de Castro se inscribía dentro de una corriente harto trabajada, y en la que nuestro dramaturgo supo plenamente participar.

Entre los seguidores de Lope de Vega más notables, se incluye finalmente a Juan Ruiz de Alarcón, cuyo labor se diferencia un poco de la del maestro. A modo de resumen, transcribimos aquí las palabras de García Lorenzo (841):

Su labor reúne una serie de rasgos que la particularizan y diferencian de la de sus contemporáneos: en primer lugar, es patente la acusada intención moral que persiguen los dramas de Alarcón; y este designio, a su vez, conduce a la construcción de unos caracteres abstractos. [...] En relación directa con tales planteamientos, el tono de este teatro es de mayor gravedad que el de Lope y sus discípulos más fieles, el elemento cómico se encuentra mucho más debilitado que en éstos [...] y su lengua dramática carece de la preocupación lírica que podemos observar en la mayor parte de las piezas de línea lopeveguesca.

Como punto común con Guillén de Castro, por lo menos en *Las mocedades del Cid*, podemos destacar el carácter serio de buena parte de las obras de Ruiz de Alarcón. Si bien en nuestra obra se encuentran los empleos prototípicos de la comedia áurea, como se mostrará a continuación, su utilización corresponde a una tonalidad más seria, acorde con la gravedad del asunto tratado en la obra.

García Lorenzo termina su presentación de autores seguidores de Lope de Vega citando a algunos otros nombres, antes de pasar a una reseña de autores de la llamada “escuela de Calderón”. Como estos últimos corresponden a una época ya un poco más tardía con respecto a Guillén de Castro, bastará aquí dar un breve panorama de autores y obras, que se ven unidos,

como lo dice nuestro crítico, por tendencias comunes: la preocupación por el decoro y por el cuidado formal, el gusto por el detalle, una concepción cortesana del teatro, y una tendencia a la refundición de obras famosas precedentes.

El primero de los seguidores del autor de *La vida es sueño* es Francisco de Rojas Zorilla, cuya obra se desarrolla según dos ejes, una más trágica, y otra más convencional. Entre sus piezas, interesa aquí destacar que también se encuentran algunas basadas en la historia, sea la de la Antigüedad o la de España misma, como es el caso con la *Numancia cercada*. Es, entonces, otro autor que toma su inspiración de los relatos fundacionales en torno a hechos históricos acontecidos en la península, como en este caso son los héroes de Numancia, en el mismo grado de importancia para la construcción del mito nacional que El Cid.

También García Lorenzo cita a Agustín Moreto. Este dramaturgo tuvo una producción dramática muy diversificada en cuanto a su temática, pero lo que nos parece más importante es subrayar aquí la influencia duradera de Guillén, con *El lindo don Diego*. Según el teórico, esta pieza, “por su parte, es quizás el mejor ejemplo de ‘comedia de figurón’ de nuestro teatro del XVII y acertadísima refundición de *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro” (844). Esto quiere decir que Castro tuvo una influencia tal que los autores que siguieron sintieron la necesidad de escribir un *remake*, para decirlo en palabras más modernas, lo que es la marca de un autor que desata la imaginación. En esta misma línea se puede mencionar otros escritores subrayados por García Lorenzo, Jerónimo de Cáncer, quien justamente estaba especializado en las refundiciones, y autor en 1673 de una parodia de las mismísimas *Mocedades del Cid*, y Juan Bautista Diamante, quien en adición de su labor personal fue refundidor de obras de Lope, Castro y otros, de las que se puede mencionar *El honrador de su padre* (1659), inspirada también en nuestra obra principal.

García Lorenzo se refiere a algunos otros autores, pero pensamos que el breve panorama que acabamos de esbozar es ya suficiente como para entender que Guillén de Castro no fue un autor que actuó independientemente de los demás que le rodeaban, y que el tema histórico-legendario desarrollado en *Las mocedades del Cid* era ya bastante común en la época, motivo por el que se puede hablar del teatro español de estos siglos como un “teatro nacional”. Es más, fue un poeta tan apreciado por la comunidad de autores que siguieron como para ser parodiado

y readaptado, como es el caso de nuestra obra. Es una marca bastante clara de su éxito personal, y de la popularidad y perennidad de su producción.

2.1.2. La importancia de la propuesta de Lope de Vega y su vínculo con el teatro de Guillén de Castro

Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635), como hemos dicho más arriba, fue el gran renovador del teatro español, con obras tan notables como *La discreta enamorada* (1604), *Fuenteovejuna* (1612-14), *El caballero de Olmedo* (1620-25) o *El perro del hortelano* (1618). Aunque es un prolífico autor con una larga producción lírica y novelesca, la mayor contribución de Lope de Vega se halla sin embargo en el teatro. No solo compuso quizás alrededor de mil piezas de teatro – de asuntos variados como dramas heroicos o históricos (a veces basados en el *Romancero general* publicado en 1600), comedias de costumbre, de capa y espada o de enredo, dramas pastoriles, mitológicos o religiosos, autos sacramentales –, Lope fue también el escritor de una obra teórica fundamental para el teatro del Siglo de Oro, el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), ensayo versificado en que explicaba las razones de sus éxitos. En él, defendía el nuevo teatro de corral de comedias, que tenía como objetivo principal responder a los gustos, sentimientos y valores del público, sin por ello descartar del todo las enseñanzas aristotélicas como la verosimilitud, la unidad de acción o el decoro de los personajes.

Como lo hemos expuesto en el punto anterior, la propuesta de Lope de Vega encontró un eco tremendo entre los escritores de su tiempo, y entre ellos, Guillén de Castro se apoderó de este nuevo modo de escribir, pero sin perder su propio genio. Como indica Juan Luis Ramos (1984: 231):

Guillén de Castro ha sido considerado por la crítica a lo largo de los años como un par de cosas, casi exclusivamente: a) discípulo de Lope de Vega, mediocre o brillante según el estudioso de que se trate; y b) autor por excelencia de *Las mocedades del Cid*. [...] A nuestro parecer, ni, por lo que respecta al primer punto, puede considerarse a Guillén de Castro como un mero discípulo de Lope, ni, aun siendo la más notable producción del autor, se puede calificar a *Las mocedades del Cid* como la obra de Guillén de Castro, surgida del magín del autor por algún tipo de inexplicable casualidad.

Juan Luis Ramos, que ha dedicado un estudio pormenorizado a Guillén de Castro en el contexto de la comedia barroca, se centra en seis de sus comedias, *El amor constante* (1596-99), *El Conde Alarcos* (1600-02), *Los malcasados de Valencia* (1595-1604), *Don Quixote de la Mancha* (1605-06 o -08), *Las mocedades del Cid* (1612-15 o -18) y *Dido y Eneas* (1613-16).

No reproduciremos entre estas páginas todo el análisis secuencial sobre la división interna del drama, sobre el parámetro temporal y espacial, y sobre el aparte. Lo que más interesa es la reseña que hace de la tipología de los personajes presentes en las obras estudiadas, que califica de “perfectamente codificada por los usos de la época” (240), y que transcribimos, destacando por un énfasis nuestro lo que corresponde a *Las mocedades del Cid*:

- Caballero-Galán: Celauro, Alarcos, D. Álvaro, Cardenio, **Rodrigo**, Eneas.
- Dama: Nísida, Margarita, Elvira, Lucinda, **Ximena**, Dido (respectivamente en ambos casos a las seis comedias).
- Cuidador de la honra de la Dama: Duque, padre de Nísida, en EAC; Leonardo, hermano de Ipólita, en MCV.
- Figura del bobo, pseudo-gracioso guilleniano, puesto que el gracioso propiamente dicho, la figura del donaire, nunca llegará a cuajar en Guillén: Galíndez-Pierres en MCV; Don Quixote-Sancho en DQM; **Pastor en MdC**.
- Caballero-2 que pretende a la Dama: Rey en EAC, Marqués en DQM, **eventualmente Martín González en MdC**, Hiarbas en DyE.
- Dama-2 que pretende al Galán: Infanta en ECA [sic], Eugenia en MCV, **Urraca en MdC**.
- Rey justo: DQM (figura asimilable del Duque), **MdC**.

Juan Luis Ramos añade también otras dos categorías (la Dama-3 y el Galán-3), y hace mención de dos personajes “otros”, el Rey tirano y el noble desclasado, pero como no conciernen al caso de *Las mocedades del Cid*, la dejaremos de lado para verificar, con la lista previamente enunciada, que Guillén de Castro, al escribir su obra, aplica fórmulas ya totalmente probadas, y que los personajes corresponden a tipos ampliamente usados en el teatro de la época.

Sin embargo, hay que reconocer que Castro adapta las fórmulas conocidas a su gusto y a su modo de escribir. En las palabras de Juan Luis Ramos (1984: 242-243):

En cuanto a lo *peculiar* en Guillén, es fundamental en primer lugar la incidencia continua sobre temas de desarrollo trágico al fin reasumidos a comedia con la integración de típico final feliz, en estos casos inesperado. Relativo a personajes: a) la ausencia de gracioso propiamente dicho [..., y] b) el gusto por la utilización de personajes elevados [...] Es por eso que la dramaturgia guilleniana tiene un doble sentido moralizante: por un lado la propia “enseñanza” articulada a la resolución de las intrigas; y por otro el que ésta afecte a personajes elevados. Sabido es que cuanto más elevados mayor es el contenido didáctico, de persuasión, puesto que mayor es el valor del “ejemplo”.

A esta peculiaridad añadimos otra, que muestra a nuestro parecer su independencia de espíritu. Efectivamente, es conocido que Cervantes tenía un estilo teatral más tradicional que el del nuevo impulsor de la escena de la época, y que tuvo que resignarse ante la ola triunfal de

Lope. Sin embargo, vemos que Guillén de Castro escribió tres obras de tema cervantino, *El curioso impertinente*, *La fuerza de la sangre*, y, como no, una adaptación de la obra maestra del escritor, *Don Quijote de la Mancha*. Castro fue más allá de las cuestiones filosóficas, y reconoció el valor de los textos de Cervantes, homenajeándolos en sus propias refundiciones.

Concluimos este punto sobre los vínculos entre Lope de Vega y Guillén de Castro con las palabras sintéticas de Javier Rubiera, quien en su capítulo correspondiente en la *Historia del teatro español*, afirma (2003: I, 831):

En las evidentes líneas o puntos de concurrencia entre Lope y Castro sigue siendo muy difícil delimitar con claridad dónde comienza y dónde acaba lo que se debe a la tradición valenciana, lo que es aporte de Guillén y lo que es original de Lope, porque precisamente evolucionan juntos buscando vías y respuestas a problemas dramáticos comunes en mutua retroalimentación estética.

2.2. Guillén de Castro y *Las mocedades del Cid*

Después de este brevísimo panorama sobre el teatro de la época, pasamos a una presentación más detallada del autor y de su obra principal. Comenzaremos por dar algunos datos biográficos sobre Guillén de Castro, antes de destacar las características principales de su teatro, y mostrar cómo *Las mocedades del Cid* pueden ser consideradas como la obra cumbre del autor.

2.2.1. Breve biografía del autor

Antes de toda otra consideración, hay que decir que la fuente principal de nuestros datos para los siguientes párrafos es el libro *El teatro de Guillén de Castro* (1976) de Luciano García Lorenzo. Salvo mención expresa, los datos y las citas a continuación provendrán de dicho libro.

Guillén de Castro y Bellvis nace en Valencia a finales del año 1569 (bautizado el 4 de noviembre), primogénito de cuatro hermanos cuyos padres era don Francisco de Castro y doña Castellana Bellvis. Se desconoce los detalles de su vida hasta que cumpla los veintiún años, en que comienza a intervenir en diversas fiestas públicas, pero podemos imaginar el rico ambiente cultural en que se crio, con las constantes relaciones de Italia con la ciudad de Valencia. Se casa en 1595, y tiene una hija nueve meses después, pero este matrimonio es bastante corto y desafortunado, ya que tanto madre como hija mueren a los pocos años.

En 1599, el rey Felipe III viajó hasta Valencia para recibir a su futura esposa, momento que fue para Lope de Vega una ocasión para hacer una estancia en la ciudad; la visita real fue también una fuente de inspiración para Guillén de Castro, ya que sirve de tela de fondo a su comedia *La verdad averiguada y casamiento engañoso*. Como lo hemos destacado antes para Alarcón o Tirso de Molina, Guillén de Castro tenía un trabajo principal aparte de su labor artística de escritor teatral: desempeñó varios cargos administrativos tanto en Valencia como en Italia (como, por ejemplo, procurador general del duque de Gandía).

El año 1608 ve la publicación de dos de sus dramas, *El caballero bobo* y *El amor constante*, y a principios de los años 1610 vuelve Guillén desde Italia a Valencia, donde crea en 1616 la asociación de Los Montañeses del Parnaso, en reminiscencia de la Academia de los Nocturnos de su juventud, de la que es elegido presidente, puesto que revela un cierto grado de apreciación y de estima de su trabajo por parte de sus contemporáneos.

Venido algo a menos económicamente, le encontramos a principios de los años 1620 en Madrid, donde participa en varias justas poéticas y disfruta de la continua protección del marqués de Peñafiel. Objeto de una investigación, Castro beneficia hasta de la prudencia del mismo Felipe III, que recomienda, según García Lorenzo, que “se proceda con mucho recato, porque en caso que no hubiere fundamento no se note con la voz que podría resultar la persona de don Guillén” (1976: 21). Pero los infortunios de Castro no parecen haber sido tan graves como para impedirle casarse de nuevo en 1626, esta vez con doña Ángela Salgado, dama de la duquesa de Osuna, la propia madre del marqués.

El dramaturgo muere pocos años después, el 28 de julio de 1631. García Lorenzo cita algunos elogios hechos por sus contemporáneos, pero nos limitaremos aquí a mencionar que tanto Cervantes como Lope de Vega reconocieron su contribución al arte teatral de su tiempo, y que Rojas Villandrando, Juan Pérez de Montalbán, Fabio Fanchi y Baltasar Gracián alaban su obra.

La vida de Guillén de Castro se desarrolló entonces entre tres lugares, Valencia, Italia (más precisamente, la ciudad de Scigliano, en el reino de Nápoles) y Madrid. Pero es su etapa valenciana, dividida entre varias estancias, la que fue más importante para su desarrollo como autor.

La ciudad de Valencia, como lo subraya Luciano García Lorenzo en su tercer capítulo, había sido en el siglo XVI uno de los grandes núcleos culturales de España, notablemente con personajes como Lope de Rueda o Timoneda, que impulsaron la escena teatral del tiempo. Es decir que el contexto estaba ya listo para la eclosión de un joven talento como el de Guillén de Castro, sobre todo teniendo en cuenta las dos visitas hechas a la ciudad por Lope de Vega (en 1588-89 en un destierro de la capital, y en 1599 en condiciones más favorables con el citado viaje real). Junto con Francisco Tárrega, Gaspar de Aguilar y Carlos Boyl, Guillén de Castro estaba entonces en buena posición para sacar provecho de las enseñanzas de sus pares. Para terminar esta breve introducción a su vida y obra, nos parece importante recordar que la primera publicación de *Las mocedades del Cid* se hace dentro de su *Primera parte de comedias*, editada en la ciudad levantina en dos emisiones (1618 y 1622), junto con otras once comedias, como era normal en la época.

2.2.2. Características principales de su teatro

Para presentar las características principales del teatro de Guillén de Castro, remitimos al capítulo de Javier Rubiera, anteriormente citado. En él, se detallan los “rasgos característicos de su obra”, que vamos a resumir aquí, haciendo hincapié en aquellos datos de mayor relevancia para nuestro estudio. Antes de todo, señala Rubiera (I, 834) que:

Al situar a Guillén de Castro sobre el telón de fondo de la producción dramática del Siglo de Oro, se recorta una figura con una personalidad propia y con una serie de peculiaridades que le diferencian del resto. [...] Parece que la crítica ha observado un toque o marca personal en el modo en que se tratan ciertos aspectos en su dramaturgia. [...] También l]a atención a ciertos aspectos de la versificación y del modo de concebir el espectáculo completarían la peculiaridad de la imagen del arte dramático de Castro, donde nada habría de único y exclusivo. Se trataría más bien de una cuestión de preferencias temáticas y de pequeñas desviaciones respecto a la norma general que, combinadas, darían como resultado la *manera* de hacer teatro Guillén de Castro.

Así, como primer rasgo definitorio se halla la comicidad y el personaje del gracioso. Como lo subraya Rubiera, todo dramaturgo de la época debía ser lo suficientemente versátil como para poder escribir sin diferencia de calidad escenas de tipo serio, hasta trágico, y de tipo más cómico, e incluso cita una alabanza del mismo Lope de Vega para mostrar cómo Castro podía dominar todos los terrenos. Eso sí, reconoce que “sin embargo, es cierto que de la lectura de su obra se extrae, o permanece en la memoria del lector, sobre todo una imagen de vigor, de potencia, de seriedad, de bravura, en consonancia con el mundo caballeresco que tan bien supo

recrear” (835). Si bien muestra en obras como *El Narciso en su opinión* un dominio completo de la comedia de carácter y de enredo, en tonalidad sutil y burlesca, y que, contrariamente a lo que la crítica hubiera podido pensar, el personaje del donaire no está excluido del reparto de sus comedias (sólo hay que cotejar la lista de *dramatis personae* para constatar la presencia de un “gracioso”), hay que reconocer que las situaciones dramáticas elegidas (con caballeros casados, por ejemplo) no impulsan el mismo uso de personajes, como los criados. También, en algunas piezas donde la temática no lo requiere, Guillén de Castro prescinde simplemente de este tipo de personaje, de ahí que “la frecuencia de su tratamiento y el aprovechamiento de sus funciones estructurales no son completamente similares a las de la Comedia Nueva de estilo lopesco” (836).

Rubiera subraya a continuación la importancia del código del honor y de los valores caballerescos en la obra de Castro, que califica de “caballero-dramaturgo”, tomando como ejemplo prototípico el de *Las mocedades del Cid*. En este punto nos vamos a extender un poco, ya que puede darnos pistas de interpretación para nuestro análisis.

En este sentido, entonces, se destaca el papel de la sangre y de la filiación en la transmisión de los valores nobiliarios, como lo ejemplifica la escena entre Rodrigo y don Diego, donde este último le encarga la venganza. La sangre metafórica y real (en el caso de Jimena), se convierte en obligación primaria e ineluctable (838):

Sangre, sangre, sangre: habrá observado el lector la insistencia en el uso de la palabra y la presencia de la imagen a la vez metafórica y real, materializada en escena en la mejilla de Diego Laínez y en el pañuelo de Jimena, auténtica lección impresa para la hija. De esta forma, en estudiada estructura paralela, Rodrigo y Jimena, los dos héroes de la leyenda convertidos en galán y dama de comedia, se mueven por la misma fuerza de la sangre que rige la conducta del honor, que se lleva en las venas tanto como se aprende de los padres.

Javier Rubiera sitúa el debate interior de Rodrigo y Jimena en el marco más general del reinado de Felipe III, que era una época de transición entre una ética aristocrática tal y como era representada por don Diego y el Conde, según la cual era posible (y, digamos, imprescindible) tomar las armas para cumplir su venganza, y la nueva organización política del incipiente absolutismo monárquico, lo que suponía que toda decisión debía necesariamente pasar por los manos del rey.

Y en medio de este conflicto se añade ya otro, el conflicto de amor, piedra angular del edificio (839):

El interés que sigue haciendo de esta pieza una obra clásica procede de que entre esos dos universos, antiguo y moderno, que hablan de la obligación del individuo hacia la familia y el estado, se introduce un tercer elemento que es el que desencadena el verdadero conflicto: el sentimiento amoroso personal, que se contradice con lo que la norma social y el código del honor determinan, provoca un debate interior que permite al dramaturgo ahondar en la caracterización del personaje.

El amor se alza aquí en contrapunto al honor, y, como lo resalta Rubiera, la temática del honor es agudamente sensible cuando concierne a mujeres, como Jimena que se queja de su tiranía, y Castro llega a ser tajantemente crítico del hecho de que la mujer, sin poder dar honor, puede ser motivo de deshonor para el marido.

Otro rasgo del teatro de Guillén de Castro se halla en la caracterización de los personajes. Tomando como punto de partida a *Las mocedades del Cid*, Rubiera deja constancia de ello (840):

Las mocedades del Cid [son] ejemplo claro de personajes sometidos a la tensión interna entre un sentimiento y una obligación (la ley del honor). Eso es lo que crea las dudas en la conducta de los protagonistas, que vacilan antes de decidirse por el comportamiento que van a seguir, y lo que les hace más humanos y más atractivos como entes de ficción con los que el espectador podía conectar o identificarse. [... En las obras de Castro], el uso bien calculado y oportuno del aparte y de los soliloquios contribuirá decisivamente a esa caracterización psicológica, pero también el diálogo o las escenas de conjunto pueden ser momento adecuado para la revelación del conflicto interior.

No transcribimos aquí el breve análisis de escenas que sigue a continuación de esta reflexión. Basta por el momento que nos llame la atención sobre un elemento clave de la escritura de Guillén de Castro, que podremos aplicar directamente cuando llegue el momento de desarrollar nuestro análisis de *Las mocedades del Cid* desde la perspectiva de Jimena. Como lo veremos en dicha lectura detenida, sus apartes contribuyen a profundizar la caracterización y, llevando sus contradicciones a la luz del día, permiten redondear su personalidad y hacerla más humana.

Otra característica del teatro de Guillén de Castro, según Rubiera, gira en torno a la imagen de la mujer y la consideración del matrimonio. Dedicó un largo párrafo a un examen de las razones por las que se ha considerado al autor como un misógino, tomando en cuenta que la representación que hace del matrimonio en sus obras suele ser muy denigratoria (lo que revela “una actitud crítica y diferente del resto de los dramaturgos contemporáneos” (842)), y que hay

algunos personajes femeninos que son verdaderamente despiadados y aborrecibles, mostrando lo que se califica de “crueldad casi patológica que recuerda a ciertos tipos tratados por los trágicos del XVI” (843). Sin embargo, Rubiera matiza este propósito, y nos advierte en contra de cualquier *a priori* que pudiéramos tener sobre la cuestión (843-44):

Pero destaca aun [sic] más y mejor Guillén de Castro por componer caracteres femeninos marcadamente positivos, de gran atractivo, de fuerte personalidad y con evidentes virtudes personales, que serían difíciles de pensar como salidas de un espíritu misógino: la firme y constante Marfira en *El conde de Irtos*, Doña María en *La humildad soberbia*, Dido o Jimena son todas ejemplos de mujeres que viven un amor sincero que las aleja de cualquier intención crítica, y mucho menos misógina. No cabe duda de que Guillén de Castro se interesó por las posibilidades dramáticas que la variedad de tipos femeninos podía ofrecer, pero prefirió concentrarse en aquellas mujeres que podían ser “la verdadera encarnación del amor” [...], incluso cuando la fuerza de la pasión amorosa arrastraba a cometer actos injustos o crueles.

Finalmente, J. Rubiera menciona a la figura del rey y el tiranicidio como otra característica importante del teatro de Guillén de Castro. Destaca la importancia del papel del rey en sus obras, una figura que puede servirle para cuestionar la autoridad cuando su reinado se convierte en tiranía. En *Las mocedades del Cid*, nos parece que la figura del rey corresponde más bien a la de un rey justo, si bien en algunos casos no deja de agujonear a Jimena, por lo que no nos extenderemos demasiado sobre la cuestión. Basta aquí notar, junto con Rubiera, el inteligente uso que Castro hace de la rima “rey/ley” o “reyes/leyes” paralelamente a “gusto/justo”. Retoma las palabras que Alberto Montaner escribió sobre la segunda parte de *Las mocedades del Cid*, cuando dice que la postura de Guillén de Castro es la de una defensa de la monarquía absoluta, en contra del tiranicidio, pero también la de una defensa del deber de resistencia activa, mediante procedimientos civiles. Es, a nuestro parecer, justamente en el marco de esta “resistencia activa” en el que se deben entender las querellas repetidas de Jimena en la primera parte de *Las mocedades del Cid*.

2.2.3. *Las mocedades del Cid*, obra cumbre del autor

Dentro del universo teatral de Guillén de Castro, la crítica se ha puesto de acuerdo como para otorgar a *Las mocedades del Cid* un lugar privilegiado. Así lo expone J. Rubiera (833):

El conjunto de la obra de Castro ofrece una imagen compacta y equilibrada que podría simbolizarse en forma piramidal. Sobre una base general de comedias de buena factura, aunque con errores estructurales muy comunes en la época [...], se elevaría un segundo nivel de obras muy estimables, más equilibradas, en las que surgen fragmentos de gran calidad dramática. [...] En este grupo destacaría dos piezas que a su valor intrínseco (trágico uno, cómico-burlesco el otro)

unen su trascendencia en la historia literaria¹⁰⁰ [...] que servirán de modelo a obras de Rojas Zorilla y de Agustín Moreto [...]. El penúltimo nivel estaría ocupado por tres piezas que podrían aparecer en cualquier antología al lado de las canónicamente aceptadas como más representativas del riquísimo caudal de la comedia del Siglo de Oro¹⁰¹ [...]. Finalmente, en el vértice de la pirámide, como un punta de flecha que avanza imparablemente, se situarían las dos comedias que siguen constituyendo su creación más perfecta y que le han hecho universalmente famoso, *Las mocedades del Cid*, primera y segunda parte.

Como lo subraya Stefano Arata (CASTRO, 1996: XXXIV) en su prólogo a la edición que elaboró para la colección *Crítica*, hay a menudo algún tipo de confusión cuando uno habla de *Las mocedades del Cid*, a saber si por esta denominación uno se refiere a una u otra de sus dos partes: la primera, o sea, la que conocemos ahora bajo el mencionado título, y la segunda, que ahora nombramos *Las hazañas del Cid*. Efectivamente, la comedia entera estaba prevista para un espectáculo de gran despliegue, transcurriendo en dos representaciones seguidas, en que se ponía en escena las aventuras del héroe castellano.

Tomemos un momento para dar, brevemente, el argumento de cada parte. En la primera, cuyo estudio es el objeto del presente capítulo, asistimos a la ascensión del joven caballero, desde la ceremonia de armas en que el mismo rey Fernando le confiere su propia espada. Nos presenta sus éxitos militares, primero contra los moros (quienes le otorgan en escena su famoso título de Cid) y luego contra don Martín, el campeón de Aragón. Entrelazada con las aventuras guerreras de Rodrigo es su tumultuosa relación con Jimena, la hija del Conde Lozano (el campeón del rey a principios de la obra). Obligado a matarle para responder a una afrenta hecha a su padre, Rodrigo pasa toda la obra esperando el perdón de Jimena, que finalmente es concedido con el anuncio además de sus bodas. En la parte segunda, que mencionamos aquí para dar un panorama completo de la obra, Jimena no forma parte del reparto. Representa las aventuras del joven Cid, con la Reconquista como tela de fondo, y la gran intriga amorosa se centra en Zaida y el rey don Sancho, culminando con la conversión de ésta para poder casarse con el joven monarca.

En cuanto a la primera parte, además de pertenecer al díptico más logrado y famoso del dramaturgo valenciano, cobra ya otra resonancia, como correa de transmisión esencial para la

¹⁰⁰ *Progne y Filomena* (1608?-12?) y *El Narciso en su opinión* (1612-15).

¹⁰¹ *Los malcasados de Valencia* (a. de 1608, 1595?-1604?), *Dido y Eneas* (a. de 1599) y *El curioso impertinente* (h. 1606).

leyenda del Cid, sobre todo teniendo en cuenta su papel de “intermedio”, para decirlo así, entre el romancero y la posterior refundición de Corneille. Como lo hemos destacado a lo largo del principio de este apartado, recuperar romances y personajes o episodios históricos no era un hecho único de Guillén de Castro, ni mucho menos, y como lo indica Javier Rubiera, tampoco fue sólo el Cid quien se benefició de este tratamiento (832):

Esta vigorosa capacidad de dramatizar historias famosas (nacionales o del ciclo carolingio), visualizando episodios bien conocidos por los espectadores del corral, se puso de manifiesto con especial acierto en comedias como *El conde Alarcos*, *El nacimiento de Montesinos* o *El conde de Irtos*, y alcanza su plenitud en las dos dedicadas al Cid, el mejor ejemplo de cómo se puede asimilar la tradición medieval, revitalizando y modernizando su significación en el teatro.

En el apartado siguiente nos extenderemos más en detalle sobre el romancero en general, y sobre el romancero cidiano en particular. Es suficiente, por el momento, destacar que el romancero cidiano había sido publicado en obras independientes, lo que nos indica que la leyenda del Cid estaba lo suficientemente establecida en la España de la época de creación de la pieza como para merecer un trato individual. La conclusión de la pieza de Castro, es decir, las victorias del joven Cid y sus bodas con Jimena, era conocida de antemano por el espectador: como personajes histórico-legendarios, las grandes líneas de su vida no podían cambiarse del todo, y el público sabía ya que la vida del Cid acababa en Valencia, y la de Jimena en San Pedro de Cardeña. El perdón de Jimena al final de la obra ya estaba escrito, según la expresión conocida, y el desafío para Castro era el de despertar interés en el espectador por la trama ahí presentada, y no el resultado final.

En cuanto a la modernización del asunto tratado, podemos citar, en lo que nos corresponde, la invención de la historia de amor entre Rodrigo y Jimena, que no estaba presente en los romances anteriores a la obra de Castro. Para que sea posible y verosímil para el espectador el desenlace de la pieza y el perdón de Jimena a Rodrigo por la muerte de su padre, Castro tuvo que imaginar un recurso adaptado a su época, que no podía entender el principio medieval del matrimonio compensatorio (una mujer podía exigirlo de un hombre que le hubiera quitado la protección de un señor). En este sentido, *Las mocedades del Cid* marca un punto clave en la percepción y la recepción del personaje de Jimena, que tendrá consecuencias decisivas para la transmisión de la leyenda.

3. El romancero cidiano, base de inspiración de *Las mocedades del Cid*

Después de haber presentado algunos rasgos del teatro del Siglo de Oro, y de haber colocado a Guillén de Castro y *Las mocedades del Cid* dentro de este marco, parece conveniente en este momento hacer un retroceso en el tiempo (como lo hace en su edición Stefano Arata, en su apartado sobre “los materiales de la leyenda” (XXXV-XLIV)), necesario para entender plenamente la percepción que se podía tener de Jimena en la época. Para cumplir este propósito, dedicaremos la segunda parte del presente capítulo a un estudio del romancero cidiano, y más particularmente del lugar de Jimena en éste.

En un primer tiempo, entonces, daremos algunas nociones de base sobre el romance, género prototípico del castellano y fruto de una larga tradición poética popular. Más precisamente, comenzaremos por hacer una presentación general del romance y del romancero, antes de ver cómo se ha construido el romancero cidiano, para luego decir algunas palabras sobre la edición que hemos elegido consultar, y sobre la dificultad de encontrar estudios que den un vistazo general del papel de Jimena en dicho romancero.

En un segundo tiempo, realizaremos un análisis bastante sumario, pero completo, de la representación de Jimena en el romancero. Para ello, hemos elegido una lectura lineal, que, además y cómo lo veremos a continuación, corresponde al orden cronológico de los romances, por lo que es una elección bastante natural. Sin adelantarnos demasiado para nuestras conclusiones, podemos decir que el romancero da a Jimena una amplísima variedad de situaciones y escenarios en los que evolucionar, lo que lleva al lector a tener de ella un retrato multifacético, de una gran riqueza psicológica.

3.1. El romancero, una larga tradición

Como poesía, el romance halla su origen en una larga tradición literaria, y no nace de la nada. Sin tener que extendernos demasiado sobre el asunto, destaquemos, como se hace en la *Historia de la literatura española* dirigida por Jesús Menéndez Peláez, que surge a finales del siglo XIV, en vínculo con la crisis de la cuaderna vía (2005: I, 377-78):

El verso corto aparece, cada vez con mayor insistencia, en la expresión lírica, mientras el didactismo dogmático y moralizante abandona la cuaderna vía y utiliza otras estructuras métricas

de arte mayor. Paralelamente, asistimos a una decadencia de la épica; la profunda crisis política que vive la Castilla del siglo XV, dividida en luchas internas, no era el mejor terreno para la difusión del canto épico, cuya función había sido mantener unido el espíritu de un pueblo. [...] El romancero nacerá como consecuencia de la transformación político-social que vive la Castilla del siglo XV, y del desgaste experimentado por la épica y el mester de clerecía.

3.1.1. Nociones generales sobre el romance

Comencemos por definir qué es, específicamente, un romance. Tal vez la definición formal es la más fácil de enunciar, como lo hacen Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres en su *Manual de literatura española* (1981: I, 551): “desde el punto de vista métrico, el romance es una serie indefinida de versos octosílabos en la que todos los pares presentan la misma rima asonante y los impares quedan libres”. Si bien, junto con Paloma Díaz-Mas en su introducción a su edición del *Romancero* publicado por la editorial Crítica (1994), se puede constatar que en algunas ocasiones la métrica no es tan regular (lo que llevó a ciertos críticos a vincular el romance con la *balade* del sur de Francia), hay que admitir que la norma parece generalmente aceptada. Menéndez Peláez se refiere por su parte a los estudios de Menéndez Pidal, destacando el carácter colectivo y social del romance, que solían ser presentados ante un público, su unión con la música, ya que eran a menudo acompañados por instrumentos, y el doble adjetivo “épico-lírico” con el que se le califica, por lo que representará un género híbrido, capaz de conmover tanto con escenas de gran despliegue como con escenas más íntimas.

La crítica ha debatido mucho sobre el origen exacto del romancero, presentándose múltiples puntos de vista sobre tal asunto. Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres avanzan tres teorías: la romántica, que hace del romance la expresión natural del espíritu del pueblo castellano; la tradicionalista, que le hace proceder de la refundición de poemas épicos anteriores, y la individualista, que le supone el fruto de la labor de poetas bien definidos, cuyos nombres han pasado al olvido. También se refiere a estas teorías Menéndez Peláez, quien recuerda el carácter permeable de la literatura de la época, en un proceso de inspiración y renovación continua (2005: I, 381):

Se podría deducir que los romances pudieron haber vivido en tradición oral con anterioridad al siglo XV, aunque será en la segunda mitad de esta centuria cuando el género experimentará un fuerte auge debido al apoyo de los poetas de la corte de los Reyes católicos. [...] Esto no invalidaría, en manera alguna, la explicación pidaliana para un gran parte del romancero; lo que

parece arriesgado es afirmar que todos los romances, como género literario, hayan derivado de la épica.

Si bien retoma esta distinción en cuanto al origen de los romances, Díaz-Mas orienta su prólogo acorde con otras pautas, distinguiendo primariamente entre las clases de romances, viejo, nuevo, vulgar y tradicional¹⁰². Díaz-Mas menciona también la clasificación pidaliana, que distinguía entre los romances juglarescos, artificiosos, eruditos y artísticos¹⁰³.

En cuanto a las características generales del romancero, Menéndez Peláez da una presentación bastante sintética (2005: I, 382-83). Por lo tanto, nos parece más adecuado (ya que estos puntos nos serán de utilidad a la hora de desarrollar nuestro análisis) apoyarnos en el texto de Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, que es más detallado.

Sobre la estructura y las técnicas narrativas del romancero, se pueden destacar seis puntos clave. Uno, la diversidad de estructuras, entre el romance-cuento, que narra una historia del principio al fin, característico de la tradición moderna, y el romance-escena, que sólo presenta una situación momentánea. De esta última estructura viene el segundo punto, el fragmentarismo, empezando la acción *in medias res*, y terminando el romance con un final a menudo truncado. Tercero, se privilegia la acción a la descripción, bajo el principio de economía, para ir directamente al grano de la situación ahí narrada. Consecuentemente, el diálogo en estilo directo es un recurso fundamental del romance, para conferirle más vivacidad; en efecto, hay romances que son sólo diálogos. La quinta característica es la tendencia a la reiteración, en todos los niveles del lenguaje, debido a su naturaleza oral, lo que requiere una conexión mayor entre los versos. El uso de fórmulas hechas (adverbios, expresiones

¹⁰² El romancero “viejo” sería el que toma su origen en los textos medievales, un medievalismo que puede sin embargo resultar bastante difícil de probar. Concretamente, correspondería a los romances “documentados entre fines de la Edad Media y mediados del siglo XVI [...], más los que conocemos exclusivamente por versiones orales modernas pero sospechamos de venerable antigüedad” (ANÓNIMO, 1994: 7). El romancero nuevo, por oposición, sería el compuesto posteriormente, en algunos casos con autoría definitiva, por Lope de Vega o Góngora, por ejemplo. “A este romancero se le llamó nuevo, de la misma manera que por idénticas fechas se llamaba nueva a la comedia en auge” (ANÓNIMO, 1994: 7). El vulgar, por su parte, sería el producido a partir del siglo XVII, por y para las clases populares urbanas, difundido principalmente mediante pliegos sueltos. En fin, el tradicional correspondería a aquellos romances transmitidos oralmente, durante periodos de tiempo más o menos largos por una cadena de individuos.

¹⁰³ El romance juglaresco se opondría al romance tradicional, el artificioso sería el creado por poetas cortesanos en el paso al siglo XVI, el erudito sería el compuesto por poetas (a veces anónimos) desde la primera mitad del XVI para narrar episodios basados en textos históricos, y el artístico se aplicaría al romancero nuevo.

pleonásticas, imprecaciones, epítetos...) es también un recurso corriente, para redondear el verso.

Sobre la lengua y el estilo, hay a su vez que subrayar cinco aspectos. Uno, relacionado a peculiaridades léxicas del lenguaje, dando lugar a un idioma más florecido, exótico, que el lenguaje corriente. Segundo, el idioma presenta una tendencia arcaizante, para situar mejor la escena en un tiempo pasado, con arcaísmos (como la –e paragógica) a veces conservados tal cual, y a veces restaurados por la mano del copista. El romance tiene también una sintaxis bastante simple, con frases que no suelen pasar de los cuatro versos. Cuarto, abundan los recursos estilísticos, como las comparaciones, las hipérbolas, las antítesis o la enumeración. Finalmente, el uso de los tiempos verbales es frecuentemente anómalo y anárquico, con una marcada finalidad estilística: la de animar el relato.

3.1.2. El romancero cidiano, colección de episodios famosos

El romancero, entonces, es un término abarcador que designa tanto al género romancístico como al libro físico que contiene dichos romances. En cuanto a la temática abordada, excepto en el caso de los romances lírico-novelescos tal y como los define Menéndez Peláez (2005: I, 389-90), que son generalmente la emanación de la labor de un poeta individual y abordan temáticas variadas, abundan los romances que narran episodios conocidos de la historia o de la leyenda.

De acuerdo con Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (1981: I, 574-592), existen varias fuentes de inspiración para los romances, que se clasificarían así:

- Romances inspirados en la Biblia y la antigüedad clásica, mucho menos populares, y más eruditos y artificiosos;
- Romances inspirados en los mitos caballerescos, de origen extranjero, que retoman la materia carolingia y, más tarde, el ciclo bretón;
- Romances históricos y fronterizos, con una marcada finalidad informativa o propagandística, de gran difusión: suelen tener un contenido de alto interés por su valor arqueológico (usos, costumbres, itinerarios, “maurofilia”, etc.), si bien resultan bastante estilizados; pueden abarcar temas históricos muy variados, pero los más

frecuentes son los de tema fronterizo, que narran la paulatina reconquista de la Península, notables por la humanización de los moros;

- Romances inspirados en los mitos épicos, que retoman ciclos bien integrados en la conciencia popular: el ciclo de don Rodrigo, que narra la derrota visigótica a manos de los moros conquistadores, con el famoso episodio de la Cava; el ciclo de Bernardo el Carpio, sobre “la figura legendaria del vasallo rebelde que se enfrenta al rey leonés Alfonso II el Casto”, como réplica a la epopeya francesa carolingia; el ciclo de los Condes de Castilla, en torno al conde Fernán González, y la condesa traidora, esposa de Garci Fernández; el ciclo de los infantes de Lara, objeto de un gran estudio de Menéndez Pidal; y el ciclo del Cid, que nos concierne más particularmente.

Resumido brevemente, como lo dice Menéndez Peláez (2005: I, 388):

El “Ciclo del Cid” es, sin duda, el más fecundo, como era de esperar, y el que atrajo más intensamente la atención de la crítica; la popularidad alcanzada por este héroe épico inspiró, junto con un cantar de gesta tardío, el *Cantar de las Mocedades de Rodrigo*, un inmenso *corpus* de romances, agrupados en tres grandes secciones: las mocedades de Rodrigo y sus relaciones con el rey Fernando I, el cerco de Zamora, la conquista de Valencia y la afrenta de Corpes. Las divergencias éticas y psicológicas entre el Cid del poema épico y el protagonista del romancero son absolutas, al tiempo que se alteran y modifican los hechos históricos.

Sobre las fases de elaboración de la leyenda, el trabajo de síntesis hecho por Stefano Arata en su prólogo a su edición de la pieza de Castro (XXXV-XLIV) es bastante completo. En su examen de “los materiales de la leyenda”, da el recorrido de los diversos cantares de gesta escritos sobre el Cid, incluso los que se han perdido o refundido, ya sea en las crónicas medievales o en los romances, antes de detallar la fase “moderna” de la leyenda, en la que destaca el papel de tres tipos de textos en la difusión del mito cidiano: las refundiciones cronísticas, los romances tradicionales, y los romances cronísticos o nuevos. Es dentro de esta última categoría donde se inscribe la edición consultada en la presente tesis.

3.1.3. La edición consultada y breve estado de la cuestión en cuanto a Jimena

Nuestro análisis, efectivamente, se basa en la edición establecida en 1605 por Juan de Escobar, y publicada en Lisboa¹⁰⁴. Stefano Arata, en su prólogo, la considera de suma importancia en la transmisión de la leyenda (XLII-XLIII):

Esta trayectoria paralela del universo biográfico [o sea, cronístico] y romancístico conoce su momento culminante en 1605, cuando Juan de Escobar publica su *Historia de muy noble y valeroso caballero el Cid Ruy Díez de Vivar, en romances, en lenguaje antiguo*. [...] La novedad de [este romancero], como ya apunta el mismo título, estriba en que no sólo se ofrecía por primera vez a los lectores una colección de romances enteramente dedicada al Cid, sino que la disposición de los textos seguía el orden cronológico que de la vida de Rodrigo daban las crónicas. [...] Junto con esta importante innovación, la *Historia y Romancero del Cid* era el primer romancero que después de quince años volvía a acoger cierto número de romances viejos, reconciliando así las dos tradiciones romancísticas.

Es más, según Arata, la fecha de publicación del romancero cidiano permitiría también datar la redacción de la pieza de Castro (XXXII-XXXIII): “En lo que a nuestra comedia se refiere, si la fecha *ante quem* de 1615 resulta verosímil, el término *post quem* tiene que anticiparse a 1605, año en que se publica la *Historia y Romancero del Cid* de Juan de Escobar, libro de tuvo cierta importancia en la génesis de la obra.”

Por estas razones, es la edición de Juan de Escobar la que hemos decidido estudiar en el presente capítulo. Ampliamente difundida (con múltiples reimpressiones de época cotejadas por sus portadas en la edición crítica llevada a cabo por Antonio Rodríguez-Moñino), lo que da una idea de la popularidad del asunto en torno a la creación de la obra de Castro, presenta, a nuestro parecer, la selección más completa de romances del ciclo del Cid. Además, presenta la ventaja de dar a conocer justamente los romances a los que el propio Castro habría podido acceder en su proceso de creación, lo que es de importancia capital en una tesis como la nuestra, que intenta dar un vistazo panorámico de cómo se construye la caracterización de Jimena tras los siglos.

Ahora bien, estamos conscientes del hecho de que la edición de Escobar lleva algunos indicios de la mano del copista, como lo subraya el editor en su introducción (ESCOBAR, 1973: 25):

La identificación de las fuentes que Escobar utilizó permite darse cuenta de qué libros viejos y modernos le fueron asequibles a principios del siglo XVI [sic]. De igual o mayor interés aún para

¹⁰⁴ Hay que recordar que en esta fecha Portugal formaba parte integrante de la corona española. La publicación del romancero en Lisboa, por lo tanto, no tiene nada de inédito o sorprendente.

la historia del romancero español y su transmisión es la breve indicación de que el compilador se había ocupado de “ponellos en concierto”. [...] La obra de Escobar no se limita [...] a presentar copias tal cual de textos ya impresos, sino que muestra en varios momentos la intervención artística, creadora y reformadora del compilador mismo, lo que altera la orientación de ciertos textos, no sólo de los romances viejos del Cid, consagrados ya por el tiempo, sino también de los más modernos.

Sin embargo, estas reservas no parecen suficientemente importantes como para hacernos descartar esta fuente de análisis, que por sí misma tiene un valor inestimable. Ciertamente, la versión de Jimena aquí presentada será, en alguna medida, la mediatizada por Juan de Escobar. Pero también es la conocida por la mayoría del público en el siglo XVII, y, sobre todo, por Castro.

Antes de pasar al comentario de texto propiamente dicho, hay que decir algunas palabras sobre la literatura escrita sobre Jimena en el romancero. No se puede pasar por alto el estudio de Marjorie Ratcliffe, tanto en su libro *Jimena: A Woman in Spanish Literature* (1992)¹⁰⁵ como en varios artículos. En algunos casos, como el artículo de Thomas Caldin (2007)¹⁰⁶ o de Gloria Beatriz Chicote (1996), se hace un estudio comparativo que se centra en algunos puntos específicos. Artículos como el de Veronika Ryjik (2004), donde se hace un examen de las quejas de Jimena como una expresión sagrada vinculada al llanto funerario, exploran por su parte pasajes muy específicos. En otra vertiente de estudio, el proceso de reescritura dramática del romancero ha sido detallado por Françoise Cazal (1998), con un examen detenido de las fuentes de Guillén de Castro. A nuestro parecer, entonces, el análisis exhaustivo que propondremos en estas páginas no ha sido realizado, por lo que esperamos que nuestra contribución pueda ayudar en redondear la exploración del personaje de Jimena, por lo menos desde nuestra perspectiva.

3.2. Jimena en el romancero cidiano

Una breve contabilidad de los romances muestra que Jimena está presente o citada en el 40 por ciento de ellos, lo que denota una presencia envidiable por parte de un personaje femenino, sobre todo en el contexto general del romancero, cuya materia de origen épico no

¹⁰⁵ Hemos de subrayar que, como estudio panorámico, da algunas reflexiones interesantes, pero, por su naturaleza, no es un estudio exhaustivo que proporcione todas las características de Jimena en el romancero.

¹⁰⁶ Explora los personajes femeninos en relación con el mundo patriarcal en el *Poema de Mio Cid* y *Las mocedades de Rodrigo*, los dos poemas épicos que sirven de base al romancero. En este caso, pensamos que sus reflexiones podrían adaptarse a los correspondientes pasajes del romancero, siempre con la cautela usual en la transferencia a otra obra.

propiciaría tal tipo de presencia. Además, se nota que Jimena está presente a lo largo de la obra, lo que resalta una admirable constancia del personaje en la vida del héroe principal. Contrariamente a la obra de Castro, donde no aparece en *Las hazañas del Cid* una vez concretado su matrimonio con el héroe al final de nuestra obra, en el romancero sigue estando presente en la escena, junto con Rodrigo, en un papel siempre relevante con respecto a la acción, como lo veremos en adelante. Pero comencemos con un análisis del paratexto y de la estructura general del romancero, antes de desarrollar nuestra lectura crítica de la obra propiamente dicha.

3.2.1. Paratexto y estructura general del romancero

Lo más llamativo sería el título de la obra. El título completo, o sea, *Hystoria del muy noble, y valeroso cavallero, el Cid Ruy Diez de Bivar: En Romances: En Lenguaje antiguo*, hace hincapié en el protagonista principal, resaltando sus cualidades heroicas, y da indicaciones sobre el formato en que se presenta la historia (lo que es llamativo es el uso de las palabras “lenguaje antiguo”, como para resaltar la autenticidad de los romances). Las siguientes indicaciones conciernen al editor (“Recopilados por Iuan de Escobar”) y la dedicatoria (“Dirigida a don Rodrigo de Valençuela, Regidor de la Ciudad de Andujar”) y datos editoriales (“En Lisboa. Impresa con licencia de la Sancta Inquisicion: Por Antonio Aluarez. Anno M.CCCCCCV.”). Rodeando este frontispicio, hay un cuadro que da la palabra al héroe, como desafiando al lector: “Soy el Cid, honra de España. Si alguno puede ser mas, En mis obras lo veras”¹⁰⁷. No hay, en esta primera aproximación a la obra, ninguna mención de Jimena, si bien se puede esperar que, como esposa del protagonista, aparecerá de algún modo en la cronología de los romances.

En el resto de los paratextos (presentados integralmente en las páginas 37-48), tampoco hay mención de Jimena, sobre todo porque responden a necesidades técnicas: el permiso de la Iglesia y la licencia del impresor; la dedicatoria donde pretende dar una versión verídica de la historia del Cid, destacando su fama¹⁰⁸; y un soneto de un tal Iuan Mendez, donde se alaba la labor de colección de Juan de Escobar. Los paratextos se concluyen sencillamente con una “tabla

¹⁰⁷ Se ha reconstituido la frase, que no aparece muy clara en la portada de la edición de 1605, con el frontispicio de la del 1601, presentado en la introducción crítica.

¹⁰⁸ “No solamente [la historia del Cid] es verdadera, mas ta[n] sabida de todos, que no hay quien no sepa los hechos maravillosos del Cid, y en Romances a lo antiguo, y algunos tan antiguos, que casi no auia memoria dellos.”

de los romances que se contienen en este libro”, que la edición consultada presenta con la numeración de la edición original.

La estructura del romancero es bastante sencilla, ya que se presentan los romances en orden cronológico de la vida del héroe, sin división alguna. Para más comodidad, hemos dividido el texto en cuatro partes, intentando equilibrar los números presentes en ellas, y recuperar una división que haga la comparación con el cantar de gesta más fácil. También numeramos los romances con números arábigos en lugar de romanos, para aligerar la lectura. He aquí, pues, dicha división:

- Parte I: De la venganza al exilio (romances 1-42)
- Parte II: Del exilio a la afrenta de Corpes (romances 43-69)
- Parte III: De la afrenta de Corpes al retiro en San Pedro de Cardeña (romances 70-96)
- Coda: Apéndice (aquellos romances presentes en otras ediciones del romancero, pero no en la del 1605)

3.2.2. Parte I: de la venganza al exilio

Los primeros romances (1-5) cuentan cómo Diego Laínez encarga la venganza de un agravio sufrido a manos del Conde Lozano. A esta altura, no se sabe las razones de la afrenta, ni tampoco que se refiere al padre de Jimena. Probablemente el público de la época estaría al tanto del último, y anticiparía la intervención de Jimena en sus plegarias al Rey. En estos romances iniciales, la pareja de Rodrigo y Jimena no está establecida, y el joven Cid no duda en vengarse por amor a Jimena, sino por el contraste importante entre el número de sus respectivos aliados, y entre sus experiencias guerreras. Antes del primer romance con Jimena, hay uno que pone en escena una embajada de Diego Laínez y de Rodrigo al Rey.

En la primera plegaria de Jimena (Romance 6), se muestra a Jimena en postura de plañidera (“desmenelado [sic] el cabello / llorando a sn [sic] padre el Conde”) frente a un Rodrigo sanguinario (“ensangrentado el estoque”). No duda en tomar un tono sentencioso con el rey (“Iusticia buen Rey te pido, / y vengança de traydores, / [...] que aquel que no la mantiene / de Rey non merece el nombre, / nin comer pan a manteles, / nin que les siruan los nobles, / [...] tu braço ha de ser conforme”), y, desamparada, provoca a Rodrigo, a quien interpela como un

“matador rabioso”: “matame traydor a mi / no por muger me perdones, [...] la muerte traydor te pido / no me la nieges, ni estorues”. En la segunda plegaria, Jimena refuerza la visión sanguinaria de Rodrigo (“matame mis palomillas / criadas y por criare”) y sigue contestando la autoridad del Rey que deja pasar el tiempo (“cada día que amanece / veo el que mató a mi padre”) y no hace nada para ayudarla (“Rey que non faze justicia / non deuiera de reynare, / ni caualgar en cauallo, / ni con la Reyna folgare, / ni comer pan a manteles, / ni menos armas se armare”). El Rey, por su parte, piensa más en las consecuencias políticas del asunto que en reparaciones para Jimena: “Si yo prendo, o mato al Cid / mis Cortes rebolueranse, / pues si lo dexo de hazere / Dios me lo ha de demandare”.

El tono del tercer romance de plegarias de Jimena (romance 9), colocado después de uno que narra las primeras victorias de Rodrigo contra los moros, es bastante distinto. Si bien Jimena sigue pidiendo justicia con todo fervor (“quatro veces he venido / a tus pies, y todas quatro, / alcançé prometimientos / justicia jamas alcanço”) y sigue describiendo a Rodrigo de modo negativo (“matador”, “rapaz, orgulloso, y vano”), su postura (“humillada en los estrados”) y la conclusión de su plegaria (“perdona si mal te fablo, / que en la injuria la muger / buelue el respeto en agrauio”) temporizan la agudeza de sus propósitos. También el Rey muestra más consideración para Jimena (“No aya mas gentil doncella”) y adelanta la opción de una futura alianza entre ambos jóvenes (“Si yo guardé a Don Rodrigo / para vuessos honor le guardo, / tiempo vendra que el mal / conuirtays en gozo el llanto”).

En el romance 10, como en respuesta al último, Jimena toma la iniciativa ante la fama creciente de Rodrigo, para enmendar los daños sufridos tras la muerte de su padre, que reconoce ahora como un hecho honorable (“lo mató con valentía”), y propone como solución al Rey el matrimonio compensatorio: “vengo os a pedir merced, / que me fagays este día, / y es, que aquesse Don Rodrigo / por marido os pedia, / tendreme por bien casada, / honrada me contaria, / que soy cierta que su hazienda / ha de yr en mejoría”. Es más, el perdón parece tocar todas las esferas, tanto la pública (con perspectivas para un estatus social engrandecido) como la privada (con una reconciliación de sus sentimientos): “y yo le perdonaria, / la muerte que dio a mi padre / si el aquesto concedia”. Habiendo pedido el Rey la venida de Rodrigo, y añadido la promesa de nuevas tierras, él consiente sin dificultad como buen vasallo: “Plazeme Rey, y Señor / Don Rodrigo respondia. / En esso, y en todo aquello / que tu voluntad seria”.

En el romance de las bodas (romance 11), hay la primera ocurrencia de la palabra “amor” para describir los sentimientos entre los jóvenes: “Las enemistades viejas / con amor las confirmaron, / que donde preside amor / se olvidan muchos agrauios”. Hay que resaltar la pompa de la ceremonia, que ocurre delante del Rey y de su corte, y la importancia que se da a la riqueza de los vestidos de los novios, tanto para el “mas galan” Rodrigo (“pusose vn medio Botarga / con vnos viuos morados, / calças Balonas Tudescas / de aquellos siglos dorados”, “camison redondo, y justo / sin filetes, ni recamos”, “vn jubon de raso negro / ancho de manga estofado”, “vna gorra de contray / con vna pluma de gallo”) como para su prometida Jimena (“tocada en cofia de papos”, “de paño de Londres fino / era el vestido bordado, / vnas garnachas muy justas / con un chapin colorado, / un collar de ocho patenas / con un San Miguel colgado”), en toda igualdad de decoro y esplendor. Rodrigo está también presentado como alguien que toma en consideración los sentimientos de Jimena y las circunstancias particulares por las que se celebran sus bodas, ya que “mirando a la nouia / le dixo todo turbado. Maté a tu padre Ximena, / Pero no a desaguisado, / matele de hombre a hombre / para vengar el mi agrauio, / maté hombre, y hombre doy / y en lugar del muerto padre / cobraste marido honrado”.

En el romance 12, en el que Rodrigo parte de romería a Santiago, se muestra el cariño de él hacia Jimena, “a quien tanto bien quería”, y se ocupa del cuidado de su esposa en la despedida: “despidiose de Ximena / a su madre la daria, / dizioendo, que la regale / que en ello merced le haría”. El romance 13 narra la toma de Coímbra, y la subsecuente ceremonia de armas de Rodrigo, donde la sola presencia femenina es la de las mujeres de la familia real, excluyendo en principio a Jimena: “la Reyna le dio el cauallo, / y Doña Vrraca la Infanta, / las espuelas le ha calçado”. Este romance, por su parte, es bastante interesante, porque muestra a un joven Cid impulsivo, que da más importancia a ver a su esposa que a participar en el Consejo Real: “no estuuo a este consejo / el buen Cid, que ydo auia, / a ver a Ximena Gomez / su esposa que bien queria, / y auia muy poco tiempo / que el buen Cid la conocia¹⁰⁹”. El romance 15 muestra a

¹⁰⁹ Aquí surge una duda que no se ha podido aclarar. ¿Se usa el verbo conocer en su sentido corriente de “tratar, comunicar alguna persona con respeto o superioridad, familiaridad o llaneza, según la proporción del estado, dignidad, parentesco, o amistad de ella” (Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades - Tomo II*, 1729) o en su sentido bíblico de “tener acto carnal” (*idem*)? Saber si se usa en un sentido o el otro sería interesante, porque la primera opción daría un retrato de un Rodrigo tierno, mientras que la segunda opción podría apuntar a un descontrol del héroe frente a la seducción de su joven esposa.

Rodrigo en la Corte de Zamora recibiendo tributos de los cinco reyes moros que había vencido. Entre el tributo, no se olvida a Jimena o a sus hijas: “y [te embian] mas a Doña Ximena / muchas joyas, y tocados, / y a Doña Sol, y a Eluira¹¹⁰ / dos Iacintos muy preciados”.

En el romance 16, Jimena retoma su lado combatiente, cuando, encinta, escribe una carta al Rey para pedir la vuelta de Rodrigo, al que ya había tiernamente escrito sus quejas (“bañada en lagrimas tiernas / tomó la pluma en la mano”). El anuncio de la carta al Rey retoma las mismas imágenes: “de nuevo toma la pluma, / y de nuevo torna al llanto”. En esta carta, hay una marcada diferencia entre las saluciones, donde Jimena usa una acumulación de adjetivos superlativos para describir al Rey, y su propia descripción como “la vuessa sierua Ximena”, y el reproche que se hace al destinatario (“a quien vos marido distes / bien ansi como burlando”). Se muestra la preocupación por el bienestar de su marido (descrito más adelante sencillamente como “mi Rodrigo”), que sólo puede ir a casa “sino una vez en el año” aún teniendo las señas del combate (“tan teñido en sangre vienen / que pone pauor mirallo”), y sufriendo de lo que hoy se llamaría el síndrome de choque postraumático: “y a penas mis braços toca, / quando se duerme en mis braços, / y en sueños gime, y forceja / y cuyda que está lidiando”. Jimena evoca el matrimonio compensatorio, que debía darle en lugar de un padre un marido, y resalta que “ni uno tengo, ni otro alcanço”. Evocando “las lagrimas que derramo”, Jimena no duda en presionar al rey (“respondedme en puridad / con letra de vuessa mano”).

El romance 17 contiene la respuesta del Rey a Jimena, que describe así: “Ximena la noble / la del marido enbidiado, / la humildosa, la discreta, / la que cedo espera el parto”. Le responde con lo que se podría llamar un cierto humor (“si [Rodrigo] os tiene señora / con el brial leuantado, / non se ha dormido en el lecho”) antes de recordarle que “si en el parto primero / vn marido os ha faltado, / no importa, que os sobra vn Rey / que os fara cien mil regalos”, lo que denota tanto la posición social de Jimena como el respeto que el Rey tiene por ella. Esto se ve confirmado en el romance 18, cuando sale para su misa de parida. La descripción de la opulencia de su vestido es notable, y el texto dice incluso que “tan hermosa ca Ximena / que suspenso quedó el Sol / en medio de su carrera / por podella ver mejor”, pero tanto notable es el trato que el Rey tiene con ella, ya que le dice que “a falta de braço suyo [del Cid] / yo vuessos braçero

¹¹⁰ Esta mención de Sol y Elvira hace pensar que el romance contiene anacronismos, ya que al principio se menciona al rey Fernando.

soy”, dando muchos regalos a “aqueste fermoso Infante”, y negándole a Jimena todo gesto de sumisión (“Las manos quiso Ximena / besar, y el Rey las huyo”).

Siguen una serie de romances (19-38) que narran el reparto de los reinos y las guerras fratricidas entre García, Sancho y Alfonso, y hasta la jura de Santa Gadea, con intervenciones de Urraca y del Cid. En estos romances, no se menciona a Jimena, excepto en uno (26), donde se establece por primera vez la rivalidad amorosa entre ella y Urraca, en boca de la misma princesa cuando se dirige a Rodrigo en embajada: “pense de casar contigo / no lo quiso mi peccado, / casaste con Ximena Gomez / fija del Conde Loçano, / con ella vuiste dineros / conmigo fueras honrado, / poruqe si la renta es buena, / muy mejor es el estado, / si bien casaste Rodrigo / muy mejor fueras casado, / dexaste hija de Rey / por tomar de su vassallo”. Frente a este requisitorio, Rodrigo es primero “algo turbado” y después “muy angustiado”, se vuelve con sus tropas, rehusando oír más (“el coraçon me ha passado, / ya ningun remedio siento / sino biuir mas penado”).

En el romance 39, que ocurre justo antes del exilio de Rodrigo, el rey Alfonso manda al Cid a conquistar Cuenca, pero Rodrigo sigue dudando de la inocencia del Rey en la muerte de Sancho, y es provocado por Bermudo, un cortesano, que le insulta a él y a Jimena: “si vos aquexan, / el cansancio de las lides, / o el desseo de Ximena”. Rodrigo le responde prontamente, listo para defender tanto su honor como su amor, que pone en el mismo nivel (“que non me faran cobarde / el mi amor, ni la mi quexa, / que mas traygo siempre al lado / a Tizona que a Ximena”), con la implicación que su espada y su esposa son las en que siempre puede fiarse.

Los romances 40 y 42 ven las relaciones entre Alfonso y Rodrigo deteriorarse, y al final del 42 el exilio está promulgado.

3.2.3. Parte II: del exilio a la afrenta de Corpes

En el romance 43, Rodrigo se queja de su destierro, y en el romance 44 retoma este hilo ante Jimena, que se convierte en confidente privilegiada de su marido: “Don Rodrigo de Biuar / está con Doña Ximena / de su destierro tratando / que sin culpa le destierran”. En el romance 45, se ve a Jimena y a sus hijas rezando en San Pedro de Cardeña, como intercesoras del héroe (“Doña Eluira, y Doña Sol / las sus dos fixas tan bellas, / acompañan a su madre / offreciendo rica offrenda, / cantada que fue la Missa”), antes de despedirse tiernamente (“a Doña Ximena, /

y a sus dos hijas abraça / mudas, y en llantos las dexa”) después de que Rodrigo hubiera jurado devolverles los honores. El romance siguiente (46) menciona también la tristeza de la despedida: “Ya que acabó la vigilia / aquel noble Cid honrado, / y dexó a Doña Ximena / y a sus dos hijas llorando¹¹¹”.

En el romance 48, que retoma una carta que Rodrigo manda a los Condes de Consuegra, se muestra el cariño que tiene para con ella, llamándola “mi Doña Ximena”, y no dudando en expresar cuánto la echa de menos: “lloro quando estoy a solas / la mi consorte Ximena, / que finca qual tortolilla¹¹² / sola, y triste en tierra agena, / que maguer es tierra suya / tiene enemigos muy cerca, / que pues lo son de su esposo / quien duda lo seran della”. Del mismo modo, en el romance 53 que cuenta lo que sigue la toma de Valencia, se muestra tanto la fidelidad de Rodrigo hacia Jimena (“que yo non vso mugeres / sino la mia natural / que en San Pedro de Cardeña / yaze agora a mi mandar”) como su preocupación por darle divertimiento y noticias en cuánto pueda, diciendo a Martín Antolínez que “las mis buenas venturas / a mi Ximena contad, / direys al Rey Don Alfonso / que me empreste el su juglar, / porque a mi Ximena agrade / el su tañer, y cantar”.

En cuanto a Jimena, los romances 54 y 55 son ecos el uno del otro, ya que en el primero Rodrigo se dirige a Alvar Fáñez para que éste pida a Alfonso soltar a Jimena y a sus hijas, y en el segundo se cumple esta embajada. Las palabras usadas son casi las mismas y resaltan la soledad tanto del héroe como de su familia:

54	55
Y le [Alfonso] suplico me embie / mis hijas, y mi Ximena, / desta alma sola afligida / regalada, y dulce prenda, / que sinon mi soledad / al menos la suya le duela, / porque de mi gloria goze / ganada en tan larga ausencia	Que te suplica le embies / sus hijas, y su Ximena, / del alma triste afligida / regaladas dulces prendas, / y sinon su soledad / la suya al menos te duela / para que su alma goze / ganada en tan larga ausencia

¹¹¹ El uso del verbo “llorar” aquí parece designar a Jimena y a sus hijas como sujetos, pero podría también incluir al mismo Rodrigo. Esto sería en coherencia con el cantar de gesta, y su comienzo tan conocido: “tan fuerte mientre llorando”.

¹¹² Se reanuda las imágenes de ave que ya se habían empleado en el romance 7, para resaltar la vulnerabilidad de Jimena ante los ataques de los enemigos de Rodrigo. Él muestra una gran conciencia de las consecuencias del destierro para con ella, y de las circunstancias menguadas con las que tiene que componer. Y otra vez, Rodrigo no duda en dejar caer lágrimas, lo que le humaniza y resalta su proximidad emocional con Jimena.

El romance 55 ofrece otra muestra de consideración hasta Jimena, Sol y Elvira, cuando, en boca de Fáñez, Rodrigo dice al Rey que “pues te offresco su rescate / como si estuuieran presas”, dando a ver cuán importantes ellas son para él. Y el Rey da también consideración a la esposa del Cid, ya que, no satisfecho con dejarla ir, le trae él mismo la noticia: “y los dos / vayan a ver a Ximena”.

El romance 56 ve a Jimena, Sol y Elvira ya en Valencia (“poco ha que auian llegado”). La amenaza del rey Miramamolín de Marruecos da la oportunidad al Cid de lucir sus talentos ante ellas, en posición de honor (“subiera a Doña Ximena / y a sus hijas en su [de la ciudad] cabo, / en la que es mas alta torre / que en el alcaçar se ha hallado”). Cuando muestran su temor ante la perspectiva de la batalla (“Doña Ximena, y sus fijas / gran pabor auian cobrado, / porque jamas auian visto / tantas gentes en vn campo”), Rodrigo intenta darles consuelo y fuerza (“No temays Doña Ximena, / y fijas que tanto amo, mientras que yo fuere biuo / de nada tengays cuidado”) y anima a sus tropas a luchar lo mejor posible “porque Ximena, y sus fijas / vean que soys esforçados”, como estímulo más para ganar la batalla. En el romance 57, una vez que el ejército ha vencido a los moros, Jimena no duda en mostrar su alivio y su alegría: “y a Valencia [las tropas] se han tornado, / y Ximena, y las sus fijas / gran plazer auian tomando”.

En el romance 58, que narra una visita del Cid a Alfonso, se muestra que Jimena no se contentó con orar en Cardeña para la salvaguardia de su marido, sino que, fiel a su carácter, continuó a reclamar al Rey. Si bien la intervención de Alfonso le sirve para menospreciar los esfuerzos de Jimena, da también una impresión de sus incesantes intervenciones a favor de su marido: “la vuesa Ximena Gomez / que tanto vos quiso siempre / porque la desmaridé / mil plantos contra mi tiene / non escucheys sus querellas / quando a mi las enderece, / que a las fembras mas astutas / qualquer enojo las vence, / atended en su presencia / que cuydo que vos atiende / mas ganosa de vos ver / que vos venides de verme”.

El romance 60 cuenta la llegada de una embajada del Soldán de Persia. Si bien Jimena, Sol y Elvira tienen esencialmente un papel figurativo, están presentadas en orden creciente de importancia para crear el máximo efecto (“el Cid le mostro su casa, / y a sus fijas, y Ximena, / de que el Moro está espantado / de ver tan grande riqueza”), y una escena privada al final muestra las diferencias entre la representación pública y el comportamiento privado (“Despedido que

fue el Moro / el Cid, con la su Ximena, / se quedó, y con sus dos fijas / dando a Dios gracias inmensas”).

Con el romance 61 se comienza el episodio de los Infantes de Carrión, usado también en el cantar de gesta. En este romance, Jimena, sabia y astuta, sirve de fiel confidente a Rodrigo, y le advierte sobre el carácter de los dos jóvenes, si bien reconoce que la autoridad sobre las bodas de sus hijas reside en Rodrigo, y en última instancia, en el Rey: “el Cid sabida la nueva / dio dello a Ximena parte, / que en tal caso las mugeres / suelen ser muy importantes, / no gustó dello Ximena, / y dixo al Cid, non me plaze / de emparentar con los Condes / maguer que son delinage, / mas fagase ende Rodrigo / lo que a vos mas vos agrade, / que no ay mengua de concejo / do está el Rey, y vos estades”.

Los romances 62 y 63 narran la cobardía de los Infantes de Carrión ante el león, que se encuentra también en el cantar. El romance 64 es más importante para Jimena, ya que la muestra junto a Rodrigo antes de que él se fuese a combatir el Rey Bucar, hijo de Miramamolín. Jimena, aquí, se convierte en ejecutoria del testamento de Rodrigo, si él viniera a fallecer en el combate, lo que denota su importancia en la sociedad, y anticipa el final del romancero: “Si de mortales feridas / fincare muerto en la guerra, lleuadme Ximena mia / a San Pedro de Cardaña”.

Los romances siguientes muestran la cobardía de los Infantes de Carrión hasta, en el romance 68, mostrar la afrenta del robledo de Corpes, donde violentan a sus esposas. Aquí, mientras Rodrigo intenta ser mesurado (“el buen Cid como discreto / muy bien lo ha dissimulado / que lo que espera vengança / no conuiene ser llorado”), Jimena no tiene dudas en expresar sus dolor y tristeza (“su muger Ximena Gomez / es la que mas lo ha mostrado / llorava de los sus ojos / fuentes se le auian tornado”), lo que ocasiona una escena de tierno consuelo entre los esposos: “mucho la consuela el Cid / como discreto, y honrado, / con las cosas que le ha dicho / mucho la auia consolado”. En un reverso interesante, el romance 69 muestra por su parte a Jimena, a Sol y a Elvira aconsejando la moderación a Rodrigo cuando éste, iracundo, quiere castigar a los Infantes de Carrión: “Eluira solta el puñal, / Doña Sol tiraduos fuera, / no me tengades el braço / dexadme Doña Ximena, / no me tollays el rencor / que me empacha la verguença, / que todas mis fechorias / mancan mis fuertes siniestras, / a mis fijas falsos Condes?”

3.2.4. Parte III: de la afrenta de Corpes al retiro en Cardeña

En embajada con el rey Alfonso, el Cid le hace en el romance 70 una larga plegaria con motivo de la afrenta de Corpes. Lo que es interesante es el hecho de que usa primero una referencia a Jimena para recordar al Rey que este daño a su familia no es el único que han sufrido a sus manos, cuando siempre han sido leales sujetos: “mi pobre Ximena / nacida en contrario sino, / fue por mi sola de padre / como por vos de marido, / ella en mi ausencia ha llorado / su medio lecho vazio, / mientras que yo derribaua / mil Estandares Moriscos”. En el romance siguiente, donde Rodrigo somete de nuevo sus querellas antes de volver a Valencia, Jimena no es mencionada.

El romance 72 es bastante particular, porque en él se da totalmente la palabra a Jimena, quien comparte con Rodrigo su dolor, en la intimidad de sus cuartos: “Lloraua Doña Ximena / a sus solas con el Cid / del afrenta de sus fijas”. Es una escena importante, porque la muestra como consejera de Rodrigo, ya que le anima a perseguir a los Infantes de Carrión (“como consentis señor / siendo temido en la lid, / que os affrentassen dos homes”), recordándole que en su juventud no había dudado (“si aquesto non vos duele / y que a mi padre perdi, / por ser vos tan vengatiuo”) y que ella, como madre, tiene también interés en recibir justicia del maltrato de sus hijas (“considerad vuessas fijas / aquessas que yo pari / que non son fijas prestadas / sinon de vos, y de mi”). Por otra parte, y como si estas motivaciones no fueran ya suficientes, indica a su marido que su fama está en juego: “que essa gente ruyn, / non se atreua a fazer tal / sabiendo que sois el Cid, / pues non hallaran salida”.

El romance 73 continúa mostrando a Jimena como consejera de Rodrigo, con sus últimas recomendaciones antes de su partida para Toledo. Le recuerda su estatuto de hombre de honor (“la sangre de quel Conde, / que matastes como bueno / que la vengueys como noble”) y le previene en contra de las falsas compensaciones de la Corte (“no acepteys del Rey Alfonso / excusa, ruegos, ni dones, / que ma se cubre vna injuria / con afeyte de razones”) ante la realidad de la afrenta (“considerad vuessas fijas / anmarradas a dos robles”). Jimena convierte a su marido en su emisario (“mirad que aquella offensa / contra mi fecha en el monte, / descubre en vos las señales / y en mis fijas los açotes”) y, temiendo el vil carácter de los Infantes, que califica de “couardes traydores” (“que atreuidos con mugeres / nunca lo son con los hombres”), indica a Rodrigo la estrategia a seguir, recomendando sagazmente delegar la venganza a otros: “no

entreys señor en batalla / que menguays vuessos blazones / honrando con vuessas espada / una sangre tan ynorme”, “cobrad vuessas dos espadas / para Bermudo, y Ordoñez / que ellos pondran en sus filos / el vso de vuessos golpes”. Con sólo tres palabras (“assi suceda Ximena”), Rodrigo muestra su consentimiento a la estrategia presentada por su esposa, mostrando su voluntad de tomar en consideración sus preocupaciones.

El romance 74 muestra a Rodrigo animando a sus tropas antes de la salida para las Cortes de Toledo, y el romance 75 reanuda la línea narrativa del número 73, en un contexto más amplio. En la escena de despedida, la ternura y el cariño familiar son evidentes, hasta el último momento (“salen le [el Cid] acompañar / sus dos fijas, y Ximena, abraçalas cortesmente / y ruegales que se bueluan / que en ver presentes sus gijas / tiene presente su afrenta”), mientras el héroe dedica a su esposa sus últimos pensamientos en un homenaje todo caballeresco (“vio su gente tan luzida / y en la ventana a Ximena, / y por fazer loçania / puso al cauallo las piernas, / lleuo los ojos de todos, / y al cabo de la carrera, / quitó a Ximena la gorra”).

En el romance 76, Alfonso manda a todos acudir a las Cortes de Toledo, y en el siguiente (77), el Cid llegado en la ciudad manda a Martín Peláez a actuar como gobernador de Valencia. En una confidencia a Don Martín, se muestra otra vez la unidad y la concordia familiar en desaprobar las bodas con los Infantes de Carrión (“aquesta traycion tamaña / rogarele [Alfonso] que se lembre / quando a mis fijas casara, / contra la mi voluntad / de mi Ximena, y mi casa, / y que por fazer la suya, / y cumplir la su palabra, / yo folgue que se fiziessen / aquestas bodas amargas”), y cuando Rodrigo manda efectivamente a Don Martín ir a Valencia, se deja claro que Jimena tiene la última autoridad, en una advertencia notable: “vos mi amigo Martin / quedareys desta vegada, / como señor de mis tierras / por mi falta a gouernallas, / acudireys a Ximena / a seruilla, y regalalla, / tendreys mucha cuenta en esto / catad que os dexo en mi casa”.

En todos los romances que narran el episodio de las Cortes de Toledo, casi no hay mención de Jimena, excepto en un caso (romance 81) cuando Rodrigo expone sus quejas a los Infantes de Carrión, destacando el honor que se les hacía de integrarles en su familia y el comportamiento ejemplar de Jimena, Sol y Elvira: “en que vuessos honor vos tiran / por madre a Doña Ximena / la mi Doña Sol, y Elvira, / de tal madre que enseñanças, / nin que fembras de tal vida”. En la vuelta a Valencia (romance 88), sin embargo, se resalta la importancia de Jimena cuando Rodrigo le dedica la victoria en un homenaje todo caballeresco (“a Doña Ximena Gomez

/ muy alegre le dezia, / Ximena ya soys vengada / de tan grande villania, / como fizieron los Condes / a nos, y a las nuessas fijas”), y se puede presumir que está incluida en las celebraciones que siguieron tan gratas noticias (“Muy grandes fiestas hizieron / que duraron ocho dias, / porque Dios les dio vengança / de los que el mal cometían”).

Con la llegada del rey Bucar a las puertas de Valencia, y la subsiguiente herida mortal del Cid, se pasa a otra etapa para Jimena. El romance 90 cuenta las indicaciones que da el Cid a su mesnada para cumplir la victoria sobre los moros. Lo que es interesante, en cuanto a Jimena, es notar que es ella la que es llamada en primer lugar por el Cid, antes del obispo Jerónimo, de Fáñez, de Bermúdez y de Gil Díaz, y que se pone énfasis sobre los sentimientos de Rodrigo (“Muy doliente estaua el Cid / dos dias tiene de vida, / llamara a Doña Ximena / su muger que bien quería”). También, cuando pide que se cumpliera su estratagema para ganar la batalla después de muerto, muestra una gran preocupación por el futuro de Jimena, consciente de que la deja en mala postura (“y vos hermana Ximena / y la vuessa compañía, / quando yo fuere finado / non lloreys porque moria, / non fagays duelo ninguno / que gran mal dello os vernia / que si los Moros lo saben, / y entienden la muerte mia, / podreys vos morir con ellos, / y yo pesar llevaría”), le ordena aplazar el día del llanto funerario (“mandaredes aquel dia [de la batalla] / que suban todas las gentes / en los muros con gran grita / y que toquen las trompetas / mostrando grande alegría”) y le aconseja la máxima discreción para la vuelta a Castilla (“y quando partir querays / desse Reyno de Castilla, / en secreto le direys / a la gente que ende hazia / non quede moro ninguno”).

El romance 91 presenta los diversos puntos del testamento del Cid. Cuando se llega al asunto del cortejo funerario, el héroe hace muestra otra vez de su conocida medida (“Iten, mando que non alquilen / plañideras que me lloren, / basta las de mi Ximena / sin que otras lagrimas compren”), pero se podría también decir que Jimena, como esposa del héroe, es la única que podrá llorarle entera y sinceramente, y que Rodrigo no quiere falsos sentimientos en sus obsequias. El siguiente romance (92) muestra al Cid hablando por última vez con sus amigos y familiares, y se termina con la entrada de Jimena. Entre los esposos la emoción es tan fuerte que les faltan las palabras para decir lo que quieren: “En esto entrara Ximena / cuyo desamparo viendo, / ellos [todos presentes] se enjugan los ojos, / y el Cid dexó el parlamento”. En el romance 93, que narra la última batalla del Cid, muestra a Jimena acompañando un momento

su cuerpo en el camino, con todos los honores, cumpliendo las últimas voluntades de su marido: “tras el va Doña Ximena / con toda la su compañía, / con seyscientos caualleros / que para guarda le dauan”.

Los últimos romances del libro se dedican al culto cardeñano del Cid. El romance 93 pone en escena el viaje del cuerpo del Cid hacia su último reposo. Jimena juega aquí un papel activo, mandando a los parientes de Rodrigo para honrar su memoria (“la buena Ximena Gomez / su mensaje auia enbiado / a los parientes del Cid / para que vengan a honrallo, / Y tambien a sus dos yernos / que eran Reyes coronados”), y ordena la procesión y la exposición del cuerpo de su marido cuando los demás le instan a ponerle en un ataúd, como no queriendo cumplir este gesto final (“no quiso Doña Ximena / mas desta suerte ha fablado, / el Cid tiene el rostro hermoso / los ojos muy aseados, / mientras está desta suerte / no ay para que sea mudado, / que mis yernos folgaran, / y mis fijas en su cabo, / de verlo como agora està / que non su cuerpo enterrado / todos vuieron por bien / lo que Ximena ha ordenado”). El penúltimo romance (95) cuenta las obsequias del Cid, celebradas por Jimena, donde tiene también un papel preponderante. Se ocupa con sus hijas de la disposición del cuerpo (“Iuntamente con sus fijas / a quien fizo el Cielo Reinas / [...] Pone el cuerpo en vna tumba / mas que su esperança negra”); toma la palabra para llorar el difunto (“y assi llorando le fabla / como su viuio estuuiera”) en una larga oración que alaba su memoria y sus hazañas, y se subraya también el dolor de la viuda que ve sus circunstancias menguadas: “Ay amarga soledad / como al sufrimiento enseñas, / a sufrir contra justicia / tan penosa, y triste ausencia, / No pudo passar que aqui / la madre de la nobleza, / que sobre el cuerpo cayó / desmayada, o casi muerta”.

Es la última imagen que se tiene de Jimena en el romancero, el último de la serie (96) presentando un judío travieso que quiso tomar la barba del cuerpo del héroe.

3.2.5. Coda: apéndice

La edición realizada por Antonio Rodríguez-Moñino contiene, además de todos los romances de la edición de 1605, un apéndice con otros seis romances más. Como bien se indica (ESCOBAR, 1973: 227), esto corresponde a un afán de dar la edición más completa posible del romancero:

Incluimos aquí, a manera de apéndice, los seis romances que fueron añadidos a las series españolas del *Romancero*, ofreciendo así la forma definitiva en que fue más conocida y difundida la colección. Reproducimos los textos de la edición de Alcalá, 1612, primera de las conocidas en que aparecen.

Son todos romances que narran acontecimientos en torno al episodio de la Afrenta de Corpes, con alguno que refiere al culto cardeñano. En todos estos romances, casi no hay mención de Jimena, excepto al final del que está aquí numerado 92, que hace un sumario de las Cortes de Toledo. Es sin embargo notable, tanto porque cierra el romance como porque El Rey, una vez la cuestión zanjada, encarga al Cid transmitir sus saludos a Jimena, lo que resalta la cortesía del Rey y la estima que tiene para con ella: “Encomendadme a Ximena, / y abraçadme a vuestras hijas, / y dezidles que de nuevo / su causa tomo por mia”.

3.2.6. Conclusiones: Jimena a lo largo de su vida, en todas las esferas

A lo largo de la lectura del romancero, lo que llama la atención es la riqueza de la caracterización de Jimena, incluso en los romances correspondientes a los acontecimientos del *Poema de Mio Cid*, que la muestran con mucho más detalle.

Efectivamente, se presenta a Jimena en todas las etapas de su vida: como joven, enardecida y preocupada por su futuro cuando la venganza de Rodrigo le quita a su padre; como esposa, fiel compañera de Rodrigo a lo largo de las pruebas a las que está sometido el héroe; como madre, cuya preocupación primaria es la felicidad de sus hijas, no dudando en alzarse en contra de la injusticia de la afrenta de Corpes; como viuda, retirada en San Pedro de Cardeña, contenta en salvaguardar la memoria de su marido.

También, hay que subrayar que Jimena es aquí descrita en todas las esferas de su vida: como mujer, con una caracterización profundamente humanizada, donde no duda en expresar sus sentimientos, ya sea el dolor cuando fallecen sus seres queridos, la preocupación por Rodrigo cuando él está lejos o por sus hijas y su incipiente matrimonio, o la ira legítima y el llanto cuando se entera de la violación de éstas a manos de sus maridos; como señora medieval, es plenamente consciente de su rango y de sus prerrogativas, y no duda en usarlas para obtener reparación por los daños que sufre, bien directamente en su juventud o indirectamente cuando da consejos a su marido para su comparecencia en la Corte tras la afrenta de Corpes, que había también anticipado sagazmente.

A Guillén de Castro, entonces, no le faltaba materia para inspirarse cuando tuvo la decisión de llevar al Cid a la escena. El personaje de Jimena, tal y como se describe en el romancero, era un personaje multifacético bien conocido del público de la época, y su desafío estaba en elegir los romances de juventud como base de su pieza y en no restarle a esta mujer las características conocidas por todos, conservando esta profundidad de carácter a lo largo de su propia obra.

4. Jimena en *Las mocedades del Cid*: un estado de la cuestión

Hemos definido en el primer apartado del presente capítulo el contexto de creación de la obra que hemos elegido para nuestro estudio, subrayando la tremenda riqueza y vitalidad del teatro del Siglo de Oro, donde nos hemos detenido más específicamente en describir la obra de Guillén de Castro y el lugar predilecto de la parte primera de *Las mocedades del Cid* en la trayectoria del autor. En un segundo apartado, nos hemos interesado en la cadena de transmisión de la leyenda, teniendo en cuenta el papel fundamental que tuvo el romancero cidiano en la construcción de una cierta visión del héroe (y, por ende, de Jimena) en la consciencia colectiva de la época. Después de este encuadramiento, necesario para no perder de vista el marco general en que evolucionó el autor, podemos ir más al grano de nuestro asunto, o sea, la representación de Jimena en la obra. Pero antes de realizar nuestro propio análisis, daremos cuenta de lo que la crítica ha dicho sobre el personaje. Algunas ideas adelantadas por otros textos críticos pueden enriquecer nuestra perspectiva y darle profundidad, a veces llamando la atención en puntos que no hubiéramos necesariamente considerado. Partiremos, entonces, de los escritos de Marjorie Ratcliffe para darnos un primer acercamiento al personaje, para luego determinar en qué medida otros investigadores han definido las fuerzas y debilidades de Jimena en *Las mocedades del Cid*.

4.1. Un primer acercamiento con Marjorie Ratcliffe

El libro de Marjorie Ratcliffe, *Jimena: A Woman in Spanish Literature* (1992), fue una de las fuentes de inspiración para la comparación que establecimos en la presente tesis, y por

eso tomamos esta obra como punto de partida para el estado de la cuestión relativo a *Las mocedades del Cid*. En su hora nos referiremos también a Marjorie Ratcliffe para presentar *Anillos para una dama*.

La autora empieza por confirmar lo que hemos adelantado anteriormente (1992: 81-82):

Here the fourteenth-century fabrication of the Cid having killed Jimena's father to avenge his own father's dishonor is revived with a twist: unlike the medieval *Mocedades de Rodrigo*, Jimena and Rodrigo here are in love and the death would prevent them from marrying as they hoped. Typical of the "baroque battle of opposites", Rodrigo's pain at having to kill is matched by Jimena's pain at having to seek his death. The conflict between love and honor is, obviously, not original to Castro. It is, nevertheless, this factor which creates the dynamic separating the two protagonists torn by their sense of public duty and private love.

La gran diferencia entre Rodrigo y Jimena es, entonces, que él subordina su amor a la obligación de venganza, mientras que Jimena no puede resolverse a cumplir con su deuda de sangre.

En este sentido, y como lo subraya Marjorie Ratcliffe, Jimena no es simplemente un carácter ejemplar usado por Guillén de Castro para demostrar la falta de humanidad del código de honor, ni meramente el correspondiente femenino del Cid. "Jimena can only be understood if her conduct is seen as unacceptable, her refusal to compromise as injurious, not only to herself, but to her society" (1992: 83). Desde esta perspectiva, el carácter trágico de Jimena radica en su condición femenina. Su afán por definir y controlar su futuro según el código de honor, una institución masculina, no puede suceder exitosamente, ya que sus reacciones emocionales contradicen constantemente la racionalización que se impone en sus peticiones de justicia. Es más, como mujer, no puede defenderse por sí misma sino pedir al rey que actúe en su defensa; en cambio, el rey conserva en vida al joven Cid y pone en marcha estrategias para que ella admita su amor y, por ende, su debilidad y dependencia del poder masculino.

Para Marjorie Ratcliffe, entonces, el carácter dramático de la obra de Castro no se encuentra en las peripecias presentadas (la conclusión era ya conocida del espectador) sino en la lucha de Jimena para encontrar su lugar en un mundo patriarcal (1992: 84): "The tragedy is caused by Jimena's inner conflict, the clash between what she was – a woman in a man's world – and what she wanted to be. She is defeated because, as a woman, she wished to obtain – to pursue – the self-reliance of the mythic male hero."

4.2. Una perspectiva más tradicional con Luciano García Lorenzo

Luciano García Lorenzo, por su parte, propone en su obra sobre el teatro de Castro citada anteriormente una perspectiva más tradicional del personaje de Jimena, combinada con un análisis centrado más bien en la figura de Rodrigo. Llama sin embargo nuestra atención en algunos detalles en los que deberemos fijarnos en nuestro análisis.

Por ejemplo, subraya la importancia de la mirada femenina en la primera escena (en que Rodrigo es armado caballero), en que las tres mujeres presentes (la reina, la Infanta y Jimena) comentan la apariencia del héroe y su carácter de “galán”; en la misma escena, da una clave importante con la rima entre “Jimena” y “pena”, que prefigura el desarrollo de la acción. Nos dice también que el clásico triángulo amoroso Urraca-Rodrigo-Jimena no ha sido usado por Guillén de Castro, que lo relega a un segundo plano.

Paralelamente, destaca el simbolismo de las espuelas y la espada, que cobrarán un papel significativo a lo largo de la obra: “La espada que el rey Fernando regalara a Rodrigo era testigo de la admiración de Ximena por el Cid; la espada heredada de Mudarra será el elemento que separe a la hija del Conde Lozano del asesino de su padre, pues Rodrigo, matando al Conde, recobra su honor pero pierde a Ximena” (1976: 109-110). En la misma vertiente, traza un paralelismo entre la situación de Rodrigo y la de Jimena, en las que se ven ambos partidos entre el camino del honor y sus inclinaciones amorosas: unidos en sus esperanzas como en sus penas, son los únicos que pueden entender realmente lo que sufre el otro, las luchas íntimas (entre amor y honor) por las que están pasando. Desde la perspectiva dual de Jimena, ella “nunca podría amar a quien, obligado a limpiar una ofensa, huyera de la venganza; pero la hija del Conde Lozano tampoco puede corresponder al amor del hombre que ha matado a su propio padre” (1976: 112).

Más adelante, en un párrafo sobre el elemento lírico, García Lorenzo recuerda el papel de la integración de los romances en la obra, sobre todo para dar cuenta de una Jimena “en continua tensión consigo misma” (1976: 116), que tiene la obligación moral de responder al código de honor persiguiendo a Rodrigo a pesar de sus inclinaciones personales. Ella “no expresa ahora su dolor con el lenguaje poético-dramático convencional, sino sirviéndose de una tradicional composición llena de imágenes” (1976: 116).

4.3. Una visión rigorista con Ion Agheana

Ion Agheana, en su artículo “Guillén de Castro’s Jimena: An Exemplary Character and its Flaw” (*Bulletin of the Comediantes*, vol. 29, 1977) propone otro análisis del personaje, destacando su carácter ejemplar. Parte de la posición generalmente aceptada de que Jimena, como Rodrigo, subordina su amor a su deber frente a la afrenta (un bofetón para él, la muerte del padre para ella), para decir que, pese a esta similitud, las posiciones defendidas por ambos son radicalmente distintas, lo que provoca incompreensión incluso dentro de la misma obra (como lo enuncia Elvira).

Efectivamente, lo que distingue a Jimena de Rodrigo es su voluntad férrea en apelar a la ley, representada en la pieza de Castro por la figura del rey, una postura que ofrece sus puntos flojos (1977: 33-34):

Jimena’s complete identification with the law defines her as an exemplary character, the epitome of social responsibility. But [...] throughout the drama Jimena exhibits a revealing flaw – the conviction that all the social laws, written and unwritten, should be strictly observed. [...] Jimena’s conspicuous strengths and weakness allow Castro to elaborate on proper social behaviour, comment on the unsuitability of vengeance over justice, and criticize the inhuman dictates of the honor code.

Frente a los otros personajes (el Conde y don Diego que riñen delante del rey, Rodrigo que cumple una *vendetta* matando al padre de Jimena en palacio), Jimena tiene según el autor una actitud legalista. En sus intervenciones, las palabras “venganza” y “justicia” se equiparan, y el verbo “perseguir” cobra su sentido legal de proceso judicial contra alguien. Es desde este punto de vista como debe entenderse su rechazo sistemático de las dos avenidas siguientes: o matar a Rodrigo ella misma, o encargar la venganza a un campeón de su elección. Es más (1977: 36):

The manner in which Castro uses the law of obedience in order to show that vengeance, whatever the cause that triggers it, is not an acceptable alternative to lawfully pursued justice, reveals consummate dramatic craftsmanship. [...] Thus, through a masterly assembling of criteria and circumstance, Castro transforms Rodrigo’s celebrated vengeance into an illegal act. “Casi a mis ojos matar / al conde, tocó en traición” (II, 182), exclaims King Fernando.

El problema de Jimena, según Ion Agheana, radica entonces en el hecho de que puede parecer como privada de humanidad, persiguiendo su objetivo de obtener justicia a todo coste, incluso su felicidad personal, contrariamente a Rodrigo que, obedeciendo a sus emociones, no duda en cumplir su venganza ni en atreverse a ir a ver a Jimena en su casa. Es solo cuando es

confrontada a la muerte simbólica de Rodrigo, en el último acto, que puede permitirse revelar sus sentimientos. Y aún así, cuando se le muestra que él está vivo, Jimena se remite a las leyes divinas para absolverla de casarse con él.

4.4. Un panorama sintético con Stefano Arata

Stefano Arata dedica, en el prólogo a su edición de *Las mocedades del Cid* (1996), un apartado entero a lo que llama “el problema de Jimena”. Subraya de antemano que “entre todas las cuestiones críticas relativas a los personajes de *Las mocedades del Cid*, ninguna ha levantado tantas discusiones como la figura de Jimena y su atormentada relación con Rodrigo” (LX).

Da primero una pequeña reseña histórica para destacar el hecho de que no había un amor preexistente entre Rodrigo y Jimena en las encarnaciones previas a la obra de Castro, y que solo después del matrimonio (planteado como compensatorio para Jimena y como una solución diplomática para el rey, que evita un conflicto abierto con Rodrigo) se vislumbra la posibilidad de afecto entre ambos. En este sentido, la innovación de Castro se presenta “a finales del siglo XVI [...] como una salida natural, casi obligada, al conflicto” (LXII), ya que “el desenlace matrimonial de la queja de Jimena se había vuelto incomprensible, y había que crear nuevas motivaciones para explicar cómo el homicidio del padre de la joven podía acabar en un matrimonio” (XII).

Guillén de Castro tomó como punto de arranque la atracción latente que se vislumbraba en algunas versiones más famosas de los romances para reconstruir un retrato coherente de Jimena, refundiendo la psicología de un personaje aparentemente contradictorio, una “joven al mismo tiempo débil y vengativa, perseguida y avasalladora” (LXIII). El autor reunirá entonces en la Jimena teatral los rasgos característicos de dos tipos de personaje. Primero, las mujeres viriles de la tragedia del siglo XVI: “Jimena es un personaje de espíritu vengativo e indomable, que aprovecha su influencia en la Corte para perjudicar al amante de quien ha sufrido un agravio” (LXIII). Segundo, la dama de comedia, “que esconde su amor detrás de una actitud recatada y discreta, que confía su pasión sólo al secreto de los apartes, que vive con resignación la imposibilidad de su amor” (LXIII).

Según Stefano Arata, es la fusión de estas dos vertientes (indomable y recatada) la que crea en Jimena un personaje dual, con las fascinantes contradicciones del romancero que le

confieren relieve y profundidad psicológica, “transformando [...] lo que era una misteriosa contradicción en una coherente tensión dramática entre fuerzas opuestas que se debaten en el ánimo de la joven” (LXIII).

4.5. Una apertura temática con Mohammad Kowsar

El artículo de Mohammad Kowsar no es un estudio de Jimena en *Las mocedades del Cid* sino un análisis de Jimena en *Le Cid* de Corneille. Sabemos que lo que es válido para una obra no lo es necesariamente para la otra, pero nos parece también que, dada la gran proximidad entre ambas (recordamos que en la “querelle du Cid” Corneille se apoyaba en la obra de Castro y hasta en el romancero para justificar algunas de sus elecciones artísticas), las ideas expuestas en un artículo sobre *Le Cid* pueden en cierta medida adaptarse a *Las mocedades del Cid*, siempre teniendo en cuenta las particularidades de cada obra.

El artículo, titulado “In Defense of Desire: Chimène’s Role in ‘Le Cid’ Reconsidered” presenta de este modo una apertura temática interesante, ya que destaca la profunda humanidad de Jimena y explicita el porqué de su actitud sin compromiso, que cuestiona el mandamiento regio del matrimonio hasta sus últimas palabras (recordamos la poca duración de la obra de Corneille – unas 24 horas – frente al año y medio transcurridos en la de Castro).

En este sentido, el papel de Jimena dentro de la obra debe entenderse como una necesaria rebelión en contra del orden establecido que la maquinaria de la obra le quiere imponer: “Chimène’s behavior in *Le Cid* can be best understood if we assume that she is militating against the submission and the murder of the body. Her actions throughout most of the play testify to her maverick, unsatisfied nature, her refusal to allow feudal structures to control her conduct with a fettered hold” (1982: 291)

En un mundo dominado por las estructuras patriarcales, Jimena se encuentra pues aislada en la obra, y debe asumir su defensa por sí sola. Mohammad Kowsar describe la decisión de Rodrigo, en su monólogo, de emprender la venganza como una traición de su humanidad (292):

This is a unique discourse, then, announced between man and his weapon. It is no wonder that Chimène, excluded from participating in the strange debate, should look upon the privileged object with horror. The sword is not only the instrument by which a father is slain, but it also acts as the minister of Rodrigue’s conversion, his suicide as a private person and regeneration as avenger, and subsequently, as national hero.

Frente a la venganza de Rodrigo, hecha en privado, Jimena prefiere una contestación pública en frente de la máxima autoridad (el rey). Aquí la violencia sentida por Jimena es doble: no solo Rodrigo ha matado al padre de su amada sino que también ha negado el poder de sus sentimientos, transformándose en una máquina guerrera. Mientras Rodrigo se convierte en el joven Cid, adulado por sus éxitos en el campo de batalla, Jimena es la única que no se doblega ante la creciente fama de su amado. A lo largo de la obra, aunque él fuerza la admiración de Jimena, si bien ella continúa amándole, la joven es la única que no se sacrifica a la razón de Estado, la única que no olvida el coste emocional de la fama del héroe, ahora una figura épica, fuera de la órbita humana. Según Mohammad Kowsar, la petición de justicia hecha por Jimena cobra entonces otra dimensión que la propiamente de un deber de una hija a la memoria de su padre. En un leitmotiv que rehúsa la amnistía acordada al héroe, Jimena se sitúa en contra del doble estándar de la justicia patriarcal (de aquí la actitud progresivamente más enojada del rey frente a sus quejas).

Es desde esta perspectiva como debe entenderse lo que se ha percibido como una debilidad de Jimena, cuando exhorta a Rodrigo a ganar el duelo judicial contra don Sancho. En oposición a la actitud del joven (que le ofrece a Jimena su propia muerte como compensación honorable a la muerte de su padre), ella le fuerza a elegir la vida: “it is with the vitality of a remorseless passion that she urges Rodrigue to choose life. Smarting from the slight she has suffered in her quest for justice, Chimène will not compromise further where desire is concerned” (298).

Al final, después de la confesión de Jimena que deja ver sus sentimientos cuando piensa que Rodrigo ha muerto y el anuncio de las futuras bodas de la pareja tras una separación de un año, la conclusión de la obra resultará insatisfactoria para ambos partidos, éxito y derrota al mismo tiempo (300):

It would be a very myopic assessment of human complexity to think that this separation will help resolve the essential conflict. Rodrigue will continue, ever victorious from one battle to another, immersing himself in oceans of human blood, even as his image of conqueror gathers increasing weight. Meanwhile, Chimène will learn to be a widow even before she can be a bride, living in a state of virtual nunnery, in partial appeasement of the deceased father's wishes. It is in context of this brutal denial of the body (or violence against desire itself) that the love affair between Rodrigue and Chimène ought to be judged.

5. Análisis lineal de *Las mocedades del Cid*

Los distintos análisis del personaje de Jimena que se acaba de exponer no son, ciertamente, los únicos puntos de vista disponibles en la literatura (como puede mostrarlo la bibliografía al final de la presente tesis, que a su vez no es exhaustiva), ni tampoco los únicos posibles. Más sencillamente, parecía importante subrayar que el personaje puede ser abordado desde múltiples puntos de vista, que pueden cada uno defenderse y ser intrínsecamente coherentes. El desafío que se presenta aquí, en el análisis que nos toca ahora desarrollar, es el de lograr la misma coherencia para nuestro propio comentario, partiendo del texto teatral y siguiendo las pautas establecidas en nuestra metodología de trabajo.

Nuestro análisis se articulará entonces en dos partes, una primera, bastante corta, en que nos interesaremos en el acercamiento de la obra, y una segunda, en que nos dedicaremos más propiamente al comentario del texto teatral.

5.1. Acercamiento a la obra

Como lo habíamos definido en nuestro capítulo metodológico, tener un buen acercamiento a la obra teatral es capital a la hora de emprender su análisis, ya que orienta casi definitivamente la lectura del texto, con todo lo que supone en cuanto a posibles *a priori* y a una contextualización cultural de base. En este sentido, se deberá prestar particular atención el título y el paratexto, y la estructura general de la obra, que suelen ser bastante relevantes, sobre todo en el marco de un teatro fuertemente codificado como lo es la comedia del Siglo de Oro. Por otra parte, en estos párrafos, será sumamente interesante, para cumplir el propósito principal de la presente tesis, detenernos en aquellos datos que denotan la presencia de Jimena en la obra, y su relativa importancia con respecto a la acción, siempre teniendo en cuenta el hecho de que el número de versos que dice un personaje no es necesariamente una garantía de su relevancia en la obra.

5.1.1. Título y paratexto

Como se ha enunciado, el título es la primera marca temática e identificadora de una obra teatral. El que ha elegido Castro, *Las mocedades del Cid*, nos da entonces unas primeras

señas. Primero, nos indica que el héroe principal de la obra es el Cid. O sea, no es Rodrigo Díaz (su nombre de pila) ni tampoco el Campeador (su apodo habitual en castellano) sino el Cid, el gran héroe de la Reconquista que recibió este nombre de la propia mano de sus enemigos. Segundo, la obra tratará de la juventud del héroe, por lo que esperamos naturalmente que se nos presente a un caballero en formación, que todavía no tiene, por ejemplo, la madurez y mesura prototípica del *Poema de Mio Cid*, donde se muestra en la cumbre de sus capacidades. En lo relativo a Jimena, sólo podemos intuir que si está en la obra, ella también será joven.

Por otra parte, si bien el género indicado por Castro (el de la “comedia”) no tiene en español la connotación feliz y cómica que el término “comédie” puede tener en francés frente a la “tragédie”, sobre todo en el mundo del teatro clásico en el que evoluciona Corneille, podemos decir que el asunto tratado (las primeras hazañas del Cid) sí predispone al lector o al espectador a un desenlace feliz, ya que éste, si conoce un poco la historia de España, puede deducir que el héroe tiene “inmunidad histórica” y no morirá al final de la obra, ya que ha de morir en Valencia muchos años después. Así, *Las mocedades del Cid* pertenece a este grupo de comedias de inspiración histórica, basadas en el romancero o en canciones tradicionales, cuya acción y cuyo desenlace eran ya conocidos por el espectador (para dar tan sólo un único ejemplo, se puede pensar en *El Caballero de Olmedo* de Lope de Vega, de 1620), donde la habilidad del autor radica no en proponer una historia original, sino en tramar peripecias conmovedoras que entretengan y capten la atención del público.

En la edición de Stefano Arata, sólo se nos menciona que había unos “preliminares” a la *Primera parte de las comedias de Don Guillén de Castro* que contenía *Las mocedades del Cid*, por lo que podemos pensar que nuestra obra no tenía un prólogo propio, ya que el editor no reproduce nada semejante en su texto. No estamos entonces en posesión de ningún texto que emane directamente del autor, contrariamente a la carta dedicatoria de Corneille a Madame de Combalet, en su obra *Le Cid*.

Llegamos enseguida al listado de personajes, reproducido aquí íntegramente (2):

El Rey Don Fernando
La Reina, *su mujer*
El Príncipe Don Sancho
La Infanta Doña Urraca

Diego Láinez, *padre del Cid*
Rodrigo, *el Cid*
El Conde Lozano
Jimena Gómez, *hija del Conde*
Arias Gonzalo
Peransules
Hernán Díaz y Bermudo Díaz, *hermanos del Cid*
Elvira, *criada de Jimena Gómez*
Un maestro de armas del Príncipe
Don Martín González
Un rey moro
Cuatro moros
Un pastor
Un gafo
Dos o tres pajes y alguna otra gente de acompañamiento

Notamos primero que los personajes están enumerados en orden jerárquico acorde con las costumbres de la época, con el Rey en primera posición y los pajes en la última. Después de la familia real, Jimena está entonces entre los primeros citados, antes de los consejeros del rey (Arias Gonzalo y Peransules).

Jimena tiene otra distinción: es uno de los sólo siete personajes que tienen explicitados su relación con los demás personajes de la obra. Mientras que la familia del héroe se define en torno a él, nombrado sin apellido pero con su apodo guerrero (“el Cid”, “padre del Cid”, “hermanos del Cid”), Jimena se define en relación con su familia (“hija del Conde”), por lo que la dispone en aparente inferioridad jerárquica en relación con el héroe: él es suficiente para definirse a sí mismo, pero ella necesita a otro personaje para identificarse. El único personaje que se define con respecto a ella es Elvira, su criada.

Nos interesa también destacar que Jimena forma parte de un número reducido de mujeres presentes en escena. Sólo cuatro se ven nombradas en el reparto: la Reina, la Infanta, Jimena y Elvira. Es tal vez algo bastante normal en una obra cuyo objetivo es presentar la juventud de un famoso caballero, pero nos parece relevante mencionarlo, ya que Jimena es una de las escasas voces de mujer que podemos oír en la obra.

5.1.2. Estructura general (jornadas y escenas)

Como es costumbre en el teatro español, sólo las jornadas (o actos) de la obra son numeradas, y las escenas se suceden sin delimitación otra que, de vez en cuando, un escenario que queda implícitamente vacío. Por eso nos basaremos en la edición de Stefano Arata, que da títulos a las diferentes escenas, para delimitar la acción que transcurre a lo largo de la comedia. Según el editor, entonces, la división de la obra de Castro se establece de la siguiente manera:

- **Acto I (vv. 1-865):**

Rodrigo es armado caballero (vv. 1-129) *

El Conde afrenta a Diego Laínez (vv. 130-305)

En casa de Diego Laínez (vv. 306-429)

La prueba de la mano (vv. 429-517)

Monólogo de la espada (vv. 518-585) **

Rodrigo desafía al Conde (vv. 586-865) *

- **Acto II (vv. 866-1820):**

Primera querrela de Jimena (vv. 866-1037) *

Rodrigo en casa de Jimena (vv. 1038-1208) *

La mesnada de Rodrigo (vv. 1209-1284)

La Infanta y Rodrigo (vv. 1285-1436)

Batalla contra los reyes moros (vv. 1286-1516)

Braveza de don Sancho (vv. 1517-1561)

El venablo ensangrentado (vv. 1562-1626)

Reyes moros vasallos de Rodrigo (vv. 1627-1712)

Segunda querrela de Jimena (vv. 1713-1820) *

- **Acto III (vv. 1821-3004):**

Confesiones de Urraca (vv. 1821-1885) **

Los sentimientos de Jimena (vv. 1885-1972) **

Tercera querrela de Jimena (vv. 1973-2114) *

La romería a Santiago (vv. 2115-2308)

San Lázaro y Rodrigo (vv. 2309-2358)

La contienda de Calahorra (vv. 2359-2458)

La embajada de Martín González (vv. 2459-2634) **

Angustias de Jimena (vv. 2635-2718) *

Reparto de los reinos (vv. 2719-2889)

Desenlace del desafío y casamiento (vv. 2890-3004) *

5.1.3. La presencia de Jimena en la obra

La división hecha por Stefano Arata (a la que hemos añadido el número de versos correspondiendo a cada escena) aclara un poco la estructura temática de la obra y el lugar de Jimena en ella. Además, hemos notado las escenas en que Jimena aparece con un asterisco, y aquellas en que está mencionada por algún otro personaje con un doble asterisco.

La presencia de Jimena en escena es entonces bastante equilibrada, ya que aparece, en principio, al comienzo y al fin de los dos primeros actos. Es sólo en el tercero, de mayor amplitud que los otros (unos mil doscientos versos frente a los mil del segundo y los novecientos del primero), donde la presencia de Jimena en escena se hace esperar – si bien se habla de ella al empezar el acto – e interviene a mitad de camino. También, se puede notar que está ausente del escenario sólo cuando el tema tratado no la implica directamente (como la puesta en escena de las hazañas del joven Cid o el reparto de los reinos), cuando los eventos están fuera de su control directo (la afrenta del Conde a don Diego), o cuando el rey decide, al fin y al cabo, forzar su mano con la petición de don Martín, y consiente que la contienda de Calahorra sirva también de duelo judicial.

Esta constatación corresponde bastante bien con lo que se puede esperar de una comedia titulada *Las mocedades del Cid*, en que la trayectoria del héroe principal cobra naturalmente más espacio (tanto en escena como en el número de versos). Sin embargo, se puede subrayar que Jimena, como pareja del héroe, tiene un lugar bastante importante, ya que su presencia abre y cierra tanto la obra como los actos, además de cumplir una función antagonista en la mayor parte de la obra, como le veremos más en detalle en el análisis detenido que se presentará a continuación.

Pero tal vez más revelador es el recuento de los versos. En el acto I, Jimena dice 44 versos en voz alta y 5 en aparte (un total de 49); en el acto II, 159 en voz alta y 8 en aparte (un total de 167); en el acto III, 164 en voz alta y 20 en aparte (un total de 184). O sea, en la obra, dice un total de 390 versos (el 12% del número de versos de la obra). En una obra que tiene alrededor de 24 personajes con una medida de 125 versos por personaje (el 4% de los versos), la parte acordada a Jimena es bastante significativa. Es más, crece a medida que avanza la obra,

desde unos meros 49 en el primer acto hasta 174 en el tercero. Cuantitativamente, la importancia de Jimena en el desarrollo de la acción aumenta a lo largo de la obra, y eso sin siquiera mencionar su contribución esencial en la última escena, condición *sine qua non* del desenlace de la obra.

5.2. Análisis en clave de Jimena

Las consideraciones que acabamos de presentar dan a conocer una Jimena que, a pesar de estar definida en el reparto de los personajes sólo como la “hija del Conde”, tiene una importancia dramática innegable, por estar presente en el escenario al comienzo y al cierre de casi todos los actos (con la excepción del tercero, que lo compensa dando a Jimena una intervención en el centro del acto), y por decir, en una proporción que aumenta a lo largo de la obra, más de la décima parte de los versos escritos por el autor.

Haremos a continuación el análisis de *Las mocedades del Cid* en clave de Jimena, de acuerdo con las pautas establecidas en nuestro capítulo metodológico: así, dejaremos voluntariamente de lado todo lo que no concierna directamente al personaje o lo que no nos ayude a profundizar en su retrato. He aquí, entonces, dicho comentario, realizado línealmente acto tras acto, retomando las subdivisiones previamente enunciadas.

5.2.1. Acto I

5.2.1.1. Rodrigo es armado caballero (vv. 1-129) *

La primera secuencia de la obra nos muestra la ceremonia en que Rodrigo, todavía no conocido como el Cid, es armado caballero por el rey. Esto nos proporciona ya un dato importante para nuestra interpretación del personaje de Jimena, ya que la primera imagen que tenemos de ella en la pieza es la de una mera espectadora. No participa en la ceremonia, y sólo está presente como un testigo en un evento que da honor a Rodrigo (el príncipe Sancho y la Reina son sus padrinos) pero que no añade mucho a su propia situación, aparte, tal vez, de esperanzas para el joven de tener fortuna en el campo de batalla.

En toda la secuencia, además, tan sólo un verso está enunciado en voz alta por Jimena, ya que los demás se indican entre paréntesis, la señal habitual del aparte. Su única interacción es con la Infanta, y las demás nos revelan su pensamiento íntimo, como lo adelanta Stefano

Arata: “desde un punto de vista retórico y dramático, el conflicto interior de Jimena se manifiesta en [...] el reiterado uso del aparte” (1996: 4).

La conversación que tiene con la Infanta es en torno a Rodrigo, a quien ambas observan:

Urraca: ¿Qué te parece, Jimena, / de Rodrigo?

Jimena: Que es galán / (y que sus ojos le dan / al alma sabrosa pena).

Jimena, aquí, se hace el eco de los demás personajes (don Sancho le califica más adelante de “galán, fuerte y lucido”), y define a Rodrigo acorde con las tradiciones teatrales de la época: el joven galán del que espera ser la dama. En aparte, insiste en los ojos, asociándoles al alma (recordamos, por ejemplo, el tópico francés que hace de los ojos el espejo del alma¹¹³) y al oxímoron “sabrosa pena”, como una anunciación de los tormentos que afectarán a los dos enamorados. Además, como lo había notado García Lorenzo, la asociación en la rima de las palabras “Jimena” y “pena” suena como un toque de alarma en esta primera escena, y prefigura el estado de ánimo en que vivirá la joven a lo largo de la obra, condenada a ver a su amante y al asesino de su padre en el mismo hombre.

Sigue la ceremonia en que Rodrigo es armado, donde recibe la espada del mismo rey y espuelas de la mano de la Infanta. Es el primer momento en que podemos vislumbrar el triángulo amoroso, ya que después del acto tenemos esta serie de parlamentos, aunque es cierto que la intervención de Rodrigo puede interpretarse como no más que una sencilla cortesía:

Urraca: Pienso que te habré obligado; / Rodrigo, acuérdate de esto.

Rodrigo: Al cielo me has levantado.

Jimena: (Con la espuela que le ha puesto, / el corazón me ha picado.)

El aparte de Jimena retoma de nuevo el vocabulario de las armas para evocar el sentimiento amoroso, con la espuela que le pica el corazón. Además, podríamos pensar que también anuncia las futuras penas de Jimena, ya que más adelante el valor guerrero del joven

¹¹³ Podemos, al efecto, citar al naturalista Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, quien en su *Histoire naturelle de l'homme* (1749) dice que “l'œil appartient à l'âme plus qu'aucun autre organe ; il semble y toucher et participer à tous ses mouvements, il en exprime les passions les plus vives et les émotions les plus tumultueuses comme les mouvements les plus doux et les sentiments les plus délicats” (IV, 281). Hay que notar que las referencias de esta cita están tomadas del diccionario francés normativo de Emile Littré publicado en 1874 (consultable en internet en la página www.littre.org, donde hemos buscado la palabra “œil”), lo que denota el carácter bastante común de la idea. En la entrada correspondiente, se cita además directamente el proverbio “les yeux sont le miroir de l'âme”, dándole esta definición: “c'est-à-dire les différents mouvements, les différentes passions dont l'âme est agitée paraissent ordinairement dans les yeux”.

dará en el corazón de Jimena, esta vez con la espada que le roba a su padre, transformando la admiración de la joven en una consternación horrorizada.

Siguen una serie de promesas caballerescas entre Rodrigo y los señores que acompañan al Rey, en que todos se alegran por el nuevo caballero lleno de futuro. Hasta el Conde exclama “¡Qué brava naturaleza!” (v. 122) cuando Rodrigo renueva su voto de ser al Rey un fiel vasallo.

Esta primera escena se concluye con dos apartes de Jimena y Urraca:

Jimena: (¡Rodrigo me lleva el alma!)

Urraca: (¡Bien me parece Rodrigo!)

Aquí hay una diferencia marcada entre las dos. Jimena parece efectivamente un tanto más entusiasmada, con las emociones a flor de piel, el corazón ya rendido al joven, lo que permite un contraste dramático mucho más fuerte cuando, más tarde, se cumpla la venganza. Por su parte, Urraca hace muestra, incluso en sus pensamientos, de una mayor mesura, comentando sólo sobre la apariencia de Rodrigo, una intervención tal vez influida por su posición de Infanta, dedicada desde los primeros años a la razón de Estado.

5.2.1.2. El Conde afrenta a Diego Laínez (vv. 130-305)

En la escena de la afrenta, Jimena no aparece ni está mencionada. Sin embargo, vamos a comentar brevemente esta secuencia para escribir algunas notas que pueden resultar interesantes para el retrato del personaje. Efectivamente, como lo hemos mencionado en los capítulos metodológicos, la ausencia de la escena o el silencio de un personaje pueden ser tan significativos como su presencia en escena o sus palabras.

La ausencia de Jimena en esta escena puede entonces justificarse por el tema abordado. Efectivamente, la joven, en la estructura jerárquica medieval, no tiene por qué dar su opinión en la elección del ayo del príncipe. Es entonces de esperar que no sea convocada a la audiencia en que el rey comunica su decisión a don Diego y al Conde.

Lo que es tal vez más significativo es que, cuando el Conde recibe la noticia de que el Rey ha elegido a don Diego, ni siquiera piensa en las consecuencias para su hija del bofetón que

dará al padre de Rodrigo¹¹⁴. Está completamente absorbido en su propio avance en la corte, hasta insultar al anciano (“Si el viejo Diego Laínez / con el peso de los años / caduca ya, ¿cómo puede, / siendo caduco, ser sabio?”).

5.2.1.3. En casa de Diego Laínez (vv. 306-429)

Sigue inmediatamente la secuencia en que don Diego, atormentado tras la afrenta, llega a su casa e interrumpe las celebraciones entre Rodrigo y sus hermanos, que le hacen cumplidos por la recién ceremonia. Igual que en la escena precedente, no hay ninguna mención de Jimena

En la primera mitad, marcada por un contraste de ambiente entre el comienzo, en que los hermanos de Rodrigo le felicitan por sus nuevas armas, y la continuación de la escena, cuando, atónitos, los hijos ven a su padre irrumpir en la fiesta, turbado por el bofetón y lo que representa para su honor. En la segunda mitad, en que don Diego monologa sobre sus infortunios, domina la temática de la venganza y de la edad avanzada que le impide cumplirla solo.

Es, al fin y al cabo, un fragmento lleno de metáforas guerreras, donde dominan figuras de estilo vinculadas al honor, a la espada, a la sangre y a la muerte. En todo, ni una palabra de ternura sino muchas que traducen la máxima aflicción, con campos semánticos dominados por las obligaciones vinculadas al orden feudal.

5.2.1.4. La prueba de la mano (vv. 429-517)

Estas impresiones se ven reforzadas cuando don Diego somete a sus hijos a una prueba para determinar quién de ellos tendrá suficiente valor como para cumplir la venganza. Notamos que hay una desigualdad entre Rodrigo y sus dos hermanos, ya que los últimos sólo ven su mano fuertemente apretada, mientras que Rodrigo sufre un dedo mordido. Esta diferencia de tratamiento puede haber influido en las distintas respuestas (mero fastidio o franco enfado)

¹¹⁴ Ahora bien, es cierto que hasta ahora no tenemos ninguna indicación que nos diga que el Conde esté al tanto de los sentimientos de su hija, pero es interesante, desde una perspectiva puramente especulativa, preguntarse si es el caso, como lo es manifiestamente en la versión propuesta por Corneille. En efecto, según las indicaciones dadas por un director de escena o la interpretación que un actor se hace del personaje, si se da por sentado que el Conde conoce los sentimientos de su hija, esto mostraría por su parte una falta de compasión para con ella, conociendo las posibles repercusiones de la afrenta para la relación entre los jóvenes enamorados.

dadas por los jóvenes, y la excusa de don Diego de haber llamado a Rodrigo el último (“Si no te llamé el primero / para hacer esta venganza, / fue porque más te quería, / fue porque más te adoraba; / y tus hermanos quisiera / que mis agravios vengaran / por tener seguro en ti / el mayorazgo de mi casa”) puede parecer como una manipulación afectiva¹¹⁵.

Esta diferencia de tratamiento tendrá, naturalmente, enormes repercusiones para la continuación de la obra y, en lo que nos corresponde, las relaciones entre Rodrigo y Jimena.

5.2.1.5. Monólogo de la espada (vv. 518-585) **

En su apelación a Rodrigo, don Diego había dado un retrato bastante impersonal y despectivo de su agresor (“el conde, el Conde de Orgaz, / ése a quién Lozano llaman”). En el monólogo del joven, en que Rodrigo nos deja ver sus sentimientos por primera vez en la obra, la relación que tiene con el Conde es mucho más afectiva (“el padre de Jimena”).

Este monólogo se divide en dos partes. La primera, muy conmovedora, en que Rodrigo nos hace ver sus trastornos emocionales tras el encargo hecho por su padre, está compuesta en estancias, mientras que la segunda, más resuelta, en que se dirige a la espada que le había dado su padre, está escrita en romance.

La composición en estancias (aquí, tres estrofas en configuración de versos que siguen el patrón 7-11-7-11-11-7-11-11, en rimas consonantes cruzadas o pareadas) introduce un desequilibrio en la rítmica que confiere a la primera parte un dinamismo poético indudable. El carácter afectivo está, además, resaltado por un uso abundante de signos de exclamación y de interrogación, que añaden un nivel más de intensidad dramática. Para decir algo más sobre la rima, hemos de subrayar que se retoma aquí la rima anunciada en la primera escena, o sea, entre

¹¹⁵ Como para el personaje del Conde, conviene preguntarse si don Diego está al tanto de los sentimientos de Rodrigo, como lo imaginaba Corneille en su pieza. En la escena siguiente, el joven revela su intención de casarse con Jimena, lo que resalta la seriedad de sus sentimientos para con ella. Podemos pensar que es un hecho que don Diego difícilmente podía ignorar, sobre todo en el contexto medieval donde los matrimonios eran esencialmente alianzas dinásticas, sometidas a la aprobación de los padres: para que Rodrigo llegue a tal punto en sus reflexiones amorosas-matrimoniales, parece lógico que don Diego tuviera por lo menos una vaga idea de las inclinaciones de su hijo, cuando su amante es hija del alférez del Rey. Esto haría de su posición (el honor a todo coste, incluso la felicidad de su hijo) una postura muy rígida, en contra de los sentimientos humanos que Jimena intenta conservar a lo largo de la obra.

“Jimena” y “pena” (“¡extraña pena!”, “¡Brava pena!”, “¡amarga pena!”), lo que sirve como un elemento significativo de cohesión.

En lo que se refiere al contenido, notamos una progresión desde la fortuna hasta la razón, siendo la primera imprevisible y la segunda una seguridad. La “Fortuna”, con mayúscula, tiene “mudanza”, “inclemencia”, es una “suerte atrevida”, mientras que la “Razón” está asociada “al santo honor que mi opinión sustenta”. Del mismo modo el vocabulario afectivo se sosiega a lo largo de las estrofas para dar paso a un sentimiento más resuelto: en la primera se mezclan “suspenso”, “afligido”, “daño”, vinculados a las interrogaciones “¿es cierto lo que veo?” “¿Posible pudo ser?”; en la segunda se repiten dos veces la interrogación “¿Qué haré?”; en la tercera no hay más preguntas, y frente al “santo honor”, “poco importa” para Rodrigo el vínculo del ofensor con Jimena.

Esto no quiere decir, sin embargo, que Rodrigo llegue a su decisión fácilmente, como lo indica la imagen de la sangre, elemento esencial de la vida, asociado al alma. Más específicamente, como dice en la segunda estrofa, cumbre de la indecisión de Rodrigo, en que se oponen la imagen del padre y la imagen de la amada:

¿Qué haré, suerte atrevida,
si él es el alma que me dio la vida?
Qué haré -¡terrible calma!-
si ella es la vida que me tiene el alma?
Mezclar quisiera, en confianza tuya,
mi sangre con la suya,
¿y he de verter su sangre?... ¡Brava pena!
¿Yo he de matar al padre de Jimena?

Tanto Jimena como el padre de él tienen un lugar predilecto en el corazón de Rodrigo, como lo muestra las palabras “alma” y “vida” entrelazadas, que refieren a las emociones despertadas tanto por el uno como por la otra. La imagen de la sangre cobra entonces dos significaciones distintas: la sangre mezclada en el matrimonio, símbolo de amor y de felicidad, sangre que se perpetúa gracias a los hijos; y la sangre vertida en el combate, símbolo de muerte y de tristeza, sangre derramada, sin esperanza ni futuro. En esta estrofa se entrechocan el sueño de Rodrigo, su futuro idealizado con Jimena, y el duro camino que le impone el código de honor y la venganza reclamada por su padre.

En este sentido, la segunda parte del monólogo, escrita en romance, puede interpretarse de dos modos distintos.

El romance es un verso mucho más monolítico y regular (sucesión de versos de ocho sílabas con rima asonante en los versos pares), lo que confiere a esta parte una estabilidad funcional frente a las estancias, de estructura irregular en cuanto al cómputo silábico y la disposición de la rima. Esta característica, vinculada a la ausencia temática de Jimena a lo largo del romance, desplazada a favor de una exhortación guerrera hecha por Rodrigo a la espada ancestral de la familia, puede hacernos pensar que Jimena no tiene más que decir en el corazón de Rodrigo, totalmente entregado a su empresa de venganza y al orden patriarcal.

Sin embargo, pensamos que otra lectura puede ser posible, no necesariamente en oposición a la primera. Teniendo en cuenta la inestabilidad de las estancias que preceden inmediatamente al romance y la lucha interior mostrada en ellas, ¿no sería posible, después de un choque emocional como el sufrido por Rodrigo, que el joven intentara convencerse a sí mismo de la rectitud de su elección? La ausencia de Jimena de esta segunda parte del monólogo, cuando se encontraba a lo largo de la primera parte, podría en este sentido percibirse como un proceso retórico en la argumentación a favor de la venganza, como si, repitiendo lo que debe a su familia, Rodrigo acumulara razones suficientes como para darse valor y no vacilar ante la tarea inhumana que le pide su padre¹¹⁶.

5.2.1.6. Rodrigo desafía al Conde (vv. 586-865) *

La secuencia en que Rodrigo desafía al Conde es, en la obra de Castro, el momento de máxima crisis, ya que culminará en la muerte de un hombre, y, en lo que corresponde a Jimena, la llevará a una redefinición de sus relaciones con los demás personajes. Esta secuencia se presenta en una serie de pequeñas escenas, que vamos a presentar a continuación.

La primera escena, en contraste completo con la secuencia del monólogo, nos presenta a Jimena y a Urraca que “salen a la ventana”. Como lo indica Stefano Arata en su nota, “para representar lugares altos (ventanas, torres, peñas) era frecuente utilizar, en los corrales de

¹¹⁶ Es aquí donde el trabajo del actor puede ser de suma importancia en la representación (sobre todo en los gestos y la entonación), entre un Rodrigo que sacrifica todo al altar de la venganza y un Rodrigo que se prepara, el alma en pena, a renunciar a su amor.

comedias, el corredor o balcón, que dominaba el escenario”, o sea, que Jimena está en posición de espectadora, como un doble del público. Con Urraca, intercambia comentarios sobre las fiestas dadas en honor de Rodrigo, en ignorancia total del drama que está tramando. Jimena comenta que “hasta el sol alegra el día”, una personificación que continúa cuando se refiere a Rodrigo, y que dice que “Luce en él gallardamente / entre lo hermoso y lo fiero.” Es decir que en la mente de Jimena, el sol y Rodrigo se confunden en una figura heroica, digna de su admiración y de su amor. Hasta la Infanta lo subraya, retomando la metáfora de la espuela empezada a comienzos del acto: cuando Jimena comenta que Rodrigo, a caballo, tenía “para picallo / la espuela que tú [Urraca] le diste”, ella destaca en una exclamación que “ya el alma recela / que no ha picado la espuela / al caballo solamente”.

Mientras tanto, el Conde y Peransules aparecen. El último intenta una conciliación en nombre del Rey, pero el Conde la rehúsa. Jimena, testigo impotente, tiene la primera señal de su desafortunado futuro: “A la puerta de Palacio / llega mi padre, y, Señora, / algo viene alborotado”. Con el empleo de la palabra “mi padre”, Jimena revela una proximidad afectiva, lo que explicará en parte el dolor que sentirá a su muerte.

El Conde y Peransules se van mientras que Jimena comenta otra vez que su padre parece “enojado”, y anuncia con la exclamación “¡Ay, Dios!” sus tormentos. Esta impresión está subrayada por la apariencia de Rodrigo que, en palabras de Jimena, “también / trae demudado el semblante.” En esta escena, los apartes de Rodrigo son particularmente conmovedores, y muestran que vacila hasta el último momento en su empresa de venganza: “(Cualquier agravio es gigante en el / honrado... ¡Ay, mi bien!)”, “(¡Ay, prenda amada!)”, “(¡Que he de verter sangre / del alma! ¡Ay, Jimena!)”, y al final del fragmento, “(¡Oh, rigor / de Fortuna! ¡Oh, suerte avara! / ¡Con glorias creces mi pena!)” y “(Que he de verter / sangre del alma. ¡Ay, Jimena! / Ya sale el Conde Lozano... / ¡Cómo, terribles enojos, / teniendo el alma en los ojos / pondré en la espada la mano?)”. Frente a este trastorno interior, Jimena intuye la gravedad de los hechos con interrogaciones suyas, esta vez en alto: “¡Alguna pena / señala!... ¿Qué puede ser?” (la última pregunta se repite al final de la escena). Entre tanto, Rodrigo se dirige a Jimena y a Urraca, quienes según él le dan, respectivamente, “amor y hermosura” y “hermosura y respeto”. Frente a tal declaración, Jimena hace muestra de una madurez emocional en sus reacciones, ya que en su comentario con la Infanta, declara que “yo más estimara / el ver estimar mi amor / que mi

hermosura.” O sea, que Jimena tiene bien claro la jerarquía de sus estimaciones y de modo indirecto muestra que no es vanidosa y sabe que la belleza se esfuma.

Vuelven el Conde y Peransules a la escena, dando el primer eslabón de la confrontación. Jimena comenta la apariencia de Rodrigo, diciendo “¿Qué tendrá? / Ya está hecho brasa, y ya está / como temblando de frío”, en perfecto sincronismo con el anterior aparte de Rodrigo, “(El amor allí me abrasa, / y aquí me yela la afrenta.)”. Siguen una serie de exclamaciones de Jimena que refuerzan el carácter trágico de la escena (“¿Qué mira? ¿A qué me condena?”, “¡Ay, triste!”) mientras Rodrigo tiene un largo aparte en que se repiten las figuras mencionadas en el párrafo anterior.

Aparecen don Arias y don Diego, éste con el recuerdo vivo de la promesa de venganza, y el aparte de Rodrigo se encamina más hacia la venganza, cuando se califica (“cobardes mis bríos son”) si no elige el camino del honor, si bien su último pensamiento antes de entregarse a su compromiso es para Jimena en el aparte “(Perdonad, ojos divinos, / si voy a matar muriendo)”. Subrayamos brevemente aquí que los “ojos divinos” retoman una figura de galantería para designar a Jimena; y que la paradoja “matar muriendo” hace resaltar el coste humano, para Rodrigo, de la venganza. Pero este coste no pertenece sólo a Rodrigo sino también a Jimena, que exclama, otra vez en perfecto sincronismo, “¿Qué es aquello? ¡Muerta estoy!”. Sigue la confrontación entre el Conde y Rodrigo, en que Jimena no tiene ningún poder de disuasión, y donde sus llamadas a la moderación (“¿Contra mi padre, señor?”, “¡Oye!”, “¡Detén la mano violenta, / Rodrigo!”) no tienen ningún efecto.

Rodrigo y el Conde desaparecen fuera de escena para el clímax del duelo, y las últimas palabras del Conde son, lo suponemos, para su hija: “¡Muerto soy!”. Las últimas réplicas de Jimena están marcadas por el afecto, y terminan ambas por la palabra “padre”: “¡Suerte inhumana! ¡Ay, padre!”, que retoma una frase ya empleada por Rodrigo en su hora; y “Quisiera / echarme por la ventana; / pero volaré corriendo / ya que no bajo volando. / ¡Padre!”, que revela el dolor padecido por la joven y su incredulidad frente a la muerte de su padre.

El acto termina en un intercambio entre Rodrigo y Urraca, en que ella detiene la ira de dos criados, para que el “valiente castellano” pudiera escapar.

5.2.1.7. Conclusiones preliminares

Como lo demuestra su posición tanto en la escena en que Rodrigo es armado caballero como en la escena en que él desafía al Conde, la de Jimena en el primer acto es esencialmente una posición de espectadora. Efectivamente, en la primera escena, no participa directamente a los actos de la ceremonia, contenta de ver honrar al joven que ya está arraigado en su corazón. En la segunda escena, su posición en alto, asomada a la ventana, es bien significativa. Se ve reducida a testigo de la acción, ya que sus intervenciones para sosegar a su amado resultan totalmente inútiles frente a dos hombres completamente entregados al asunto de honor que les separa.

Será, entonces, de interés determinar en nuestro análisis de los siguientes actos si Jimena queda en esta posición de espectadora sufriente o patética, sumisa a la merced de los acontecimientos o de los demás personajes, o si al contrario logra convertirse en protagonista de la acción.

5.2.2. Acto II

5.2.2.1. Primera querrela de Jimena (vv. 866-1037) *

El segundo acto abre con el Rey pidiendo explicaciones del “ruido, grito y lloro” que se puede oír. Después de una breve exposición, Jimena llega a escena, pidiendo “justicia” al Rey. Es la primera vez que toma activamente la palabra en la obra, en un contrapunto perfecto, al principio de la escena, a don Diego que defiende su venganza.

En este primer fragmento, son bastante reveladores los campos semánticos empleados por ambas partes. Jimena habla de “justicia” y don Diego de “venganza”; ella califica los actos de Rodrigo de “malicia y confianza”, él de “obligación sin malicia”; ella dice que “habrá en los reyes justicia” frente a él que dice “hay en los hombres venganza”; ella resalta la “sangre limpia y clara” de su padre, mientras que él que sostiene que la suya hubiera quedado manchada; ella dice al Rey que ha perdido su padre, “el vasallo más honrado”, y él, que sostiene haber recuperado su honor, pone esta afirmación al juicio de Dios (“Sabe el Cielo quién lo ha sido”). En este intercambio, vemos dos visiones del mundo totalmente opuestas, una, la de Jimena, arraigada en la justicia y el orden público representado por el Rey, y otra, la de don Diego,

fundamentada en el derecho de venganza y la autonomía de los hombres. En el marco de la obra de Castro, estos dos puntos de vista son tan válidos el uno como el otro, y nos están mostrados en dos personajes con los que nos podemos igualmente identificar. En este sentido, podremos tener una empatía natural con la posición de Jimena (su padre ha muerto mientras que don Diego sólo ha sufrido un bofetón), pero tampoco éste carece de humanidad, ya que inmediatamente después del fogoso intercambio que acabamos de describir él hace muestra de galantería para con ella (“pero no os quiero afligir: / sois mujer, decid, Señora.”), dando a la incipiente riña el cuadro de una disputa judicial, en que la acusación expone primero sus argumentos.

Una figura recurrente en esta primera querrela es la de la sangre, que dicta su deber a Jimena, que ha debido salir a escena, como se indica en acotación, “*con un pañuelo lleno de sangre*”: “Esta sangre [la de su padre] dirá agora / lo que no acierto a decir”, “mi padre, que me habló / por la boca de la herida”, “escribió en este papel / con sangre mi obligación”, “Y aunque el pecho se desangre / en su misma fortaleza, / costar tiene una cabeza / cada gota desta sangre”. Paralelamente, tenemos la retórica de llanto funerario: “yo sólo sabré / mezclar lágrimas con ella [la sangre]”, “Yo llegué casi sin vida / y sin alma -¡triste yo!-“, “en los míos [sus ojos], como imán, / sacan lágrimas de acero”. Este último ejemplo ilustra otro leitmotiv, el de la espada: “Yo vi con mis propios ojos / teñido [de sangre] el luciente acero”. Entrelazado en el discurso de Jimena es el registro de la justicia: “de mi justa querrela / justicia así pediré”, “con causa muero / entre tan justos enojos”, “a tus ojos [los del Rey] poner quiero / letras que en mi alma están”. Estamos entonces frente a una composición construida intrincadamente, con metáforas entretreídas que nos dan a conocer un dolor englobante, lo que resalta aún más el uso de la redondilla como forma métrica, con las rimas abrazadas (abba) que casi encierran a Jimena en su llanto. También notamos la diplomacia de Jimena que, como mujer, no puede en la época tomar ella misma las armas, y por ello se refiere al Rey como a un juez.

Frente a Jimena, don Diego tiene una retórica de la honra limpiada: “en aquel pecho enemigo / la espada de mi Rodrigo / entraba a buscar mi honor”, “lavé con sangre el lugar / adonde la mancha estaba, / porque el honor que se lava, / con sangre se ha de lavar”. Arguye que el bofetón, sufrido ante el mismo Rey, no podía tener ninguna otra respuesta. Propone una solución para el conflicto, o sea, que la justicia del Rey se haga contra él y no contra Rodrigo, y

en este sentido le ofrece su propia cabeza. Nos proporciona, en definitiva, un mundo en que sólo la muerte puede ser una respuesta honorable, una perspectiva un tanto deprimente.

Al final de ambas querellas, vemos que el primer objetivo del Rey es devolver el ánimo a Jimena, que se había puesto en actitud de sumisión propia a un vasallo al principio de su petición¹¹⁷: “¡Levantad!” (que también puede dirigirse a don Diego) y “Levanta y sosiégate, / Jimena”. Esto nos revela al mismo tiempo una señal del lenguaje corporal de Jimena, hasta ahora en actitud de vasalla sumisa al Rey, esperando sus órdenes y su juicio.

La secuencia de la primera querella de Jimena se termina en lo que podríamos calificar de cacofonía, ya que se entremezclan las palabras de Urraca y Sancho que acaban de salir en escena, de Jimena, de don Diego, de Peransules y de don Arias, cada uno tomando partido por Jimena (Urraca y Peransules) o por don Diego (Sancho y don Arias). En este fragmento, vemos a una Jimena determinada en continuar en su camino (“Harto mejor / perseguiré el matador”) aunque su aparte nos hace vislumbrar su turbación: “(¡Ay, Rodrigo, pues me obligas, / si te persigo verás!)”. E inmediatamente después, hay otro aparte, esta vez de Urraca, que se sitúa como rival de Jimena: “(¡Yo pienso valelle más / cuanto tú más le persigas)”. Como una síntesis de la posición de Jimena en este momento, la secuencia se termina en esta redondilla compartida, abierta por el Rey y cerrada por un aparte de Jimena:

Rey: Tú, Jimena, ten por cierto / tu consuelo en mi rigor.

Jimena: Haz justicia¹¹⁸.

Rey: Ten valor.¹¹⁹

Jimena: (¡Ay, Rodrigo, que me has muerto!)¹²⁰

5.2.2.2. Rodrigo en casa de Jimena (vv. 1038-1208) *

Después de la primera querella de Jimena sigue una escena de gran intensidad dramática, en que Rodrigo va a casa de Jimena, el primer intercambio entre los amantes después de la

¹¹⁷ Nada se dice en acotación de la actitud física de Jimena, pero se deduce de la situación y de sus palabras que se postrará ante el Rey para decir sus quejas, al menos con una rodilla en tierra (¡“Rey, a tus pies he llegado”!).

¹¹⁸ Como lo hemos subrayado, la palabra “justicia” es la palabra clave de Jimena.

¹¹⁹ Esta palabra del Rey es premonitoria, ya que Jimena necesitará este valor para sostener su defensa hasta la escena final de la obra.

¹²⁰ Vemos otra vez aquí la recurrencia del verbo “morir” asociado a Jimena, término que muestra las varias consecuencias (afectivas, psicológicas y materiales) de la muerte de su padre multiplicadas, ya que Rodrigo, su amado y (normalmente) sostén natural en esta prueba, es el responsable del luto en que se ve encerrada la joven.

muerte del padre de ella. El dramatismo de la secuencia está aún más resaltado por el uso de una métrica particular, una mezcla de redondillas y de quintillas de pie quebrado, siendo el pie quebrado normalmente usado en la poesía para ilustrar situaciones de máximo afecto, como lo hizo en su tiempo Jorge Manrique con las *Coplas por la muerte de su padre* (c. 1476). En una escena de innegable calidad, los dos protagonistas se ven unidos en su dolor, si bien no necesariamente en su modo de responder a la situación. Sin embargo, y como lo subraya Stefano Arata en su nota correspondiente (1996: 45),

Guillén de Castro amolda al contexto de la muerte del Conde, una situación tónica de la comedia de costumbres urbanas: el amante se introduce en casa de la amada gracias a la ayuda de la criada, y se esconde luego en un desván. Es difícil suponer que en España esta escena hubiese podido suscitar algún resquemor entre los lectores, como en cambio ocurrirá algunos años más tarde en Francia a raíz de la adaptación de Corneille.

La secuencia empieza por el intercambio entre Rodrigo y Elvira, donde el joven explicita su objetivo de querer una entrevista con su amada. Elvira tiene preocupaciones más bien terrenales, teniendo en cuenta los buenos modales y el qué dirán: “¿Qué has hecho, Rodrigo?”, “¿No mataste al Conde?” y “¿Cuándo fue casa del muerto / sagrado del matador?”. En total desfase, Rodrigo le anuncia, “yo busco la muerte / en su casa [la de Jimena y del Conde]”, y poco le importa la presencia o no de un público. En este sentido, la siguiente entrada de Rodrigo, donde expone su funesto proyecto, es bastante conmovedora:

Está Jimena ofendida;
de sus ojos soberanos
siento en el alma el disgusto,
y por ser justo,
vengo a morir en sus manos,
pues estoy muerto en su gusto.

En el lenguaje de Rodrigo, encontramos la palabra “justo”, que hace eco a la “justicia” que pedía Jimena. Una vez cumplida su venganza, el solo juez que Rodrigo acepta es su amada ofendida, como lo muestra el sintagma “ojos soberanos”, al contrario de Jimena que pedía justicia al Rey. Rodrigo explicita además su estado de ánimo, o, mejor dicho, de desánimo, en los dos versos que terminan con la rima disgusto/gusto. A estas alturas, Rodrigo nos parece ser el único personaje que realmente entiende las consecuencias de sus actos para con Jimena, si bien la solución que propone (“morir en sus manos”) distará de responder a las preocupaciones de la joven.

Después de una corta transición cómica en que Rodrigo se esconde por la llegada de Jimena y Peransules, éstos dos últimos personajes se despiden en un intercambio dominado por el verbo “morir”, vocabulario del llanto funerario que Jimena quiere cumplir sola: “Y dejadme sola adonde / ni aún quejas puedan salir”.

Sola con Elvira, que cumple el oficio de confidente para evitar el recurso al monólogo, Jimena puede ahora dar rienda suelta a sus emociones y, en sus palabras, “descansar un poco”. Característico de este reposo es su posición marcada por una de las raras acotaciones: “(*Siéntase en una almohada*)”. En privado, puede mostrar su debilidad y deshacerse de la carga que sobrelleva. En esta escena, revela la confusión emocional en que la muerte de su padre la ha hundido, retomando figuras similares a las de Rodrigo: “¿Qué sentiré, si es verdad... / [...] / que la mitad de mi vida / ha muerto la otra mitad?”. Aquí se muestra claramente los dos polos en torno a los que la vida de Jimena se orienta, o sea, Rodrigo y su padre. Esta imagen será inmediatamente utilizada de nuevo por Jimena, que dice: “¿Qué consuelo he de tomar, / si al vengar / de mi vida la una parte, / sin las dos he de quedar?”. Más adelante, Jimena usa un oxímoron para describir a Rodrigo, su “adorado enemigo”, que traduce bien la posición insostenible en que se encuentra, reforzada por las siguientes constataciones: “[perseguir a Rodrigo] es de mi padre el decoro; / y así lloro / el buscar lo que perdí, / persiguiendo lo que adoro” y “Tengo valor¹²¹ / y habré de matar muriendo: / seguiréle hasta vengarme.”. Lo que no es claro es si la frase “matar muriendo” se refiere a un verdadero proyecto de suicidio por parte de Jimena, o sólo una representación del vacío psicológico, moral y afectivo que prevé tras haber obtenido su “justicia”.

Rodrigo sale en este momento. Hecho notable, la acotación dice, “*arrodillase delante de Jimena*”, lo que, puesto en relación con Jimena sentada en una almohada, nos indica que Rodrigo tiene una actitud conciliadora para con ella. Así, no la mira desde lo alto, en posición simbólica de autoridad (como Jimena en su queja frente al Rey), sino en el mismo nivel. Si lo conectamos con otra acotación una docena de versos después, en que Rodrigo da a Jimena su daga, vemos que el joven reconoce los daños padecidos por Jimena, y reitera en su primera entrada su sumisión a Jimena, parte reparación, parte homenaje del galán a su dama: “Mejor es que mi

¹²¹ Recordamos el “ten valor” que le había dicho el Rey anteriormente, que Jimena retoma aquí por su propia cuenta.

amor firme, / con rendirme, / te dé el gusto de matarme, / sin la pena del seguirme” y “Sólo quiero / que en oyendo lo que digo / respondas con este acero”.

A continuación, Rodrigo expone a Jimena el porqué de sus acciones. Califica la afrenta hecha por el Conde, señalando “la atrevida injusta mano” que quitó el honor a su familia. Destacamos el uso de “injusta”, ya que corresponde a un motivo recurrente en la obra. Más adelante, explicita su conducta en estas estrofas:

Mas en tan gran desventura
lucharon, a mi despecho,
contrapuestos en mi pecho,
mi afrenta con mi hermosura;
y tú, Señora, vencieras,
a no haber imaginado,
que afrentado,
por infame aborrecieras
quien quisiste por honrado.

Frente al Conde y a don Diego, presos en su código de honor y, lo hemos destacado anteriormente, sin ningún tipo de consideración por las consecuencias de la afrenta para con sus hijos, Rodrigo hace muestra de una clara empatía con la situación de Jimena, poniendo en el mismo nivel de importancia su “afrenta” con la “hermosura” de Jimena (es decir, su amor). A pesar de ello, Rodrigo adhiere al código de honor, ya que intuye (correctamente, como lo veremos) que Jimena sólo puede amar a un hombre honrado. Así, él opone más tarde los términos “rigor” (una venganza ciega) y “obligación” (una línea de conducta duramente seguida), para presentarse a Jimena “a [su] amor rendido”: una vez cumplida la obligación del honor, ya puede someterse a la del amor. Hemos de subrayar, sin embargo, que en su exhortación final (“haz con brío / la venganza de tu padre / como hice la del mío”) Rodrigo presenta a Jimena una solución que carece de humanidad, ya que, nos parece, hay una distinción clara entre una situación en que uno mata al padre de su amante y otra en que uno mate directamente a su amante. Las consecuencias psicológicas no son del todo las mismas.

Es justamente, lo que Jimena destacará en su propia intervención. Ella hace la diferencia entre Rodrigo, que salió de la situación del único modo posible (“en dar venganza a tu afrenta / como caballero hiciste”), y el sistema social que le obligó a actuar de esta manera (“No te doy la culpa a ti / de que desdichada soy”). Mientras que Rodrigo ve el problema con una única solución, Jimena tiene un punto de vista mucho más matizado. Efectivamente, el único reproche

que le hace a su amado es el siguiente: “Sólo te culpo, agraviada, / el ver que a mis ojos vienes / a tiempo que aún fresca tienes / mi sangre en mano y espada.” Cuestiona, entonces, la impulsividad de Rodrigo en buscar tan repentinamente la presente entrevista, sin necesariamente condenarle de antemano. Y frente a Rodrigo que le ofrece su muerte, Jimena le ofrece la prueba de la vida.

¡Mas, vete, vete Rodrigo!
Disculpará mi decoro,
con quien piensa que te adoro,
el saber que te persigo.
Justo fuera sin oírte
que la muerte hiciera darte,
mas soy parte
para sólo perseguirte,
pero no para matarte.

Estos versos resumen muy bien la posición de Jimena. Frente a la Corte y el qué dirán, y, como mujer, confrontada a la obligación de recurrir al Rey para cumplir su justicia, el “decoro” es su única arma para combatir a Rodrigo, su único modo de ponerle en tela de juicio. Lejos de ser una mera mascarada, la dicotomía que caracterizará a Jimena desde aquí en adelante es reveladora de una inmensa fuerza de carácter frente a una creciente presión, a lo largo de la obra, para que perdone a Rodrigo. En fin, el pensamiento de Jimena puede incluso ser considerado como “revolucionario”, a falta de palabra más adecuada, ya que a estas alturas es mucho más penoso para Rodrigo seguir vivo con el conocimiento de todo lo que ha perdido en su venganza que simplemente morir¹²². La muerte es una huida, mientras que la vida permite la reflexión y la reparación de los daños sufridos.

Es, pensamos, desde esta perspectiva como debe entenderse el calificativo de “terrible” que le otorga Rodrigo a Jimena en el corto intercambio que cierra esta secuencia. Rodrigo, preso en una situación de la que no puede concebir ninguna otra salida que la muerte, está espantado frente a Jimena que tiene otra solución en mente: “Por mi honor, aunque mujer, / he de hacer / contra ti cuanto pudiere / deseando no poder”. Terminamos esta parte de nuestro comentario

¹²² En este sentido, las reflexiones de Rodrigo y Jimena se inscriben dentro de un debate mucho más amplio, que sigue vivo hasta ahora: el debate sobre la pena de muerte como “justa” compensación para un asesinato. Entre los textos más célebres sobre el asunto, viene a la mente *Les derniers jours d'un condamné* (1829) de Victor Hugo, cuyo último prólogo, redactado en 1832 en forma de ensayo, formuló un requisitorio en contra de este tipo de condena.

destacando el alto lirismo de esta última parte del encuentro entre los amados, que, aunque opuestos en su concepción del mundo, quedan unidos en su dolor y compasión, en un dúo lleno de paralelismos:

Rodrigo: ¡Ay, Jimena! ¿Quién dijera...

Jimena: ¡Ay, Rodrigo, ¿Quién pensara...

Rodrigo: ... que mi dicha se acabara?

Jimena: ... y que mi bien feneciera?

[...]

Jimena: ¡Vete, y déjame penando!

Rodrigo: ¡Quédate, iréme muriendo!

5.2.2.3. La mesnada de Rodrigo (vv. 1209-1284)

Siguen una serie de secuencias en que Jimena no está presente en escena, ni es mencionada directamente por ninguno de los personajes. Describiremos brevemente lo que ocurre en ellas, con algún comentario sobre la relevancia (o no) de la ausencia de Jimena, donde procede.

La escena en la mesnada de Rodrigo comienza por un monólogo de don Diego. Como en la escena de la querrela de Jimena, su única preocupación es la vida de su hijo y, si tiene alguna inquietud sobre él cuando su hijo tarda en venir (“¡Qué helada sangre me revienta el pecho!”), no se preocupa por el estado de ánimo de Jimena. Sigue la entrevista entre Rodrigo y su padre, en que el joven es felicitado por el cumplimiento de la venganza. Sin mirada atrás, don Diego le anima a emprender campañas militares para mostrar su valor al Rey. Rodrigo recibe su bendición y se va.

5.2.2.4. La Infanta y Rodrigo (vv. 1285-1436)

En una comedia de galán y dama tradicional, la despedida de Rodrigo antes de ir de campaña hubiera tenido que ser realizada por Jimena. Como tal escena no es posible ahora en el contexto de la obra, Castro la reemplaza aquí por una escena entre Rodrigo y la Infanta, que cumplen aquí papeles característicos de la épica caballeresca, o sea, de la dama de alto linaje (reina o princesa) al que el caballero errante rinde homenaje, una impresión reforzada por el

hecho de que Urraca esté “*asomada a una ventana*”, desde una posición de simbólica superioridad.

Esta escena es, además, la ocasión para Castro de poner en escena a la segunda pareja del triángulo amoroso. Como enamorada, Urraca muestra inquietud por el bienestar de Rodrigo (“¿Qué se habrá hecho Rodrigo / que con mi presta venida / no he podido saber dél / si está en salvo o si peligrá?”) y alegría por verle (“Aún no me ha visto... ¿Qué veo? / Ya le conozco... ¿Hay tal dicha?”). Vemos sin embargo que la relación entre ambos es algo desigual, ya que Rodrigo sigue empleando para con ella el vocabulario del homenaje caballeresco: “a tu servicio”, “siendo tú mi defensora”, “mi humildad en tu Alteza / mis esperanzas marchita”, “tu bendición / mis victorias facilita”. Hay en su intercambio una cierta desigualdad, entre Urraca que, a su pesar, no puede dejar de esperar (“Dios te vuelva vencedor, / que después...” seguido del aparte “(¿Qué he dicho?)”) y Rodrigo, decidido a olvidar sus desventuras (“Quien con esperanzas vive / desesperado camina”) en su empresa guerrera.

5.2.2.5. Batalla contra los reyes moros (vv. 1286-1516)

La obra de Castro continúa con la batalla contra los reyes moros, siguiendo la línea habitual para las comedias del Siglo de Oro, que, contrariamente al teatro clásico francés posterior, se permitía mostrar en escena una variedad de acciones y temas en la misma obra. Nos limitaremos aquí a decir que, naturalmente, Rodrigo está totalmente entregado a la situación bélica y no está en condiciones como para pensar en Jimena.

5.2.2.6. Braveza de don Sancho (vv. 1517-1561)

Entre tanto, tenemos un interludio en el palacio, donde se explora otra temática de la obra, o sea, las relaciones entre padre e hijo y la obediencia de las nuevas generaciones a las que les preceden, y es dentro de este tema que debemos inscribir el deber de venganza cumplido por Rodrigo. Sancho, en esta escena, anticipa el reparto de los reinos y se pregunta qué acción puede tomar para hacer valer su derecho frente a su padre y a sus hermanos.

5.2.2.7. El venablo ensangrentado (vv. 1562-1626)

Sigue un corto episodio en que Urraca llega a escena con un venablo ensangrentado, como una premonición de la muerte del futuro Rey Sancho en la puerta de la muralla de Zamora.

Lo que es interesante en esta escena es que se nos muestra a Urraca como una mujer fuerte, igual que los hombres, como lo muestra su aparte: “(En esta suerte ha de ver / mi hermano que, aunque mujer, / tengo en el brazo valor)”. Es decir que tanto Jimena como Urraca no se dejan llevar por los acontecimientos sino que intentan, cada una a su manera, contrarrestar su condición de mujer en un mundo patriarcal para imprimir su marca en los sucesos de su vida.

5.2.2.8. Reyes moros vasallos de Rodrigo (vv. 1627-1712)

La acción se corta con la llegada de los reyes moros, que consagran aquí a Rodrigo como el Cid. En la propia boca del rey moro, Rodrigo es “un vasallo / de quien lo son cuatro reyes”. Esta escena es capital para el desarrollo de la obra, tanto desde el punto de vista de Rodrigo, que ve reconocido su valor guerrero ante el Rey, como desde la perspectiva de Jimena. Efectivamente, con este nombramiento de Cid, “‘Mi Señor’, / pues ha de serlo el honor / merecido y alcanzado”, Rodrigo se convierte en figura nacional, digno heredero de la carga anteriormente ocupada por el Conde Lozano, cuya existencia es necesaria a la razón de Estado. Como partida adversa en un mundo patriarcal y feudal, es ahora un enemigo casi inalcanzable para Jimena, lo que convertirá su petición de justicia en una empresa aún más difícil de cumplir a su satisfacción.

5.2.2.9. Segunda querrela de Jimena (vv. 1713-1820) *

Con estas nuevas condiciones como telón de fondo, Jimena aparece en la escena siguiente, esta vez con mucho más despliegue, como lo indica la acotación: “*Sale Jimena Gómez, enlutada, con cuatro escuderos, también enlutados, con sus lobas*”. Recordemos que se encuentra en escena toda la Corte reunida: el Rey don Fernando, los príncipes Don Sancho y Doña Urraca, Diego Laínez, el Rey moro, Rodrigo... La precipitación de la primera querrela, que ocurre inmediatamente después de la muerte del Conde, se ha cambiado aquí a favor de una demostración visible del dolor de Jimena mediante la ostentación del luto, como lo destaca don Diego (“Arrastrando luengos lutos, / entraron de cuatro en cuatro / escuderos de Jimena, / hija del Conde Lozano. / Todos atentos la miran, / suspenso quedó Palacio”). Además, el contraste con la anterior escena de celebración de las victorias del que ahora se nombra el Cid no puede resultar más vivo para la joven, que lleva el luto desde “tres meses”, como lo anunciará a continuación.

La secuencia comienza por una corta introducción que da en unas cortas líneas el tema de esta segunda plegaria. Como en la primera querrela, Jimena se presenta al Rey, “sentado [...] / en su silla de respaldo”, para “arrojar[se] a sus pies”. Pero esta actitud no es más que un sometimiento de fachada, ya que Jimena va a poner en tela de juicio el mismo poder real: “Si es Magno, si es justiciero, / premie al bueno y pene al malo, / que castigos y mercedes / hacen seguros vasallos”.

La queja de Jimena empieza por una marca temporal, “Señor, hoy hace tres meses / que murió mi padre”, lo que es una indicación al lector y al espectador, pero también, pensamos, una señal de impaciencia para Jimena. Efectivamente, hay un cambio de tono tan tajante entre esta petición y la primera, que una hipótesis viable sería que Jimena hubiera hecho otras peticiones entre tanto, lo que explicaría su frustración creciente. Pero aun descartando esta posibilidad, el intervalo de tiempo puede por sí sólo explicar el tono reivindicativo de esta plegaria.

En ella, Jimena recupera el vocabulario usado por su padre en la escena del duelo, sobre todo la palabra “rapaz”. Rehúsa a nombrarle como “el Cid” y usa su nombre de pila completo, “Don Rodrigo de Vivar”, con los calificativos “soberbio, orgulloso y bravo”. Desde la perspectiva de Jimena, Rodrigo es un “matador”, que “profanó [las] leyes justas” del Rey que sin embargo “le ampar[a] ufano”. Sigue una serie de crecientes imprecaciones en contra del *laisser-faire* del Rey para con Rodrigo, “a quien [sus manos] / para matador criaron”: “Son tus ojos sus espías, / tu retrete su sagrado, / tu favor sus alas libres / y su libertad mis daños”. Según Jimena, el hecho de no castigar a Rodrigo es un peligro para la Corona, ya que pone en peligro la buena reputación del reino. Aquí, la discreción de Jimena se convierte en calidad requerida de los grandes, una *noblesse oblige* que le permite actuar como la conciencia del Rey:

Mal lo miras, mal lo sientes,
y perdona si mal hablo,
que en boca de una mujer¹²³
tiene licencia un agravio.
¿Qué dirá, qué dirá el mundo
de tu valor, gran Fernando,

¹²³ Apela a la cortesía del Rey (y usa el recurso clásico de *captatio benevolentiae*) a la hora de presentar la clave de su argumentación, recordándole que es una mujer.

si al ofendido castigas
y si premias al culpado?

Sigue inmediatamente después una serie de oposiciones (enfáticas por la constante relación entre el “él” y el “yo”) que destacan la desigualdad entre las posiciones en la Corte de Rodrigo y Jimena. Nos permitimos citarlo aquí entero, ya que el mero comentario no nos parece suficiente como para ilustrar correctamente el impacto de las palabras de Jimena:

Rey, Rey justo, en tu presencia
advierte bien cómo estamos:
él ofensor, yo ofendida;
yo gimiendo y él triunfando;
él arrastrando banderas
y yo lutos arrastrando;
él levantando trofeos
y yo padeciendo agravios;
él soberbio, yo encogida;
yo agraviada y él honrado;
yo afligida y él contento;
él riendo y yo llorando.

Para sosegar a Jimena, el Rey propone desterrar a Rodrigo. Enuncia la esperanza de que el tiempo ablandará su dolor lo suficientemente como para que ella considere recibir a Rodrigo como esposo.

Otro punto que hemos de subrayar en el análisis de esta escena es el triángulo amoroso Jimena-Rodrigo-Urraca, que reaparece en los apartes. Efectivamente, se ve que, a pesar de sus posiciones totalmente opuestas en la Corte, a pesar de los meses que transcurren, la pareja principal sigue en total concordancia en cuanto a sus sentimientos:

Rodrigo: (¡Sangre¹²⁴ os dieran mis entrañas / para llorar, ojos claros!)

Jimena: (¡Ay, Rodrigo! ¡Ay, honra! ¡Ay, ojos! / ¿Adónde os lleva el cuidado?)

[...]

Rodrigo: (y a Jimena deajo el alma)

Jimena: (¿Qué la opinión¹²⁵ pueda tanto / que persigo lo que adoro?)

¹²⁴ Recurre aquí la imagen de la sangre, asociada al llanto de Jimena. Es tal vez en esta escena cuando Rodrigo empieza a entender la psicología de Jimena, ya que no intenta proponerle otra vez su cabeza.

¹²⁵ La “opinión” puede ser el famoso “qué dirán”, pero pensamos que puede también referir al sistema político-social en que Jimena evoluciona, y al rígido código de conducta que imponía a todos. Así, este aparte puede considerarse como una nueva queja contra la falta de humanidad de dicho sistema.

[...]

Jimena: (¡Ay, enemigo adorado!)

Rodrigo: (¡Oh, amor, en tu sol¹²⁶ me yelo!)

Después de este aparte, tenemos otro, en perfecto paralelismo, por parte de la Infanta, el tercer lado del triángulo: “(¡Oh, amor, en celos me abraso!)”. Y es que anteriormente, siguiendo la segunda pareja de apartes entre Rodrigo y Jimena, Urraca nos proporciona una didascalía significativa para la relación entre los enamorados, que tienen alguna dificultad en realmente ocultar sus sentimientos: “(Tiernamente se han mirado. / No le ha cubierto hasta el alma / a Jimena el luto largo / -¡ay, Cielos!-, pues no han salido / por sus ojos¹²⁷ sus agravios)”.

5.2.2.10. Segundas conclusiones

En el primer acto, habíamos notado que Jimena tenía una posición bastante débil en la acción, caracterizada bien por la admiración por Rodrigo en la ceremonia de armas o por el espanto ante el duelo entre éste y su padre, que sus intervenciones no consiguieron parar. En el segundo acto, si bien la trayectoria del héroe se desarrolla de modo casi autónomo con respecto a ella, vemos que Jimena no tiene dudas en dirigirse directamente al Rey, suprema autoridad, para hacer valer su punto de vista. Su primera queja es característica del llanto funerario, en que las imágenes de sangre sirven para conmover al Rey. Su segunda queja es algo más controvertida, ya que en ella, tras varios meses sin respuesta, Jimena se permite criticar la gestión del Rey de su petición de justicia. Después de la primera queja, tiene una entrevista con Rodrigo en que apuesta por el camino judicial y no el de la venganza, rehusando a Rodrigo una retribución tanto inmediata como sanguinaria. Paralelamente, vemos (particularmente en los apartes) que los sentimientos entre los dos jóvenes no cambian.

¹²⁶ Hay aquí eco a Jimena, cuando anteriormente también calificaba Rodrigo de sol. Notamos también el oxímoron con el “sol helado”, que indica la distancia entre los amantes al cerrar el segundo acto.

¹²⁷ La intervención de Urraca subraya aquí el desfase entre la actuación de Jimena y sus sentimientos, y los pequeños gestos que le traicionan (tanto por parte de Rodrigo como por parte de Jimena).

5.2.3. Acto III

5.2.3.1. Confesiones de Urraca (vv. 1821-1885) **

El tercer acto empieza con una escena entre doña Urraca y don Arias, en que la Infanta abre su corazón al consejero de su padre, que actúa *in loco parentis*. De capital importancia para el desarrollo del drama es, en esta escena, la presencia de la indicación “Ha que murió / y está en el cielo mi madre / más de un año” en boca de la Infanta. No corresponde a la realidad histórica, pero, como lo indica Stefano Arata, “lejos de ser una involuntaria distracción, la anticipación de la muerte de la Reina responde a precisas necesidades dramáticas” (nota a pie de la página 75) para resaltar la soledad de Urraca. Además, si añadimos esta información a la mencionada a finales del segundo acto por Jimena, podemos decir que ha transcurrido por lo menos un año y medio desde los acontecimientos sucedidos en el primer acto. Esto explicará, para Jimena, que las bodas proyectadas a finales de la obra no le parezcan tan repentinas como en la obra de Corneille, ya que habrá tenido el tiempo necesario como para llorar la muerte de su padre.

Un tema esencial de esta escena es, para Urraca, la angustia que sufre por el reparto de los reinos, ya que en el sistema feudal tiene pocos derechos como mujer. Pero lo más relevante, para nosotros y para Jimena, es la renuncia de sus ambiciones para con Rodrigo. En la segunda parte de la escena, dice: “Yo quería / al gran Cid, al gran Rodrigo. / Castamente me obligó, / pensé casarme con él.” y “Es cruel / mi suerte y honrada yo: / Jimena y él se han querido, / y después del Conde muerto / se adoran.” Como mujer de estirpe real, sólo un famoso caballero como el Cid hubiera podido ser considerado como un marido digno de la Infanta, pero Urraca está también cargada del deber de *noblesse oblige*, por lo que, aunque se lamenta de la mala suerte (otra recurrencia del tema en la obra), se retirará de la competición para dejar el camino libre a Rodrigo y Jimena. A continuación, el vocabulario de doña Urraca para describir los amantes es bastante negativo y subraya sus contradicciones, sobre todo las de Jimena (“que la mujer ofendida, / del todo desengañada, / ni es discreta, ni es honrada, / si no aborrece ni olvida”), lo que podemos tal vez explicar por los celos que siente frente a la felicidad anunciada de los amantes.

Queremos añadir una consideración sobre la voz de la mujer en la obra de Castro. La escena de las confesiones de Urraca se ve interrumpida por la llegada del Rey, que le corta efectivamente la palabra (“Mi padre viene... Después / hablaremos más”). Es decir que la voz de la Infanta se ve totalmente subordinada a la del Rey, sin gran libertad de expresión. Como Jimena, sus sentimientos están confinados a la esfera privada.

5.2.3.2. Los sentimientos de Jimena (vv. 1885-1972) **

En la secuencia siguiente, se anuncia dos temas principales del tercer acto, el reparto de los reinos y la contienda entre Castilla y Aragón por la ciudad de Calahorra. Con la intervención de un criado que anuncia la venida de Jimena, la conversación se desvía en un diálogo entre el Rey, don Diego y don Arias sobre la resolución del conflicto entre Rodrigo y Jimena. Lo que es interesante en esta parte de la secuencia es ver cómo los distintos hombres ven al personaje de Jimena.

Así, el Rey compara su “arrogancia” y su “impaciencia” a las del Conde, y la califica de “descompuesta y querelosa” y de “importuna”, y le da “disgusto” “el ver entre sus enojos / lágrimas siempre en sus ojos, / justicia siempre en su boca”. A lo largo de la obra, el aliado natural de Jimena (la muerte del Conde le quitó al Rey un valeroso defensor del Reino) se ha convertido aquí en juez impaciente de ver el conflicto resuelto. Al contrario, don Diego, lejos de posicionarse como su partida inversa, toma su defensa diciendo que “es honrada y hermosa”.

Es entonces cuando la posibilidad de un matrimonio entre Rodrigo y Jimena reaparece en boca de don Arias, que retoma por su propia cuenta la información proporcionada por Urraca en su previo intercambio. Fino político, es el primero que propone una explicación psicológica que dé cuenta de la complejidad del comportamiento de la joven: “Señor, no se quieren mal; / pero así, de la malicia / defenderá la opinión; / o quizá satisfacción / pide, pidiendo justicia”. El Rey dice que no quería imponerle la solución del matrimonio “por no crecer su disgusto”, mostrando su cautela, mientras que don Diego dice, “merced fuera, y fuera justo”, dando su

acuerdo a la solución. El único problema reside en hacer a Jimena admitir sus sentimientos, por lo que don Arias propone una estratagema¹²⁸.

Lo que notamos en esta escena es que Jimena, tanto como Urraca, no tiene voz en las decisiones que tocan a su futuro. En un mundo patriarcal, sus bodas están decididas por su padre o, en este caso, por el rey que actúa *in loco parentis*. Aunque las bodas pueden ser, al final, a su gusto, el hecho de que no haya sido ni siquiera consultada es notable.

5.2.3.3. Tercera querrela de Jimena (vv. 1973-2114) *

Como lo indica Stefano Arata en su nota a pie de página (81), la tercera querrela corresponde a una refundición de uno de los romances más populares del ciclo cidiano, “En Burgos está el buen Rey”, por lo que Castro no podía descartarlo a la hora de escribir su obra. Así, lo insertó como plegaria final, por lo que el *crescendo* dramático de las tres querellas permitía justificar el vocabulario un tanto excesivo empleado por Jimena, que traduce aquí “la exasperación vengadora de la joven”. Pero al contrario de Stefano Arata, no pensamos que “la querrela se ha transformado en un verdadero delirio” donde Jimena sufre de “exaltación enfermiza” y de “alucinaciones oníricas”. Más bien pensamos que se debe interpretar su queja desde una perspectiva simbólica.

Efectivamente, los dos primeros versos (“Cada día que amanece / veo quién mató a mi padre”) no implican necesariamente que Rodrigo haga una visita diaria a Jimena. Podemos pensar que es una figura para indicar que cotidianamente se impone su recuerdo a la joven, que vive directamente con las consecuencias de la muerte de su padre. En este sentido, los dos versos siguientes, que describen a Rodrigo (“caballero en un caballo, / y en su mano un gavilán”) son una alusión directa al mundo de la cetrería y del combate y pueden así referir a la creciente fama guerrera del joven. Naturalmente, el hecho de que viera la justicia que pide escaparle un poco más cada día insulta a Jimena, que retoma la imagen del “rapaz” para describir el

¹²⁸ Notamos que don Arias dice “Este diamante / he de probar”, comparando Jimena a la más hermosa piedra, reconocida también por su dureza y la complejidad de su talla. Es, en nuestra opinión, el símil más acertado para describir el carácter multifacético de la psicología de Jimena.

comportamiento de Rodrigo para con ella, y para recordar al Rey el precio de la defensa de su reino, que está asegurado por un sacrificio sangriento.

Del mismo modo, la imagen de la “casa de placer” de Jimena, en que Rodrigo “curioso, libre y ligero, / mira, escucha, viene y va”, puede ser una alusión dentro de la obra a la anterior visita del joven a la casa de Jimena¹²⁹, que su discreción natural le impide denunciar directamente. Así, cuando ella dice que él “dispara a [su] palomar”, dando la oposición entre el “gavilán” y las palomas (ave simbólica de la paz y del amor en la poesía clásica, lo que refuerza la oposición agresor-agredida entre los dos jóvenes), podría implicar que desde que Rodrigo ha cumplido su funesta venganza, Jimena no tiene paz del alma. Si bien es cierto que la imagen siguiente (“la sangre que sale de ellas [las palomas] / me ha salpicado el brial”) puede tener una connotación sexual, como lo subraya Stefano Arata, nos parece también que pueda más sencillamente representar la sangre paterna (recordamos el *leitmotiv* de la primera querrela) y el honor familiar que todavía no ha sido recobrado.

Si tomamos en cuenta la cronología de la obra, en que ha transcurrido un año y medio desde la afrenta y el duelo, es entonces comprensible la creciente exasperación de Jimena ante el Rey, que favorece notablemente a Rodrigo, y su vocabulario tajante en el cierre de su plegaria:

Rey que no hace justicia
no debería de reinar,
ni pasear en caballo,
ni con la Reina folgar¹³⁰.
¡Justicia, buen Rey, justicia
pido!

Notamos, otra vez, la exclamación y repetición del término “justicia”, palabra clave de las plegarias de Jimena.

Frente a las pesadas cargas expuestas por Jimena, don Diego toma sus declaraciones al pie de la letra, subrayando que Rodrigo está ausente desde ya muchos días, y que Jimena está soñando: “Perdonad, gentil señora, / -y vos, buen Rey, perdonad- / que lo que ahora dijiste /

¹²⁹ Puede también ser, cabe mencionarlo, una carga en contra de la impunidad de Rodrigo que continúa sus actividades sin comentario alguno de la parte del Rey.

¹³⁰ Si tomamos en consideración que la Reina ha muerto (como lo indica la Infanta a principios del acto), esta observación por parte de Jimena dista aquí de ser un ataque directo contra el Rey y sus modales (como lo podría implicar la connotación sexual del verbo “folgar”). Es, más bien, una observación general sobre el buen gobierno y una declaración de principios por parte de Jimena.

sospecho que lo soñáis” y “cómo es posible ofenderos / en eso que le [Rodrigo] culpáis”. Si tomamos como punto de partida nuestra interpretación de la plegaria de Jimena como una representación simbólica, la respuesta de Jimena (“Antes que se fuese ha sido”), además de ser una observación factual sobre la cronología exacta de los eventos (la visita de Rodrigo en su casa), cobra un toque irónico. Y su posterior intervención subraya el poco caso que la Corte hace a sus peticiones: “Ya en mi ofensa, que estoy loca¹³¹ / sólo falta que digáis”. Si entre tanto Jimena dice un aparte, “(Si podré disimular...)”, no creemos que revela tanto una debilidad de carácter como la violencia interior que le impone un contexto en que su palabra no es oída.

Sigue la prueba de don Arias, en que la Corte hace creer a Jimena que Rodrigo ha muerto. La reacción de Jimena, en dos tiempos (“¿Muerto es Rodrigo?” y “¡Jesús mil veces!”), es entrecortada de un aparte: “(¡Rodrigo / es muerto, no puedo más!)”. Si el aparte revela el dolor sentido por Jimena, no hay nada en el vocabulario de sus exclamaciones en voz alta que delate su turbación interior excepto un choque natural en las circunstancias. En este sentido, la siguiente entrada del Rey, que nota un aparente desmayo de Jimena, tendrá que interpretarse de acuerdo con con la puesta en escena. O Jimena se desmaya de verdad y revela aquí parte de sus sentimientos, o Jimena queda dueña de sus reacciones y el Rey intenta manipular la situación para hacerle revelar sus emociones. En cualquier caso, el Rey utiliza la prueba en su ventaja, ya que pone a Jimena en una posición defensiva, lo que reduce sensiblemente su margen de maniobra. Es desde esta perspectiva como se tiene que considerar las dos entradas de Jimena antes y después de que el Rey le revele la verdad (“Tengo un lazo en la garganta / y en el alma muchos hay” y “Si estoy turbada y corrida / mal me puedo sosegar”).

¹³¹ Recordemos el destino trágico de Juana de Castilla (1479-1555), encerrada por locura en el palacio de Tordesillas. Sea o no fundamentada la locura de Juana, el resultado de su reclusión fue su exclusión total y definitiva de los círculos de poder a favor del orden patriarcal representado por su padre (Fernando el Católico), su marido (Felipe el Hermoso) y su hijo (el emperador Carlos V). Es decir que la palabra “loca” usada en boca de Jimena en la pieza de Castro, poco más de cincuenta años después de la muerte de Juana, podía tener connotaciones para el espectador en las que no necesariamente pensamos hoy en día. El precedente histórico era bastante cercano para el público áureo, y el temor de Jimena en la obra ante el rechazo de su plegaria por don Diego comprensible teniendo en cuenta las medidas extremas que se podía tomar para reducir al silencio las mujeres inoportunas.

Después, en un aparte, “(Volveré por mi opinión¹³² / ya sé el cómo... Estoy mortal¹³³ / ¡Ay, honor, cuánto me cuestas!)” nos da a conocer el proceso mental en que Jimena se resuelve a usar su último recurso, y decide ofrecer su mano (o la mitad de su hacienda, si el que lo logra no es noble, ingresando ella en ese caso en el convento) al hombre que le proporcione la cabeza de Rodrigo. Como lo nota Stefano Arata (84),

con la proclama de Jimena, Guillén de Castro introduce en la leyenda cidiana un motivo narrativo muy difundido en la literatura romántica: el de la amada abandonada que, para vengarse, promete casarse con quien le traiga la cabeza del antiguo amante. El antiguo amante vuelve (o es traído por alguien), y ofrece su propia cabeza a cambio de la mano de la amada.

Pero lo más interesante aquí es que frente a las “burlas” y agravios que el Rey le hace sufrir, Jimena reclama una igualdad de tratamiento (“si miras que soy mujer, / verás que lo aciertas mal.”) y explica su aparente desmayo (“verás que con nuevas tales / me pudo el pecho asaltar / el placer, no la congoja”). Es más, después de haber presentado su pregón, pasa al ataque y hace otro comentario sobre el buen gobierno:

Y si esto no haces, Rey,
propios y estraños dirán
que, tras quitarme el honor,
no hay en ti, para reinar,
ni prudencia ni razón,
ni justicia ni piedad.

Confiado en el valor guerrero de Rodrigo, don Diego consiente a las condiciones impuestas por Jimena, y el Rey, contento de que haya “no más llanto”, encuentra el pregón a su satisfacción. Lo que es significativo para Jimena es que este último desafío agranda su carácter, forzando la admiración de los que habían querido su derrota. Así, en dos apartes consecutivos, tanto don Arias (“¡Grande valor de mujer!”) como don Diego (“No tiene el mundo su igual”) reconocen sus cualidades. Si bien Jimena, en su aparte (“La vida te doy; perdona / honor, si te debo más”) que cierra la escena, resalta el coste de esta victoria, su transformación como personaje, desde una joven que no puede impedir el duelo entre su padre y su amado hasta una mujer que dicta sus condiciones incluso al Rey, es un hecho notable en el desarrollo de la obra.

¹³² Jimena revela aquí, otra vez, su voluntad de no dejarse desviar de su propósito. De aquí la posterior exclamación sobre el coste del honor.

¹³³ La palabra “mortal” parece aquí ser un simple reconocimiento de los límites impuestos a cada hombre, como actor entre muchos otros, en ordenar su destino.

5.2.3.4. La romería a Santiago (vv. 2115-2308)

La acción continúa con la romería que Rodrigo y sus compañeros de arma hacen a Santiago. Esta secuencia no añade mucho más para la representación de Jimena, ya que es esencialmente una escena que muestra el carácter de “buen cristiano” de Rodrigo. En ella, por ejemplo, vemos a Rodrigo tomando a un gafo de la mano y compartiendo con él su comida, lo que resalta su piedad y su humanidad frente a retratos más gruesos de guerreros sanguinarios. Lo único que podríamos decir con respecto a Jimena es que esta escena confirma para el espectador la bondad de Rodrigo para con los demás y justifica ante nuestros ojos la continua afición de la joven para con su amado.

5.2.3.5. San Lázaro y Rodrigo (vv. 2309-2358)

Seguimos con la revelación de que el gafo de la escena anterior es en realidad San Lázaro, llegado para dar su bendición a Rodrigo y anunciarle sus victorias futuras. Desde un punto de vista dramático, esto le quita mucha tensión al pregón pedido por Jimena, ya que, aparte de la mera realidad histórica que le hacía morir en Valencia, podemos presumir aquí que saldrá naturalmente exitoso del desafío lanzado por su amada. Lo interesante, pues, es ver cómo se mantiene el interés del lector y del espectador para los seiscientos cincuenta versos que quedan en la obra.

5.2.3.6. La contienda de Calahorra (vv. 2359-2458)

Interviene entonces otro episodio famoso de la leyenda cidiana, la célebre contienda de Calahorra, en que los reyes de Aragón y de Castilla deciden poner la suerte de la ciudad en manos de sus campeones. El único problema es que el rey de Aragón tiene su campeón, don Martín González, mientras que el rey de Castilla aún no ha decidido quién iba a tomar el puesto dejado vacante por la muerte del Conde. Don Arias se propone, pero el Rey no lo quiere.

5.2.3.7. La embajada de Martín González (vv. 2459-2634) **

Éste es el contexto en el que Rodrigo y don Martín llegan a escena. Don Martín, embajador de Aragón, pone presión al Rey para que declare un campeón, mientras que el Rey parece resignado a una campaña plena y entera. Frente a la arrogancia de don Martín, Rodrigo contesta, fogoso, y se propone como campeón por Castilla.

La acción, aquí, vuelve a ser muy interesante para Jimena, ya que, presumiendo la muerte de Rodrigo, don Martín pide al Rey la mano de Jimena, conforme con el pregón previamente establecido. Y la reacción de Rodrigo en aparte, “(Agora me ofende más, / porque me abrasa con celos)”, mientras don Martín imagina su victoria, es bastante reveladora de su psicología. Efectivamente, la intervención de don Martín roba a Rodrigo la posibilidad de llegar a un acuerdo con Jimena en su tiempo, y le obliga a confrontar sus sentimientos.

Hemos de notar aquí también que la petición de don Martín convierte el matrimonio de Jimena en asunto de Estado, ya que, si venciera don Martín, el reino perdería no sólo la ciudad de Calahorra, objetivo principal de la contienda, sino también las haciendas de Jimena. La motivación de Rodrigo en la batalla anunciada es entonces doble: conservar territorios valiosos para el reino y, sobre todo, poder ofrecer a Jimena una reparación justa y honorable.

5.2.3.8. Angustias de Jimena (vv. 2635-2718) *

Confrontada a las consecuencias de su pregón, Jimena deja estallar en privado sus angustias (con sólo Elvira como confidente, para evitar un largo monólogo), en una escena construida para conmover.

Efectivamente, el vocabulario usado por Jimena denota una fuerte carga afectiva, que traduce bien su turbación: “ya no hay consuelo / para mi pecho afligido”, “amante y ofendida”, “corrida, turbada”, “con el alma lo siento”, “mis desventuras”, “mas es mayor / mi desdicha, porque es mía”. A esta acumulación se añade otra, que corresponde a exclamaciones y preguntas retóricas: “¡Ay, Cielo!”, “¿Qué pude hacer? ¡Ay, cuitada!”, “¡Y es la muerte para mí!”, “¡en triste punto nací!”, “¡Ay, Cielos soberanos!”.

Estas expresiones, que corresponden sólo a la primera mitad de la secuencia, nos dan a conocer a una Jimena en plena crisis, sumida en su aflicción y completamente sorda a las palabras de Elvira, que hace muestra de una actitud mucho más razonada, llamando la atención de su ama en la vertiente práctica del asunto, destacando, por ejemplo, que “si por fuerte y temerario / el mundo le llama ‘el Cid’, / quizá vencerá su dicha / a la desdicha mayor”.

Algunos críticos han usado esta escena para demostrar las inconstancias y la disimulación de Jimena, que muestra dos caras completamente opuestas según su entorno. A esta visión más bien reductora le oponemos una consideración bastante sencilla: la

verosimilitud. En efecto, en la vida “real”, no actuamos del mismo modo cuando estamos en público y en privado, y nos permitimos libertades con nuestros amigos que no podríamos tener en un ámbito de trabajo, sin siquiera mencionar ocasiones de alta formalidad, en un marco oficial, por ejemplo. Si esta escena nos da a conocer una aparente debilidad de Jimena, pensamos que nos presenta también a un personaje totalmente coherente en su humanidad. Es, en fin, una fiel ilustración del coste humano pagado por Jimena frente a un orden social bastante hierático.

Es, pensamos, desde esta perspectiva como debería considerarse la segunda parte de esta secuencia, en que Jimena recibe una carta de don Martín que le pide dejar el luto y ponerse “vestidos de bodas”, convencido de su futura victoria. La reacción de Jimena, que continúa con exclamaciones y preguntas, equipara su situación a una prisión (“mi cerrado aposento”). Por su parte, la exclamación “¡Voy ciega, estoy muerta!” retoma una figura que ya hemos visto en los precedentes apartes de Jimena, en que la joven equiparaba la muerte de Rodrigo a una segunda muerte para ella, tras la muerte de su padre. La mera posibilidad de un futuro sin Rodrigo abre para ella un vacío afectivo que no puede soportar. En este sentido, el último intercambio con Elvira antes de que se vayan del escenario es especialmente conmovedor:

Elvira: ¿Dónde vas?

Jimena: Sigo y adoro / las sombras de mi enemigo / ¡Soy desdichada!... ¡Ay, Rodrigo, / yo te mato y yo te lloro!

5.2.3.9. Reparto de los reinos (vv. 2719-2889)

Frente a la tensión dramática de la escena precedente, la secuencia casi protocolaria del reparto de los reinos parece un tanto fría. Notamos sin embargo que es un recurso de conocida eficacia, ya que interrumpe la acción principal para crear un efecto de *suspense* y retrasar el desenlace final. Esta escena es, además, necesaria para cerrar completamente la trama argumental y dejar un desenlace definitivo.

Lo que es interesante es que esta escena se desarrolla principalmente entre el Rey y don Sancho, con una introducción entre el Rey, don Diego, don Arias y Peransules. La Infanta no está en escena, y su futuro se decide sin que ella pueda decir nada. Como mujer, no tiene voz en un mundo patriarcal.

5.2.3.10. Desenlace del desafío y casamiento (vv. 2890-3004) *

La escena final abre con la salida dramática de Jimena, que causa espanto en el Rey y don Diego, un espanto caracterizado por una serie de exclamaciones y preguntas en que dan cuenta de su cambio de vestuario, “con oro y galas”, “sin luto”, esto reforzado por la acotación escénica, “*Sale Jimena vestida de gala*”. Es un contraste marcado con el luto ostentado justo antes, y anuncia en principio un cambio de tono por parte de Jimena.

Sin embargo, vemos pronto que esta gala es sólo una fachada. Jimena, ante los demás, anticipa alegremente la victoria de don Martín (“el luto que di a la muerte / me le quito a la venganza”), mientras que los dos apartes sucesivos dichos al principio de su intervención dan constancia de su turbación interior: “(¡Muerto traigo el corazón;) / (Cielo, ¿si podré fingir?)”. En esta primera parte de la secuencia, tiene además un intercambio interesante con don Diego, que no entiende su comportamiento:

Diego Laínez: ¡Soy desdichado! / Cruel eres.

Jimena: Soy mujer.

Su respuesta, nos parece tener un toque irónico, ya que el camino de la venganza fue dictado por su padre (o sea, un hombre). En esta réplica, además, Jimena prefiere esconderse detrás de un tópico que revelar la lógica detrás de sus acciones, y explota las preconcepciones que se tiene sobre su género para conservar su discreción. Efectivamente, si mantiene la máscara a todo coste, sus apartes nos dan su verdadero estado: “(Si yo la venganza sigo, / corre el alma la tormenta)”.

La segunda parte de la secuencia comienza con la llegada de un criado, que da noticias de un caballero de Aragón que “trae la cabeza / de Rodrigo, y quiere dalla / a Jimena”. La misma formulación de la noticia permite el uso de un recurso dramático conocido, el *quid pro quo*, que introduce una confusión a propósito de la identidad del caballero. Es esta confusión la que permite a Jimena revelar sus sentimientos ante la corte: “¡A voces quiero decillo, / que quiero que el mundo entienda / cuánto cuesta el ser noble, / y cuánto el honor me cuesta!”. En esta exclamación, tenemos resumido el pensamiento de Jimena a lo largo de la obra, que constantemente ha reaccionado en contra de las expectativas de los demás, sea su amado en su casa o sea el Rey ante su Corte. E incluso cuando deja ver a la luz del día la profundidad de su afección por Rodrigo, contesta el orden establecido: “por cumplir con las leyes / -¡qué nunca el

mundo tuviera!- / procuré la muerte [de Rodrigo]”. Es, pensamos, con esta lectura en mente como tenemos que entender su petición al Rey, cuando apela a su clemencia para no casarse con don Martín e ingresar en el convento. Frente a un decreto que la da como cualquier otra propiedad, Jimena sigue buscando su propio camino.

Antes de pasar al desenlace, mencionemos brevemente a Urraca, que llega a escena cuando Jimena hace su petición. Otra vez, en su entrada dirigida a la joven, la Infanta hace muestra de *noblesse oblige*, siendo ella uno de los pocos personajes que realmente entienden las motivaciones de Jimena: “Como he sabido tu pena / he venido (y como mía / hartas lágrimas me cuesta)”.

El desenlace se cierra con la salida de Rodrigo, que provoca una exclamación de placer en Jimena (“¡Ay de mí! / ¿Si son soñadas quimeras?”). Explica haber dado la orden al criado de traer la noticia tal y como estaba formulada: “mandé decir en ellas / sino sólo que venía / a presentalle a Jimena / la cabeza de Rodrigo”. Lejos de ser un gesto fogoso de un amante desdichado, como en la visita que hizo a Jimena justo después de su venganza, es aquí un gesto templado y meditado, de un guerrero que por fin entiende las motivaciones de su amada. Esto se puede ver en el cierre de su entrada, que reproducimos aquí entero:

Y pues ella en sus pregones
no dijo viva, ni muerta,
ni cortada, pues le doy
de Rodrigo la cabeza,
ya me debe el ser mi esposa;
mas si su rigor me niega
este premio, con mi espada
puede cortalla ella mesma.

Esta sumisión es la de un caballero a su dama, y no contiene la violencia de la primera visita. Si bien toma a la Corte como testigo, no dirige su petición al Rey, la autoridad jerárquica en la escena, sino a Jimena, que tiene ahora en sus manos el poder de decisión sobre el futuro de su amado. El centro de decisión se desplaza, en esta última escena, del Rey a Jimena. En un solo aparte, Jimena muestra su confusión (“¡Ay de mí! Impídemme la vergüenza”), ya que después de haber confesado su amor no puede ahora desdecirse. Encuentra la solución en una discreción recatada. Frente a las presiones de la Corte, sin mencionar su amor, ella recurre a la autoridad suprema de Dios (“Haré lo que el cielo ordena”) para poder dar su consentimiento sin perder prestigio.

Cerramos nuestro análisis por dos pequeños comentarios. El primero es que no nos parece tampoco mera casualidad que el obispo que oficiará las bodas sea obispo de Placencia, nombre de localidad que se parece tanto a la palabra “placer”. El segundo es que Rodrigo, como es de costumbre en la época (a menudo dando una moraleja), se dirige al público para terminar la obra: “Y acaben desta manera / *Las mocedades del Cid*, / y las bodas de Jimena”. Es decir que, como el “sí, quiero” de Jimena fue esencial para el desenlace del drama, su nombre resulta el último en ser oído por el espectador. Jimena sale aquí de la sombra de héroe para cobrar su propia trayectoria heroica, si bien se la vincula aún con el Cid. Efectivamente, lejos de ser un mero accesorio del drama, la joven se convierte, al final de la obra, en protagonista principal al mismo nivel que Rodrigo.

5.2.3.11. Conclusión del análisis

El personaje de Jimena en *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro es un personaje sumamente llamativo por su desarrollo psicológico. Vemos su evolución ante nuestros ojos, desde una joven sin poder de persuasión alguno ante el duelo entre su padre y su amado, reducida a una posición estrictamente de espectadora, hasta una mujer dueña de sí misma, que no duda en tomar la palabra para imprimir su marca en los eventos de su vida. En el tercer acto, incluso, no duda en dictar sus condiciones al mismo Rey, cuando impone el ultimátum de su desafío. Es más, sin su consentimiento a las bodas, el desenlace no puede ocurrir, convirtiendo su papel en la obra en esencial para el cierre del argumento.

Además, Jimena no es un personaje estático, fijo en su psicología. A lo largo del año y medio de tiempo teatral descrito en la obra, tenemos la ocasión de ver su carácter multifacético, que se adapta a una variedad de situaciones narrativas, lo que le da una inesperada profundidad psicológica, llamando el interés del espectador y provocando la admiración de los demás personajes. Lejos de ser confinada al mero papel de amada del héroe, se alza, por el dramatismo de su situación, al mismo nivel que Rodrigo como protagonista principal, hasta convertirse en máxima autoridad en la última escena de la obra.

6. Conclusión

En el presente capítulo, nos hemos dedicado a presentar la trayectoria de Jimena, del romancero a la obra de Guillén de Castro. El autor vivió en el Siglo de Oro, un periodo muy intenso de creación artística, sobre todo en el teatro, y fue acompañado en su carrera de dramaturgo por muchos nombre ilustres, siendo el mayor de ellos Lope de Vega, cuya formulación de la nueva comedia tuvo tan gran alcance. Dentro de este ambiente de ebullición creativa, fueron muchas las obras que tuvieron su inspiración en la larga tradición histórico-romancística, y los mitos que de ahí se procedieron. Entre ellos, la leyenda del Cid tenía un lugar predilecto, por ser el más ampliamente conocido. Es, justamente, el que Guillén de Castro usó a la hora de escribir *Las mocedades el Cid*, verdadera obra maestra.

Al examinar a Jimena dentro del contexto del romancero, el personaje aparece como un ser complejo, con una riquísima vida interior. Se nos la presenta en diferentes momentos vitales, como joven, como esposa, como madre y como viuda. Se nos la presenta también en todas las esferas, desde la más privada y tierna hasta la más oficial e implacable, como simple mujer y como gran señora medieval. De estas constataciones, se pinta el retrato de una mujer multifacética, voluntaria, activa, dueña de su destino, que no duda en verbalizar sus inquietudes o requisitorios. También, se nos describe a ella y a Rodrigo como la pareja ideal, pero no monolítica: vemos la complicidad entre los esposos tras la convulsión inicial y el subsecuente matrimonio compensatorio, pero vemos también sus desacuerdos, sobre todo en los episodios que cuentan la afrenta de Corpes.

Dada la riqueza del panorama romancístico de la época, la transición del mito del Cid al mundo del teatro parece un acontecimiento ineluctable. El desafío, para Guillén de Castro, era, en el caso de Jimena, conservar los rasgos y características desarrollados en el romancero y presentarlos de modo eficaz, acorde con las convenciones de este nuevo género. Efectivamente, y como se comprueba a la lectura, Castro eligió centrar la acción de su pieza en la juventud del héroe, y esta selección hubiera podido descartar todo un abanico de posibilidades para Jimena.

Sin embargo, un análisis de la obra muestra que la complejidad de Jimena está en gran parte conservada, en una caracterización donde se puede subrayar el uso del aparte como método para hacernos ver lo que ocurre en el alma de la heroína, iluminando las contradicciones y las

dudas que mueven su trayectoria dramática. En *Las mocedades del Cid*, se ve a una joven en la encrucijada, quien debe decidir cómo será su futuro: un futuro de amarga tristeza, donde llorará eternamente la muerte de su padre, o un futuro heroico, en el que se convertirá en digna esposa del amante perdonado. A medida que avanza la pieza, podemos observar que Jimena cobra cada vez más agencia con respecto a la acción que se desarrolla ante sus ojos. De espectadora impotente de la venganza de Rodrigo por la afrenta de su padre, toma pronto las riendas de su destino, reclamando una y otra vez justicia del daño sufrido, y rehusando todo compromiso por razón de Estado. Si bien vacila, muestra sus emociones, e incluso admite a Rodrigo, en el dúo más lírico de la obra, que tiene sus dudas sobre el camino a elegir para obtener justicia, no vacila en su propósito y pone en peligro a su adorado enemigo hasta el extremo, en el combate contra Don Martín. En efecto, en el final de la obra, constatamos que la heroicidad de Rodrigo no sirve de nada para obtener su perdón, y es la comprensión que él tiene del duelo de ella lo que le permite ceder a las peticiones del rey y de la corte. Lejos de ser mera espectadora de la acción, como en el principio, Jimena se convierte en clave de bóveda de la arquitectura de la pieza: sin su consentimiento al matrimonio compensatorio, el edificio sabiamente construido se hubiera derrumbado como un castillo de naipes.

En el marco general de la literatura española y del arte occidental, se puede también argüir que la refundición llevada a cabo por Guillén de Castro tuvo consecuencias para la representación de Jimena. No podemos sino constatar que, en la transición del romancero a la escena, Guillén de Castro, para propiciar la mayor tensión dramática, imaginó que Jimena y Rodrigo se amaban antes de que éste último fuera obligado a vengarse. Como lo veremos en el siguiente capítulo, desde aquí en adelante, la imagen de Jimena como amante y esposa fue aceptada, hasta formar un componente inalienable de la ecuación: la obra de Castro inspiró inmediatamente a Corneille para *Le Cid*, en que condensa la intriga y retoma la visión del valenciano para Jimena. Con el estallido de la famosa “querelle du Cid”, la visión corneliana cobró una tremenda importancia en el imaginario europeo, hasta ser retomada casi integralmente cientos de años más tarde por Massenet en su ópera. E incluso la película de Anthony Mann, a pesar de tener a Ramón Menéndez Pidal como asesor histórico, siguió la tendencia establecida por Guillén de Castro y Corneille, mostrándonos a la pareja de Rodrigo y Jimena enamorados desde la primera escena.

Capítulo III:

Corneille, Massenet y Mann: Jimena, un personaje en transición

1. Introducción

Como se ha enunciado en la introducción general de la presente tesis y en la conclusión del capítulo metodológico, el propósito del presente capítulo, sobre la representación de Jimena en *Le Cid* de Corneille (1637), *Le Cid* de Massenet (1885) y *El Cid* de Anthony Mann (1961), no es hacer un estudio profundo de dichas obras, sino simplemente esbozar una trayectoria general del personaje, con el fin de observar la transición entre *Las mocedades del Cid* y *Anillos para una dama*: entre las edades del personaje (de una Jimena joven a una Jimena viuda), y entre las épocas de escritura (del Siglo de Oro al siglo XX).

Desde el punto de vista metodológico, es cierto que el marco desarrollado en el primer capítulo de la presente tesis sólo podrá aplicarse directamente a la obra de Corneille, que es la única obra de teatro – en su sentido más convencional – entre las tres elegidas para este capítulo de transición. De cierto modo, pensamos que el método se podrá extrapolar a la ópera de Massenet, para la que disponemos de la partitura integral. Como se explicará en el punto correspondiente, la película de Anthony Mann es un caso aparte, ya que la fuente directa es difícilmente asequible.

Para cumplir nuestro propósito, entonces, todas las partes de este capítulo seguirán una estructura similar, empezando por una breve contextualización antes de presentar un análisis rápido (pero no por eso superficial) de las obras en cuestión, destacando a lo largo del texto los puntos comunes y las diferencias en la caracterización de Jimena, para dar cuenta del hilo conductor que une las obras, y así mostrar las repercusiones de la innovación de Castro en el mundo artístico.

En la primera parte, se hará una exploración de la obra de Corneille en relación con la de Castro, subrayando el papel que tuvo en la confirmación de una tendencia para el personaje

de Jimena, sobre todo en lo que se refiere a la famosa “Querelle du Cid”. La lectura detenida de la obra servirá para mostrar cómo el texto de Corneille ayuda a fijar la representación de Jimena como heroína romántica. En la segunda parte, en la que se examinará la ópera de Massenet, se verá en qué medida la influencia de Castro y de Corneille habrá sido duradera en el mundo de las artes, por estar las dos versiones precedentes entrelazadas en el libreto. Más específicamente, un análisis de la ópera permitirá destacar en qué medida la construcción del personaje de Jimena la sitúa con claridad en su papel de heroína. Finalmente, en la tercera parte, se mostrará cómo, al favor del contexto de producción y de la influencia de Ramón Menéndez Pidal, se realiza en la película de Anthony Mann un reencuentro con la historia. En el análisis de la película, se detallará cómo la representación de Jimena en ella rinde homenaje a la larga tradición romántica a la vez que la acerca de nuevo a su entorno medieval.

2. Corneille o la confirmación de una tendencia

Como lo indica Stefano Arata en su prólogo a *Las mocedades del Cid*, hay que suponer, a falta de datos sobre el asunto, que la obra de Castro siguió en España un recorrido harto convencional, pasando de compañías más establecidas a otras de segundo orden. “Pero a diferencia de [otras joyas de la época], que tuvieron que esperar la reacción romántica del siglo XIX para ser rescatadas del olvido, la fortuna crítica de *Las mocedades del Cid* dará un giro imprevisto y sensacional a comienzos de 1637” (1996: LXX). Este giro fue impulsado por la creación, en enero de aquel año, de la tragicomedia *Le Cid* de Corneille.

2.1. De Castro a Corneille, las consecuencias para Jimena

La obra del dramaturgo francés, que es una refundición de la obra del valenciano, tendrá consecuencias importantes para la fama del Cid fuera de las fronteras españolas y también para el personaje de Jimena, cuyo estatus de heroína romántica se verá confirmado en los círculos literarios del tiempo. En este primer apartado, se hará una comparación de las fábulas desarrolladas por Castro y Corneille, para mostrar cómo las restricciones impuestas al teatro

francés han fomentado un estrechamiento de la acción dramática. Luego, se expondrá cómo la “Querelle du Cid” facilitó la difusión de una cierta versión de la leyenda, sobre todo en el caso del personaje de Jimena¹³⁴.

2.1.1. La adaptación de la obra de Castro en su marco general

Como lo indican José Manuel Losada y José Antonio Millán en su capítulo titulado “Los teatros francés y español en el siglo XVII” (2003: I, 1393-1409), las vías de comunicación entre los dos teatros nunca se cerraron totalmente, a pesar de circunstancias a veces difíciles (1394):

En el terreno político, debido a la guerra de los Treinta Años (1635-1659), las transacciones comerciales se ven claramente mermadas. En el plano ideológico, los índices de libros prohibidos (1620, 1640 y 1667) excluyen de la importación legal obras de Bartas, Moulin, Nostradamus... Sin duda alguna las producciones dramáticas sufrieron los daños colaterales de esta medida. Por último, en el ámbito literario no hay que perder de vista que la floración de la gran literatura española es anterior en un siglo a la francesa: cuando aquélla declina ésta asciende.

Así las cosas, como lo subrayan Losada y Millán, hubo como un movimiento de péndulo en las influencias mutuas entre los mundos teatrales español y francés: tomando los números de siglos como marcadores amplios, se puede decir que las obras españolas del siglo XVI y de las primeras décadas del siglo siguiente fueron una fuente de inspiración para las obras francesas del XVII, que a su vez influenciaron nuevamente en las obras españolas del siglo XVIII. La influencia del teatro español sobre el teatro francés se hace también sentir en los tres principales géneros dramáticos del momento en Francia, o sea, la comedia, la tragicomedia y la tragedia. Como dicen los mismos autores (1395-1396):

La comedia a la española en Francia alcanza su apogeo entre los años 1640 y 1660. En su adaptación a la escena francesa, esta comedia pierde, evidentemente, la carga nacional de la comedia española. Pero no es ése su objeto, sino el de representar el universo español enfatizando una doble temátología fundamental: el honor y el amor.

En el campo de la tragicomedia, la inspiración española es también manifiesta, en algunas muestras bien claras (1403):

Estas tragicomedias suelen estar ambientadas en ciudades de España: Madrid, Barcelona, Toledo, Sevilla... Sus personajes tienen nombres españoles, a menudo afrancesados: don Alvar, Rodrigue,

¹³⁴ Para una mayor coherencia interna dentro de este capítulo, no se usará la grafía francesa “Chimène” para designar a la protagonista, sino sencillamente la grafía española, excepto, lógicamente, en las citas directas del texto de Corneille para conservar la integridad del original.

Chimène¹³⁵. Pero la influencia española no termina en el color local: las innumerables peripecias de las aventuras guardan una relación con la intriga de las comedias del Siglo de Oro. Las impredecibles fuerzas del destino, y las implacables del honor muestran aquí mucha más vehemencia que en la comedia.

Entre todos los ejemplos citados por Losada y Millán, tanto el mito de Don Juan como el caso de Pierre Corneille se citan aparte, por la fecunda difusión de la leyenda para el primero, y por la extraordinaria repercusión que tuvo la adaptación de *Las mocedades del Cid* para el segundo.

En cuanto a la tragedia, basta aquí decir que fue un campo en el que la influencia del teatro español en Francia fue menor, por razones teóricas vinculadas a la estética vigente: mientras en España triunfaba el modelo lopesco propuesto en el *Arte nuevo de hacer comedias* de 1609, en Francia las normas de escrituras se iban aferrando a las teorías neoaristotélicas. De ahí un mayor respeto en Francia por la conocida regla de las “tres unidades”: una obra de teatro podía describir sólo una acción, en un solo lugar, y en un solo día. Esto quería decir que una pieza debía teóricamente organizarse en torno a una línea narrativa, ocurrir en un solo espacio, y (en principio) en sólo veinticuatro horas¹³⁶.

Corneille, que era uno de los autores que participaban de este diálogo entre el teatro español y el teatro francés, mostró una preocupación creciente por el respeto de las tres unidades, especialmente teniendo en cuenta para *Le Cid* el cambio de denominación entre la “tragicomedia” de 1637 y la “tragedia” de 1648. Así, la mayor parte de las diferencias que se pueden hallar entre la obra de Castro y la de Corneille puede explicarse por los conceptos muy distintos que se tenía sobre el teatro en la época.

¹³⁵ No podemos hacer otra cosa que subrayar que, de estos tres nombres dados como ejemplos, dos son los de la pareja llevada a la escena por Corneille. Si bien esta elección puede corresponder a una voluntad de dar coherencia interna al capítulo, es notable que estos dos nombres pudieran ser los que salen más rápido a la mente de los críticos.

¹³⁶ El asunto de las tres unidades fue altamente debatido en el curso del siglo XVII tanto por los poetas dramáticos franceses como por los teóricos, con la intervención de la *Académie française*. En lo que se refiere al contexto literario de *Le Cid*, no podemos olvidarnos de citar los *Trois discours sur le poème dramatique* del mismo Corneille, con primera edición en 1660 (también fecha de la tercera edición de nuestra obra, que sufre en esta ocasión modificaciones a veces importantes), donde explicita y matiza su postura en relación con la corriente rigorista dominante. Dedicó todo su tercer discurso a las tres unidades, en defensa de una práctica que, si bien respeta el espíritu de la ley vigente, no está exenta de un grado de adaptabilidad según el sujeto de la obra o los resortes propios a la acción desarrollada. En cierta medida, se distancia de la aproximación restrictiva defendida, por ejemplo, por Nicolas Boileau en su *Art Poétique*.

Entonces, se puede encontrar algunas diferencias importantes entre las dos obras. En la de Corneille, la fábula está bastante simplificada, centrada en el conflicto dramático entre los deberes impuestos por el honor y el amor. Las capacidades guerreras de Rodrigo se muestran sólo en una refriega a las fronteras de la ciudad, mientras las consecuencias políticas del duelo judicial por la mano de Jimena están aminoradas, ya que pasa de un enfrentamiento entre reinos representados por Rodrigo y el emisario de Navarra a un conflicto interior a Castilla entre el héroe y don Sancho, un mero cortesano. Sin embargo, estas modificaciones se compensan por el ritmo rápido de la obra, lo que conserva intacto el suspense hasta el final.

Como lo resume Arata (1996: LXXI):

Desde un punto de vista estructural, el trabajo de refundición de Corneille iba dirigido a la condensación de la tensión trágica alrededor de la traumática relación entre Jimena y el asesino de su padre, Rodrigo. El dramaturgo eliminó todos los episodios ajenos a este conflicto, como la investidura de Rodrigo, la secuencia del gafo, el duelo de Calahorra, la secuencias del reparto de los reinos. En este nuevo contexto, la figura central del hijo del rey Fernando, Sancho, resultaba superflua y fue eliminada, mientras que el personaje de la infanta Urraca quedó ampliamente remodelado, para que fuese estrictamente funcional al conflicto de la pareja Chimène-Don Rodrigue. Con el intento de acercar la estructura espacio-temporal del drama español a las convenciones del teatro francés, Corneille comprimió las diferentes secuencias en un espacio reducido [...], e hizo que toda la acción transcurriera en veinticuatro horas.

2.1.2. La “Querelle du Cid” y Jimena

Le Cid de Corneille conoció un éxito rotundo desde su estreno y desató en Francia una polémica que se llamó la “Querelle du Cid”, punto de arranque de un debate continuo entre los “clásicos” y los “modernos” que sólo tuvo su desenlace dos siglos después con la conocida “bataille d’Hernani” (c. 1830) que consagró la supremacía del drama romántico sobre la concepción clásica del teatro y su jerarquización estricta entre los géneros teatrales tradicionales.

Los motivos y ataques de los oponentes y defensores de Corneille han sido objeto de varios estudios detallados en la literatura crítica, como por ejemplo en el libro crítico de Jean-Marc Civardi. Para cumplir con los objetivos de la presente tesis, podemos sencillamente referirnos al estudio desarrollado por Boris Donné en el dossier anexo a nuestra edición de referencia (2002: 247-353). En él, se encuentran catalogadas las acusaciones de los detractores de la obra, encabezados por Mairet y Scudéry, que tuvieron su eco en las *Sentiments de l’Académie française sur le Cid* (noviembre de 1637), pedidos por el Cardenal Richelieu,

fundador de la docta asamblea. Se pueden resumir así: inverosimilitud, respeto tenue de la regla de las tres unidades, moralidad dudosa de los personajes.

El personaje de Jimena, especialmente, fue puesto en tela de juicio por los oponentes de la obra. Como lo resume Donné (338):

Dans cet examen de la conformité du *Cid* au regard du principe de convenance, on a laissé de côté [jusqu'à ce chapitre] un personnage pourtant plus controversé qu'aucun autre : Chimène. C'est que la critique de sa conduite excède la simple question technique des bienséances dramatiques. Non seulement, pour Scudéry comme pour les académiciens, les actions de l'héroïne féminine de la pièce s'écartent gravement de ce que l'on serait fondé à attendre, selon toute vraisemblance, d'un tel personnage, mais surtout, selon ces critiques unanimes, elles violent les lois, combien plus impérieuses, de la morale, voire de la nature, et font de la pièce de Corneille un objet de scandale. Comment Chimène peut-elle continuer d'aimer celui qui est devenu le meurtrier de son père, à moins d'être une *fille dénaturée* – un *monstre*?

Entre las críticas al personaje de Jimena, tal vez la más fuerte, como lo dice Donné (340), viene del hecho de que sufre la presencia de su amante todo manchado de la sangre de su padre: su conducta está lejos de ser ejemplar y carece de utilidad moral, ya que va en contra del principio de “plaire, émouvoir, instruire” que debían tener las obras teatrales. Es más, en sus entrevistas, los jóvenes no niegan los sentimientos que tienen el uno por el otro, a pesar del abismo de honor creado por la muerte del Conde. Donné da otro ejemplo (2002: 347) cuando indica que también se critica mucho el desenlace, en el que Jimena, apenas veinticuatro horas después del delito, empieza a perdonar a Rodrigo. En conclusión, dice Donné (2002: 350), lo que se pone en tela de juicio a través del personaje de Jimena es el papel central que tiene la pasión en la obra de Corneille, que no se presenta en un rango subordinado al honor, sino que se sitúa en el mismo plano.

Para contestar a sus oponentes, Corneille remite a la autoridad de la obra de Guillén de Castro y, en algunos casos y de modo llamativo, al romancero cidiano para justificar su representación de Jimena, como lo indican su *Avertissement* de la edición de 1648 y su *Examen* de la de 1660 (190-210). No sólo esta defensa de Corneille muestra que el dramaturgo conocía a fondo la obra de Castro (lo que era natural), sino que había tenido acceso a las fuentes del autor español, quizá también al mismo romancero editado por Escobar.

Toda esta polémica y la publicidad engendrada hicieron que se cristalizara en los círculos literarios del tiempo la imagen de Jimena propuesta primero por Castro y luego por Corneille.

Incluso Nicolas Boileau, uno de los más ardientes defensores del clasicismo¹³⁷, no tuvo otro recurso que constatar años más tarde la situación en su *Satire, IX* (1666-1668):

En vain contre le Cid un ministre se ligue,
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.
L'Académie en corps a beau le censurer,
Le public révolté s'obstine à l'admirer.

2.2. Lectura detenida del texto

El texto de *Le Cid* al que se refiere en este apartado es el de la primera edición, publicada justo después de la creación de la obra en 1637, transcrito en la edición de Boris Donné. Normalmente en las escuelas se tiende más a estudiar el texto de la versión “definitiva” que se halla en el *Théâtre* de Corneille impreso en 1660, frente a ésta y a las ediciones de 1648 y de 1682. Sin embargo, parece que desde un punto de vista filológico el estudio de la primera versión resulta más enriquecedor, si bien se puede hacer referencia donde proceda a los versos de las ediciones siguientes, para subrayar alguna diferencia interesante de conocer en el caso de la representación del personaje de Jimena.

2.2.1. Paratexto

La dedicatoria a la sobrina de Richelieu, con el objetivo de atraer la benevolencia del Cardenal, no contiene ninguna mención a Jimena. Es en la lista de los “acteurs” donde se encuentra una primera impresión del personaje.

Los personajes¹³⁸ en ella están dispuestos en orden jerárquico, primero con los miembros de la casa real (Don Fernand y Doña Urraque), luego con los hombres en orden de importancia (Don Diègue, Don Gomès, Don Rodrigue, Don Sanche, Don Arias y Don Alonse), terminando con las mujeres (Chimène, Léonor, Elvire) y el paje de la Infanta. Las relaciones con Jimena quedan ya bien establecidas, al presentarse a Don Gómez como padre de Jimena, y siendo

¹³⁷ Recuérdese estos versos del “Chant III” de su *Art poétique* (1674): “Le sujet n’est jamais assez tôt expliqué. / Que le lieu de la Scène y soit fixe et marqué. / Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées, / Sur la scène en un jour renferme des années. / Là, souvent, le héros d’un spectacle grossier, / Enfant au premier acte, est barbon au dernier. / Mais nous, que la raison à ses règles engage, / Nous voulons qu’avec art l’action se ménage; / Qu’en un lieu, qu’en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu’à la fin le théâtre rempli.”

¹³⁸ A efectos de coherencia interna y para no despistar al lector, seguiremos nombrando a los personajes por sus nombres castellanos, excepto cuando citamos directamente al texto de Corneille.

calificados Don Rodrigo y Don Sancho como amante y enamorado de Jimena, respectivamente; Elvira está simplemente presentada como su criada. Jimena está por su parte de antemano definida por sus relaciones amorosas, como “*maîtresse de Don Rodrigue et de Don Sanche*”¹³⁹.

En cuanto al título, “*Le Cid*” deja presuponer que el protagonista principal será el personaje epónimo, y que Jimena será uno de los satélites de su constelación. El género original de “*tragi-comédie*”¹⁴⁰ deja entrever un asunto serio típico de la tragedia, pero con un esperable desenlace feliz habitual en la comedia. En lo que concierne a las indicaciones geográficas, sólo se menciona que “*la scène est à Séville*”, en un intento de satisfacer la unidad de lugar tan importante para los clasicistas.

No hay más paratexto que estos datos. En relación con la presencia de Jimena en la obra, se constata que su presencia es mucho más fuerte y constante que en la obra de Castro (como se puede observar en el listado de personajes presentes para cada escena), debido a la contracción de la acción dramática en la obra francesa con respecto a la inspiración española. Esto permite intuir que Jimena estará en posición de tener un papel más preponderante, si bien se debe esperar a la lectura detenida de la obra para confirmar esta impresión.

2.2.2. Acto I

Las dos primeras escenas de la obra han sido condensadas en una escena de confidencias entre Jimena y Elvira en la edición de 1660, para responder a las críticas sobre la unidad de la pieza. En la edición de 1637, la acción se abre con un coloquio entre el Conde y Elvira, en la que hablan de los pretendientes a la mano de Jimena, en una marcada diferencia con la obra de Castro y su ceremonia de investidura caballeresca. La protagonista es presentada por Elvira como una hija leal y obediente, que espera la decisión paterna: “*Et sans les voir d’un oeil trop sévère ou trop doux, / C’est de votre seul choix qu’elle attend un époux*” (vv. 9-10). El conde admira esta cualidad en su hija, pero muestra su favor por el joven y prometedor Rodrigo: “*Je me promets du fils ce que j’ai vu du père / Et ma fille en un mot peut l’aimer et me plaire.*” (vv. 23-24) Apresurado por el consejo real para la elección del ayo del príncipe, el Conde encarga a

¹³⁹ En las otras ediciones, está más bien definida por su relación filial que por sus relaciones amorosas, lo que resalta el cambio de enfoque de tragicomedia a tragedia: era ya más importante para Jimena la pérdida de su padre que el vínculo amoroso con Rodrigo.

¹⁴⁰ Cambiado ya desde 1648 en tragedia, antes de las profundas remodelaciones presentadas en la edición de 1660.

Elvira descubrir los sentimientos de Jimena. La escena siguiente, sin embargo, muestra que los sentimientos de Jimena son bien claros, demostrando una alegría legítima al ver sus preferencias convalidadas por la voluntad paterna, toda llena de esperanzas por la petición de mano que tiene que hacer don Diego. Pero anticipa también las dificultades futuras, en un momento de presciencia: “Un moment donne au sort des visages divers, / Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers.” (vv. 49-50)

La escena tercera, de confidencias entre la Infanta y Leonor, pone otra vez a la pareja Rodrigo-Jimena en el centro de la atención. Aquí, la rivalidad amorosa entre Urraca y Jimena, larvada en la obra de Castro, se hace más manifiesta, cuando la Infanta admite sus sentimientos en voz alta. Sin embargo, el papel de Urraca es bastante ambiguo con respecto a la pareja, a la vez oponente (por sus sentimientos por Rodrigo) y ayudante (como princesa, no puede amar a un simple caballero y está resignada a promover su felicidad con Jimena), como lo enuncian estos versos (vv. 105-108): “Si Chimène a jamais Rodrigue pour mari / Mon espérance est morte, et mon esprit guéri. / Je souffre cependant un tourment incroyable, / Jusques à cet hymen Rodrigue m’est aimable”.

En la cuarta escena del acto, la confrontación entre don Diego y el Conde, se menciona a Jimena solamente al principio, cuando el padre de Rodrigo pide su mano para su hijo. Sin embargo, con la elección de don Diego como ayo del Príncipe, el Conde no está en condición de responder favorablemente, y la querrela entre ambos degenera rápidamente hasta el bofetón, en un movimiento bastante similar a la obra de Castro, excepto que se desarrolla aquí sin testigos.

El monólogo de don Diego anuncia la mecánica implacable del honor y del deber que separará a los dos amantes, y en su exhortación a su hijo, don Diego muestra, contrariamente a la obra de Castro, una cierta conciencia del precio de la venganza para Rodrigo, si bien niega toda otra salida cuando el joven vacila ante la noticia (vv. 285-288): “Ne réplique point, je connais ton amour, / Mais qui peut vivre infâme est indigne du jour, / Plus l’offenseur est cher, et plus grande est l’offense ; / Enfin tu sais l’affront, et tu tiens la vengeance”.

El monólogo de Rodrigo presenta similitudes y divergencias con el modelo de Castro. El contenido es casi el mismo, pero la forma es distinta: mientras el original se presenta en dos

movimientos, con dos estancias y una reelaboración de un romance, en Corneille se uniformiza la composición a favor de la estancia, lo que confiere al monólogo una mayor carga emotiva en contraste con los alejandrinos que le rodean. Por otro lado, hay que mencionar el hecho de que, por una buena fortuna lingüística, se ha podido conservar en francés la rima original entre “pena” y “Jimena”, traducida sencillamente por “peine” y “Chimène”, el eco que cierra cada estrofa. En su monólogo, Rodrigo llega progresivamente a la conclusión ineluctable de que lo único que le queda es vengarse, porque el amor de Jimena está condicionado por su honra: “Allons, mon bras, du moins sauvons l’honneur, / Puisqu’aussi bien il faut perdre Chimène”, dice Rodrigo (vv. 341-342), una constatación reforzada por los versos 325-326 de la edición de 1660, donde el joven dice “J’attire en me vengeant sa haine et sa colère, / J’attire ses mépris en ne me vengeant pas”.

2.2.3. Acto II

La primera escena del segundo acto presenta un diálogo entre don Arias y el Conde, en el que el primero intenta convencer al segundo de disculparse ante don Diego. A lo largo de la escena, no hay ninguna mención de Jimena, ni tampoco de las consecuencias para ella de la ruptura entre las dos familias. Hay que esperar a la segunda escena, en la que se desarrolla la provocación del duelo, para que el Conde la mencione, en un intento de sosegar a Rodrigo (vv. 423-430): “Et croyant voir en toi l’honneur de la Castille, / Mon âme avec plaisir te destinait ma fille. / Je sais ta passion, et suis ravi de voir / Que tous ses mouvements cèdent à ton devoir, / Qu’ils n’ont point affaibli cette ardeur magnanime, / Que ta haute vertu répond à mon estime, / Et que voulant pour gendre un Chevalier parfait / Je ne me trompais point au choix que j’avais fait.” Pero era ya demasiado tarde, y el asunto de honor demasiado grande como para evitar el duelo, que contrariamente a la obra de Castro, también ocurre sin testigos y, para concordar con el espíritu de “convenances” vigente en la época, fuera del escenario.

La tercera escena, un coloquio entre la Infanta, Jimena y Leonor, es una invención de Corneille. En ella, doña Urraca se posiciona como ayudante de Jimena, e intenta darle consuelo ante la degradación de la situación y el hundimiento de las esperanzas de la joven. Jimena muestra aquí clarividencia, conociendo bien las reacciones de los hombres que la rodean (“Maudite ambition, détestable manie, / Dont les plus généreux souffrent la tyrannie”, vv. 459-

460) y anticipando la inutilidad de cualquier intento de conciliación (“En vain on fait agir la force, ou la prudence, / Si l’on guérit le mal ce n’est qu’en apparence”, vv. 471-472, y “Don Diègue est trop altier, et je connais mon père”, v. 480). Se hace también el eco de la declaración de Rodrigue (“Mes pareils à deux fois ne se font point connaître, / Et pour leurs coups d’essai veulent des coups de maître”, vv. 411-412) cuando afirma que “Les hommes valeureux le sont du premier coup” (v. 485). La Infanta propone a Jimena hacer apresar a Rodrigo hasta que se calmen los espíritus comprometidos en la querrela, pero el paje llega con la noticia del incipiente duelo, provocando la salida abrupta de Jimena.

En la escena quinta, que sigue inmediatamente, la Infanta vacila en su posición hacia Jimena, presentándose bajo su cara de oponente. Retoma la rima conocida cuando declara que “Ce qui va séparer Rodrigue de Chimène / Fait renaître à la fois mon espoir et ma peine” (vv. 511-512, edición de 1660¹⁴¹) y se deja soñar lo imposible cuando anticipa la victoria de Rodrigo y sus futuras conquistas: “Si dessous sa valeur ce grand guerrier s’abat, / Je puis en faire cas, je puis l’aimer sans honte, / Que ne fera-t-il point s’il peut vaincre le Comte?” (vv. 534-536). Toda turbada, sin saber qué hacer, la Infanta se retira.

La escena siguiente presenta el consejo real, en el que se discute sobre el doble crimen del Conde: en contra de don Diego, y tras él, en contra de la autoridad del Rey, quien lo había elegido para ser el ayo de su hijo. La situación es bastante delicada, con la amenaza mora a las puertas de la ciudad. Don Alonso, a quien se había ordenado hacer prisionero al Conde, llega con la noticia de su muerte.

El segundo acto se concluye con la primera escena de quejas, en la que Jimena y don Diego exponen sus razones ante el Rey, don Sancho, don Arias y don Alonso. El arranque de la escena se toma casi directamente de Castro, con una alternancia de réplicas altamente emotivas por parte de Jimena y don Diego. El rey interviene y pone orden a la situación: contrariamente a Castro, donde don Diego había mostrado cortesía para con Jimena, es aquí el monarca quien decide sobre el turno de palabra (“Vous parlerez après, ne troublez pas sa plainte”, v. 664). Es también el rey el que prepara el desenlace cuando, frente a una Jimena tan conmovida que le faltan las palabras, se ofrece para servirle de padre, adquiriendo la autoridad para decidir su

¹⁴¹ Modificación lingüística para hacer desaparecer un “avecque” ya arcaizante.

matrimonio: “Prend courage, ma fille, et sache qu’aujourd’hui / Ton Roi te veut servir de père au lieu de lui” (vv. 681-682). La línea argumental de Jimena es bastante similar a la desarrollada en la obra de Castro, con una descripción de la herida de su padre y de la tragedia que supone para ella y para el reino, y se puede resumir en estos versos de la edición de 1660 que concluyen su tirada: “Immolez, non à moi, mais à votre couronne, / Mais à votre grandeur, mais à votre personne, / Immolez, dis-je, Sire, au bien de tout l’État / Tout ce qu’ennorgueillit un si haut attentat” (vv. 703-706). La réplica de Don Diego se centra en la necesidad de conservar a Rodrigo. El anciano defiende que “Sur moi seul doit tomber la tempête: / Quand le bras a failli l’on en puni la tête” (vv. 731-732), instando al Rey a castigarle, para que la seguridad futura del reino sea garantizada.

2.2.4. Acto III

El acto tercero se abre con la serie de escenas que conducirán a la primera entrevista entre Rodrigo y Jimena, en un esquema que sigue las grandes líneas del momento correspondiente de la obra de Castro. Es relevante la situación de la entrevista, en el centro del acto central de la pieza de Corneille, como el climax dramático de la obra, donde se cristalizan todas las temáticas que se desarrollan en ella, colocando por lo tanto a la protagonista en el centro del escenario y de las preocupaciones del público.

La primera escena, entre Rodrigo y Elvira, establece las posiciones de cada uno. Rodrigo, una vez cumplido su deber, no ve ningún otro recurso que buscar la muerte para dar satisfacción a Jimena (“Mon Juge est mon amour, mon Juge est ma Chimène, / Je mérite la mort de mériter sa haine”, vv. 763-764), mientras que Elvira se sitúa firmemente del lado de las conveniencias (“Rodrigue, fuis de grâce, ôte-moi de souci, / Que ne dira-t-on point si l’on te voit ici?”, vv. 777-778). Llegan a escena don Sancho y Jimena, y Rodrigo se esconde mientras hablan. En esta segunda escena, se anuncia ya el recurso al duelo judicial, con don Sancho que insta a Jimena a recurrir a la vía de las armas en vez de confiar en la justicia del rey (“Souffrez qu’un Chevalier vous venge par les armes, / La voie en est plus sûre, et plus prompte à punir”, vv. 796-797), pero Jimena sólo se resigna a aceptarlo en último recurso.

La tercera escena sirve para enunciar las confidencias de Jimena a Elvira, dando a ver sus trastornos emocionales: “Pleurez, pleurez mes yeux, et fondez-vous en eau, / La moitié de

ma vie a mis l'autre au tombeau¹⁴² (vv. 809-810). Jimena vacila entre la empatía hacia Rodrigo (“Ma passion s’oppose à mon ressentiment, / Dedans mon ennemi je trouve mon amant”, vv. 821-822) y la necesidad de perseguir su venganza (“Et quoi que mon amour ait sur moi de pouvoir / Je ne consulte point pour suivre mon devoir”, vv. 829-830). Y otra vez muestra su concordancia con los sentimientos de Rodrigo, al decir que “Je demande sa tête, et craint de l’obtenir, / Ma mort suivra la sienne, et je le veux punir” (vv. 837-838).

Sigue la escena central del acto, y de la obra, la entrevista entre los jóvenes amantes, que sirve de clave de bóveda de toda la arquitectura de la pieza, como un calderón que suspende la acción en un momento fuera del tiempo, fuera de las convenciones, creando este “frémissement” y esta “curiosité merveilleuse” en el público notados por Corneille en su *Examen* (2002: 201). Rodrigo llega, pues, al escenario, y empieza un vaivén rápido de réplicas inspirado en Guillén de Castro, al fin del cual le ofrece a Jimena su espada, que ella rechaza contundentemente. Sigue un intercambio de tiradas de creciente brevedad a medida que se calientan los espíritus de ambos jóvenes. La defensa de Rodrigo se resume a dos versos de apertura (“Car enfin n’attends pas de mon affection / Un lâche repentir d’une bonne action”, vv. 881-882), y la justificación de Jimena se halla en otros dos que, otra vez, muestran su concordancia con Rodrigo (“Car enfin n’attends pas de mon affection / De lâches sentiments pour ta punition”, vv. 937-938). Pero si la pareja está de acuerdo en el principio, no lo está en el método: cuando Rodrigo intenta instarla a la venganza (“[L’honneur] demande ma tête, et je te l’abandonne”, v. 945), Jimena prefiere la vía judicial (“Va, je suis ta partie, et non pas ton bourreau”, v. 950). A los dos tercios de la escena, se llega al intercambio que tal vez se puede calificar de más sublime en la obra, en el que Jimena reconoce plenamente sus contradicciones ante Rodrigo, sin por eso cambiar su rumbo (vv. 971-973):

Rodrigue : Ton malheureux amant aura bien moins de peine
À mourir par ta main, qu’à vivre avec ta haine.

Chimène : Va, je ne te hais point.

Rodrigue : Tu le dois.

Chimène : Je ne puis.

¹⁴² Esta tirada, como se verá más adelante, fue la fuente de inspiración para el aria más famosa de Jimena en la ópera de Massenet.

Después de estas réplicas el encuentro entre Rodrigo y Jimena se encamina hacia su conclusión, con un último intento por parte de Rodrigo de convencer a Jimena de tomar su venganza. Sin embargo, ella prefiere el camino del martirio, dejándolo vivo y persiguiéndolo a todo coste. Antes del adiós, hay otro intercambio conmovedor también directamente inspirado de Castro, sobre todo los versos 995 (R: “O miracle d’amour!”, J: “Mais comble de misères.”) y 997 (J: “Rodrigue, qui l’eût cru!”, R: “Chimène, qui l’eût dit!”).

Las escenas siguientes comienzan por otro monólogo de don Diego, quien se felicita del éxito de Rodrigo y muestra ansias de tenerle en brazos. En la escena sexta, el primer encuentro entre ambos después de la venganza, se ve que tienen conceptos diametralmente opuestos sobre la importancia del amor: mientras don Diego es bien pragmático (“Nous n’avons qu’un honneur, il est tant de maîtresses”, v. 1068), Rodrigo se muestra con un espíritu más caballeresco (“À ma fidélité ne me faites point d’injure, / Souffrez-moi généreux sans me rendre parjure”, vv. 1075-1076). Con la perspectiva de una muerte consagrada sobre el altar de Jimena, el padre de Rodrigo le opone el efecto de una victoria gloriosa en contra de los moros que están amenazando la ciudad: “Ne borne pas ta gloire à venger un affront, / Pousse-la plus avant, force par ta vaillance / La justice au pardon et Chimène au silence” (vv. 1102-1104).

2.2.5. Acto IV

En el entreacto (y fuera de escena) ocurre la victoria de Rodrigo sobre los moros, y el cuarto acto se abre con dos escenas de intimidad, en las que Jimena presenta sus dos caras.

En la primera, Jimena recibe a Elvira, que le trae noticias de la batalla. En privado, Jimena se deja libremente admirar “tous ces miracles” (v. 1120) relatados en “ces nouvelles étranges” (v. 1123), y está inquieta por saber si el joven héroe está herido. Pero pronto recuerda su situación y vuelve en sí, recuperando el motivo de su ira (vv. 1137-1140): “On le vante, on le loue et mon cœur y consent! / Mon honneur est muet, mon devoir impuissant! / Silence, mon amour, laisse agir ma colère, / S’il a vaincu deux rois, il a tué mon père”. La retórica del luto

(“Voile, crêpes, habits, lugubres ornements¹⁴³”, v. 1146) le sirve para fortalecer su ánimo momentáneamente debilitado.

En la segunda, se añaden la Infanta y Leonor. Jimena, consciente de la posición de su interlocutora como miembro de la casa real, cambia su discurso cuando doña Urraca hace alusión a sus sentimientos (“Il a sauvé la ville, il a servi son Roi, / Et son bras malheureux n’est funeste qu’à moi”, vv. 1161-1162), y las “merveilles” (v. 1163) descritas por la princesa son ahora calificadas de “bruit fâcheux” (v. 1164). Más adelante, cuando la Infanta intenta hacer razonar a Jimena con la invocación de la razón de Estado (“Tu poursuis en sa mort la ruine publique”, v. 1192, y “Il sera trop puni s’il n’est plus dans ton âme”, v. 1212), Jimena está determinada a conservar su libre albedrío frente a la autoridad real y enuncia su intención de seguir en su camino (“J’irai sous mes cyprès accabler ses lauriers¹⁴⁴”, v. 1206, y “[Le Roi] peut me refuser, mais je ne me puis taire”, v. 1215).

En las escenas siguientes, Rodrigo trae al Rey ante su corte las noticias de sus hazañas, por las que toma el nombre de Cid. En la tercera escena, casi no hay mención de Jimena, excepto cuando Rodrigo menciona diplomáticamente preferir morir al servicio del Rey que por la venganza de Jimena. El Rey, por su parte, ya ha tomado su decisión a propósito de la venganza perseguida por la joven: “Crois que dorénavant Chimène a beau parler, / Je ne l’écoute plus que pour la consoler” (vv. 1265-1266). Esta tendencia se confirma en una escena transitoria que anuncia la segunda queja, donde muestra su irritación (“La fâcheuse nouvelle, et l’importun devoir”, v. 1341) antes de proponer el engaño de Jimena.

La quinta escena, que cierra el acto, empieza por la prueba de los sentimientos de Jimena, inspirada por una escena similar en el tercer acto de la comedia de Castro. Después de un desmayo inicial que revela sus emociones, recupera rápidamente sus facultades y disculpa su actitud (“Sire, on pâme de joie, ainsi que de tristesse”, v. 1360) antes de cargar de nuevo en contra de su amante (“S’il meurt des coups reçus pour le bien du pays, / Ma vengeance est

¹⁴³ Este pasaje hace recordar la entrada monumental de Jimena en *Las mocedades del Cid*, al final del acto segundo, con sus cuatro escuderos también enlutados. Es interesante subrayar aquí el papel de los accesorios y de la indumentaria en la construcción del drama, sobre todo para la caracterización de Jimena, quien se ve presa por las convenciones sociales, sin posibilidad ni de vivir su duelo en paz ni de perdonar a Rodrigo en el momento más conveniente para ella.

¹⁴⁴ Nótese la alegoría floral con la oposición del laurel de la victoria y el ciprés del luto, que será reutilizada por Massenet.

perdue et mes desseins trahis”, vv. 1369-1370) y en contra del rey que deja el Conde sin venganza (“Que pourraient contre lui des larmes qu’on méprise? / Pour lui tout votre Empire est un lieu de franchise”, vv. 1387-1388). Aquí, contrariamente a Castro, es el Rey quien hace vislumbrar a Jimena la perspectiva del matrimonio, que la protagonista encuentra despreciable (“Pour moi mon ennemi! l’objet de ma colère!”, v. 1403), por lo que recurre a la última solución para cumplir su venganza, un duelo judicial. El Rey quiere dispensar al joven héroe de esta prueba, pero don Diego, confiado en las habilidades de su hijo, da su consentimiento al duelo. El Rey limita el alcance del mismo, diciendo que un solo combate zanjará el asunto, y después de conocer la identidad del campeón de Jimena (don Sancho) pone sus condiciones: a propósito del decoro (“De moi, ni de ma Cour il n’aura la présence”, v. 1463), y, sobre todo, a propósito del futuro de Jimena (“Quel qu’il [le vainqueur] soit, même prix est acquis à sa peine: / Je le veux de ma main présenter à Chimène”, vv. 1467-1468). Como lo nota Donné (2002: 165-166):

En instituant cette clause d’« équité » qui force Chimène à épouser le vainqueur quel qu’il soit, y compris Rodrigue – issue qu’elle rejetait *a priori* – [...] Don Fernand ne prend pas une décision inique ou barbare, puisqu’il s’est assuré, par le stratagème du début de la scène, des sentiments de Chimène, qu’il traite comme sa fille (*cf.* v. 682); il assure seulement une issue tout à la fois heureuse et honorable à l’amour de Rodrigue et de Chimène, contrarié par la querelle entre leurs pères. [...] C’est l’autorité du Roi qui impose à Rodrigue et Chimène ce mariage qu’ils désirent (*cf.* v. 1686), mais que l’honneur leur interdit de souhaiter.

2.2.6. Acto V

El último acto se abre con la segunda entrevista entre Rodrigo y Jimena, en contra de los usos del decoro, como lo subraya Jimena en los dos primeros versos: “Quoi, Rodrigue, en plein jour! D’où te vient cette audace? / Va, tu me perds d’honneur, retire-toi, de grâce” (vv. 1475-1476). Pero Rodrigo se queda, y declara su intención de dejarse morir bajo la espada de don Sancho, para satisfacer la venganza de Jimena. Frente a la incredulidad de Jimena (“Celui qui n’a pas craint les Maures, ni mon père, / Va combattre Don Sanche, et déjà désespère!”, vv. 1487-1488), Rodrigo le opone sus razones (“Maintenant qu’il s’agit de mon seul intérêt, / Vous demandez ma mort, j’en accepte l’arrêt”, vv. 1501-1502). Jimena, sin embargo, hace la elección de la vida en lugar de la muerte, y no llega a justificar la necesidad de la derrota de Rodrigo. Todo lo contrario, le anima a ofrecer un combate justo, si tan sólo el honor lo exige (“Non, sans vouloir mourir, laisse moi te poursuivre, / Et défends ton honneur si tu ne veux plus vivre”, vv. 1531-1532), pero ante un Rodrigo obstinado que no ve otra opción (“Non, non, en ce combat,

quoi que vous veuilliez croire, / Rodrigue peut mourir sans hasarder sa gloire”, vv. 1539-1540), Jimena no tiene otro recurso que utilizar su último naípe, la rivalidad amorosa que opone don Sancho a Rodrigo (“Sors vainqueur d’un combat dont Chimène est le prix”, v. 1566), no sin salir de escena toda avergonzada de haberlo confesado. La escena se termina con un corto monólogo de Rodrigo, en marcado contraste con el que había dicho en el primer acto, en el que se le ve liberado del peso que le doblaba el alma, como lo muestra estos versos hiperbólicos (vv. 1568-1574):

Est-il quelque ennemi qu’à présent je ne dompte?
Paraissez Navarrais, Maures et Castellans,
Et tout ce que l’Espagne a nourri de vaillants,
Unissez-vous ensemble, et faites une armée
Pour combattre une main de la sorte animée,
Joignez tous vos efforts contre un espoir si doux,
Pour en venir à bout, c’est trop peu que de vous.

Las siguientes escenas sirven esencialmente a dilatar el tiempo para crear un efecto de suspense. La segunda escena del acto presenta un monólogo de la Infanta en estancias, colocado como contrapartida al monólogo de Rodrigo del acto I. En éste, el propósito de doña Urraca puede resumirse en dos versos, en los que constata la imposibilidad de su amor para el joven: “Rodrigue, ta valeur te rend digne de moi, / Mais pour être vaillant tu n’es pas fils de Roi” (vv. 1581-1582). La tercera, un diálogo entre la Infanta y Leonor, muestra la magnanimidad de la princesa, cuando al final decide no impedir el curso de la relación entre Rodrigo y Jimena: “Je me vaincrai pourtant, non de peur d’aucun blâme, / Mais pour ne troubler pas une si belle flamme” (vv. 1653-1644). La cuarta escena es, por su parte, más interesante, ya que es la última de confidencias entre Jimena y Elvira. Jimena enuncia claramente su imposible dilema ante los dos posibles novios (“Quoi? L’objet de ma haine, ou bien de ma colère! / L’assassin de Rodrigue, ou celui de mon père! / De tous les deux côtés on me donne un mari / Encor tout teint du sang que j’ai le plus chéri”, vv. 1667-1670), lo que confiere un toque aún más trágico a su situación, pero Elvira está allí con su pragmatismo, para instarla a la moderación (“Que la loi du combat étouffe vos soupirs, / Et que le Roi vous force à suivre vos désirs”, vv. 1685-1686), y le recuerda que sus desmedidos deseos de venganza bien pudieran hacerla terminar casándose con don Sancho.

En la quinta escena comienza el desenlace, que se desarrolla de modo algo distinto al de Castro. En lugar de la noticia del “caballero de Aragón”, aquí don Sancho se presenta ante Jimena para darle noticias del duelo. Como don Sancho está vivo, Jimena presume de la suerte de Rodrigo cuando él le presenta su espada (“Quoi? du sang de Rodrigue encor toute trempée?”, v. 1716) en un eco casi exacto de sus palabras a Rodrigo tras la muerte de su padre (“Quoi? du sang de mon père encor toute trempée?”, v. 868). Pensando que Rodrigo está muerto, Jimena estalla y permite expresar por primera vez en público sus sentimientos (“Éclate mon amour, tu n’as plus rien à craindre, / Mon père est satisfait, cesse de te contraindre”, vv. 1719-1720), incluso calificando a don Sancho de “exécrable assassin” (v. 1724). Una tirada en la misma línea, hablando de una futura venganza contra el supuesto asesino de su amante, es suprimida desde la edición de 1660, en favor de una escena más corta que resalta la tristeza de la joven.

En la sexta escena, Jimena, equivocada, llega ante la Corte para pedir piedad al Rey, admitiendo por fin ante todos su amor por Rodrigo (“Sire, il n’est plus besoin de vous dissimuler / Ce que tous mes efforts ne vous ont pu celer”, vv. 1749-1750) y hace un último ruego, esta vez no para pedir venganza en contra de don Sancho, sino simplemente para pedir una solución alternativa a sus bodas con él: “Pour prix d’une victoire où je perds ce que j’aime, / Je lui laisse mon bien, qu’il me laisse à moi-même; / Qu’en un Cloître sacré je pleure incessamment / Jusqu’au dernier soupir mon père et mon amant” (vv. 1763-1766). El Rey dilucida la confusión de Jimena, y don Sancho relata por fin lo sucedido, resaltando la magnanimidad de Rodrigo y concediendo su derrota (“Perdant infiniment, j’aime encor ma défaite, / Qui fait le beau succès d’une amour si parfaite”, vv. 1787-1788). El Rey aprovecha la ocasión para ordenar las bodas de Rodrigo y Jimena, no sin alterar los hechos cuando dice que Jimena había puesto “tant de fois [s]on Rodrigue en danger” (v. 1794), y usa del peso de toda su autoridad, a la vez regia y paterna (“Et ne sois point rebelle à mon consentement / Qui te donne un époux aimé si chèrement”, vv. 1797-1798).

La Infanta, que llega al escenario junto con Rodrigo y Leonor para la última escena de la obra, arguye en el mismo sentido, pero (como en la obra de Castro) Rodrigo es el único que entiende las reticencias naturales de Jimena, y la deja elegir cómo ordenará su futuro (“Madame, mon amour n’emploiera point pour moi / Ni la loi du combat, ni le vouloir du Roi. / Si tout ce qui s’est fait est trop peu pour un père, / Dites par quels moyens il vous faut satisfaire”, vv.

1805-1808), antes de ofrecerle nuevamente en último recurso su cabeza, si fuera necesario. Jimena, si bien reconoce que no puede desdecirse sobre sus sentimientos, muestra reticencias bien naturales a obedecer al Rey, recatada hasta el último momento: “Mais à quoi que déjà vous m’ayez condamnée, / Sire, quelle apparence a ce triste hyménée, / Qu’un même jour commence et finisse mon deuil, / Mette en mon lit Rodrigue, et mon père au cercueil” (vv. 1831-1834). Después de esta última intervención, Jimena no tiene más ni voz ni voto, y el Rey decide postergar las bodas entre los dos amantes, conciliando los deseos de Jimena (“Il faudrait que je fusse ennemi de ta gloire / Pour lui donner sitôt le prix de sa victoire”, vv. 1843-1844) y mandando a Rodrigo a cumplir nuevas hazañas (“Mais parmi tes hauts faits sois-lui toujours fidèle, / Reviens-en, s’il se peut, encor plus digne d’elle”, vv. 1855-1856). La pieza se concluye con un último intercambio en modo agridulce entre Rodrigo y el Rey, donde la pena por la separación de los amados está mitigada por la esperanza de sus futuras bodas. Significativamente, es el rey quien tiene la última palabra, y termina con unos versos a Rodrigo que suenan como una profecía: “Pour vaincre un point d’honneur qui combat contre toi, / Laisse faire le temps, ta vaillance, et ton Roi” (v. 1865-1866).

3. Massenet o una percepción duradera

Como se acaba de mostrar, la obra de Castro, gracias a Corneille, tuvo una fortuna extraordinaria. Con ella, da un primer paso magistral fuera de sus fronteras nacionales, como lo indica Corneille en su carta dedicatoria a Madame de Combalet (2002: 80): “[Le Cid] a trouvé [en France] une réception trop favorable pour se repentir d’être sorti de son pays, et d’avoir appris à parler une autre langue que la sienne”. Bien es cierto, como lo subraya Arata (1996: LXXII-LXXIII), que después se consideró durante dos siglos la obra de Castro a través del prisma de la “Querelle du Cid”, llegando a lo que llama un “síndrome de Corneille” que influyó en la puesta en escena de *Las mocedades del Cid*, hasta que dos siglos después se produjo una reconsideración de la pieza.

En el siglo XIX una obra tributaria de los esfuerzos de ambos dramaturgos, esta vez en el campo de la ópera, muestra su influencia duradera en los círculos literarios: *Le Cid* de Jules

Massenet (1884-1885). El objetivo de la presente parte será doble. Primero, colocar la ópera en su contexto artístico y destacar los elementos de su doble herencia. Segundo, con un análisis de la obra, mostrar cómo, a través de ella, se perpetúa una imagen de Jimena como una joven heroína romántica.

3.1. La ópera en su contexto, y su doble herencia

En su prefacio a su historia de la ópera, Leslie Orrey¹⁴⁵ destaca la dificultad de definir el género, vinculándolo con el arte dramático (1991: 7):

Le mot opéra est lui-même loin d'être satisfaisant car il est entaché de nombreux a priori et suscite maints problèmes. Peut-être serait-il plus juste de parler d'art lyrique. L'hypothèse de départ de cet ouvrage est que l'opéra n'est pas un genre isolé mais une des branches du théâtre et qu'il convient donc de l'étudier en tant que tel. Ses éléments essentiels sont le conflit dramatique et le dialogue, rehaussés par une musique vocale et orchestrale. Comme le théâtre, il transcende la simple narration.

Como fenómeno artístico, esta “rama del teatro” se desarrolla en relación con su contexto histórico y en interacción con las demás artes. A lo largo de su historia, se nutre de inspiraciones provenientes de hitos históricos, obras de teatro, novelas, u otras manifestaciones. Más particularmente, en la ópera decimonónica, se puede observar una tendencia generalizada hacia la adaptación de obras literarias (teatro, poemas, novelas) tanto del repertorio clásico como de obras más contemporáneas. Se mostrará a continuación cómo *Le Cid* participa de esta tendencia, teniendo tras su primer estreno un éxito rotundo antes de caer en olvido y de ser redescubierto a partir de los años setenta del siglo XX, en Estados Unidos y luego en Francia, para terminar examinando en detalle la elaboración de la trama dramática en relación con la fuente principal que es la pieza de Corneille, pero también con la pieza de Castro, que le presta algunos elementos claves.

¹⁴⁵El original inglés de Orrey es de 1972, reeditado en 1987. En la edición francesa, el editor escribe una pequeña nota introductoria, diciendo que, excepto detalles menores como la inserción de comentarios sobre Rossini o la adición de algunos títulos que se han redescubierto desde la publicación original, “la remise à jour de l'ouvrage de Leslie Orrey ne s'est révélée nécessaire que pour les deux derniers chapitres [sur les oeuvres lyriques postérieures à 1972] qui ont été réactualisés.” (1991: 8)

3.1.1. *Le Cid*, un éxito marcado dentro de una tendencia generalizada

Cuando uno se acerca a una historia de la ópera, como la de Leslie Orrey y Rodney Milnes, un vistazo a la tabla de materias nos propone una cronología que traza la evolución de este tipo de espectáculo acorde con las variantes en diferentes áreas geográficas. Los capítulos dedicados al siglo XIX, más particularmente, se titulan “L’opéra post-révolutionnaire en France, en Italie et en Allemagne”, “L’opéra en Italie et en France à la fin du XIXe siècle”, “Wagner et le drame musical”, “L’opéra en Angleterre, en Espagne, en Suède et en Europe orientale : les écoles nationales”, y “L’opéra des Amériques”. Abriendo un pequeño paréntesis, hay que subrayar la escasísima presencia de Massenet en esta historia¹⁴⁶, que tiene solamente dos referencias, la primera (1991: 154) que le designa como el continuador de Gounod, destacando entre sus 27 óperas *Manon* (1884), *Werther* (1892) y *Thérèse* (1907), y la segunda (1991: 227) que indica que termina su carrera en Monte Carlo.

Sin embargo, un examen más detallado de los títulos e inspiraciones de los principales compositores muestra que esta división geográfica no es hermética, sobre todo si se tiene en cuenta las fuentes literarias de algunas obras más conocidas. Efectivamente, en la ópera del siglo XIX se observa una profusión de intercambios culturales con transposiciones en otras lenguas de obras tanto contemporáneas como de un repertorio más antiguo, en una reapropiación constante de un bagaje cultural¹⁴⁷ que ya se podría llamar europeo¹⁴⁸.

Esta constatación sirve tan sólo para resaltar el hecho de que, cuando Massenet se pone a escribir *Le Cid* para su creación en 1884, la práctica de préstamos literarios entre la escena

¹⁴⁶ Hay que notar que la presentación de *Le Cid* en el Carnegie Hall de 1976, rescatándola del olvido, no había sido realizada cuando se escribió la edición original inglesa del libro (1972), lo que explica tal vez que la ópera no sea mencionada entre las obras más destacables.

¹⁴⁷ Así, la adaptación de obras literarias es un asunto bastante corriente. Sólo hay que pensar en Berlioz y sus óperas inspiradas por las obras de Goethe, Shakespeare y Virgilio. O en Gounod con las suyas, que retoman las obras de Molière, Corneille o Shakespeare. Rossini, por su parte, adaptó al italiano varias del repertorio francés, de Torquato Tasso, de Schiller o de Shakespeare. En el ámbito ruso, sólo basta mencionar a Chaikovski, con sus óperas inspiradas en textos de Pushkin, valorizando el patrimonio literario nacional. Se puede también mencionar a Bizet, quien adapta el relato de Mérimée o una novela de Walter Scott. Y eso sin siquiera hablar de Verdi, que encontró inspiración en la obras de repertorio español (*El trovador*, *Simón Bocanegra*, *Don Álvaro o la fuerza del sino*), en la literatura francesa tanto reciente como más antigua, u (otra vez) en Shakespeare, pero también en Byron y Schiller.

¹⁴⁸ Efectivamente, los temas histórico-legendarios se apoderan de la escena dramática en la ópera. No es necesario presentar más la labor de Wagner con este motivo, que culmina con su famosa *Tetralogie*. Donizzetti, por su parte, muestra un fuerte interés en la historia europea en general, y en la historia de Inglaterra en particular. Meyerbeer, Verdi, Saint-Saëns, o Chaikovski también participan en esta tendencia.

dramática y la escena lírica estaba ya bien establecida, y el público preparado para recibir ya otra ópera que presentara una evocación de un pasado legendario. Con la confluencia de sus inspiraciones (la obra canonizada de Corneille, y el sabor histórico del asunto tratado en ella), y la calidad intrínseca de su composición, la ópera de Massenet estaba lista para el triunfo. Es un hecho que resalta Elizabeth Drayson (2003: 139-140):

Massenet's opera was an enormous success. It had four acts, with a libretto written by d'Ennery, Blau and Gallet that closely follows the plot of Corneille's play *Le Cid*, and it was first performed at the Paris Opera in November 1885. It confirmed Massenet's reputation as a successful opera composer, and the opera had been performed over 150 times by 1919, lapsing from the repertory after that until a notable performance at New York's Carnegie Hall in 1976, with Plácido Domingo as Rodrigo. Apparently such was the reputation of the opera that New Yorkers turned out en masse to hear it. Reviews describe it as a rediscovered masterpiece, and focus on the legendary nature of the Cid's life and its contemporary relevance. The critic from the *New York Post* wrote: "He came out of history but in literature and opera, he has become as much legend [...]"¹⁴⁹ Whatever the success of *Le Cid* in the past, it is certainly an opera for the present"

3.1.2. Génesis e impacto de la ópera *Le Cid*

Para su ópera *Le Cid*, Massenet halló en Louis Gallet (1835-1898), uno de sus libretistas (junto con Adolphe d'Ennery y Edouard Blau), un aliado importante. Con una larga carrera, notablemente en cooperación con maestros como Saint-Saëns, Bizet, Gounod, y el mismo Massenet, que había sido destacada en 1868 por el premio del ministerio de Bellas Artes, Gallet era uno de los nombres principales con los que un compositor francés podía contar a la hora de escribir una ópera. En la redacción del libreto, se halla la influencia duradera de la línea dramática impulsada por Guillén de Castro y retomada por Corneille, con una sabia mezcla de elementos tomados a veces literalmente de las dos obras, y sobre todo de la segunda, con citas casi directas de la pieza francesa. Como lo nota Elizabeth Drayson (140):

The legend Massenet put to music cast once again the story from the *Mocedades de Rodrigo* plot-strand in which Rodrigo kills his intended wife's father to avenge the dishonour of his own father. *Le Cid* was Massenet's last attempt at a grand opera, and the libretto is poignant and powerful, especially in the agonized duets of Rodrigo and Chimène as they struggle with their feelings for each other and the seeming impossibility of reconciliation.

Un artículo de T. L. Hollard detalla más específicamente el juego de intertextualidad entre las obras de Corneille y de Massenet, también con alguna indicación sobre la influencia de Castro. Como bien lo subraya el autor, es tal vez más fácil mostrar cómo se distinguen las

¹⁴⁹ Elipsis de la autora.

obras de los dos autores franceses para ver que las diferencias de entramado no tienen consecuencias para el desenlace final (1992: 8):

As far as the action and structure of the opera are concerned, Massenet's *Le Cid* has much in common with Corneille's play but also a great deal which is different, at times significantly so. While the basic skeleton of the two works is similar (insult – revenge – love versus self-esteem and honour – military prowess – victory – forgiveness and marriage), the detail and emphasis differ considerably.

Estas diferencias tienen su raíz en la naturaleza distinta de los dos tipos de espectáculo. Si bien la duración general de una pieza de teatro y de una ópera puede ser bastante similar (algunas horas), los requisitos de la ópera, como la necesidad de piezas de bravura en forma de arias, dúos y tríos para los protagonistas, o los esperados momentos de conjunto con coros y bailes, hacen que la acción se encuentre necesariamente comprimida para dejar libre paso a la fiesta musical. Las diferencias en relación directa entre la obra de Corneille y de Massenet son las siguientes, según Hollard (1992: 8):

- No hay escenas de confidencias de Jimena y la Infanta con sus confidentes respectivas, que han sido descartadas. En la ópera, la Infanta confiesa ella misma a Jimena su amor por Rodrigo, mientras que en la pieza Jimena lo ignora.
- Los dos encuentros entre los amados han sido reducidos a uno solo, con la elisión del personaje de don Sanche, lo que requiere de Jimena que pida a Rodrigo volver triunfante de sus combates contra los moros. “In other words, in the play, Chimène's cruel dilemma continues after the battle and until after the duel when, incorrectly believing Rodrigue is dead, she reveals her true feelings for him openly; in the opera it is Rodrigue's triumph in battle which makes it impossible to continue to redeem him.”
- El desafío de los moros se visualiza en escena en la ópera con la presencia de un mensajero ante el Rey, mientras que en la pieza la amenaza mora está claramente fuera de escena. En consecuencia, Rodrigo obtiene directamente el beneplácito del Rey para mandar el ejército, en lugar de obtener su perdón a posteriori como en la obra de Corneille.
- El Conde contesta directamente el nombramiento de don Diego como ayo del príncipe, en lugar de esperar a estar fuera de la presencia del Rey.

Hay también en la ópera escenas que no tiene su correspondiente en la obra de Corneille, y que se asemejan a escenas presentes en la pieza de Castro, tal como dice Hollard (1992: 8-9):

There are scenes in Massenet's opera which have no counterpart in Corneille's drama. While the fact that Rodrigue's noble qualities are recognised from the beginning of the play, the actual bestowing of the order of knighthood upon Rodrigue is a major feature of Massenet's first act. The battle against the Moors takes place offstage in the opera as it does in Corneille's play, but Massenet's librettists have added pre-battle scenes.

Estas escenas antes de la batalla, con la aparición de Santiago, recuerdan las escenas en la comedia de Castro, con el episodio del leproso que se convierte en San Lázaro para dar a Rodrigo su bendición. En cuanto a la primera escena de la ópera, la ceremonia de armas de Rodrigo, es un préstamo evidente de Castro, como lo destaca Hollard en una nota (1992: 22):

Massenet has borrowed this from Guillén de Castro's play *Las mocedades del Cid*. While other details of the scene are different, in both de Castro and Massenet the King asks Don Rodrigue whether he swears to be a good and faithful knight and the former's thrice-uttered "Sí, quiero" is matched by the repeated "Je le jure".

Se puede concluir provisionalmente que la ópera de Massenet presenta un buen ensamblaje de elementos provenientes de las dos obras dramáticas del siglo XVII, con las adaptaciones necesarias a su nueva presentación en la escena lírica, y sostenida por una trama musical memorable, que le convierte en uno de los hitos de la ópera francesa del XIX y asegura su perennidad. En las palabras de Elizabeth Drayson (2003: 141):

Like [...] others before, Massenet's reworking of the Cid theme seems to challenge and question the very sources of human loyalty and love. The figure of the distraught and hopeless lover tortured by longing may have had great resonance for opera-goers even in the era of late Romanticism, yet the determined historicizing of these opera plots paradoxically removed them from contemporary concerns, creating a condensed, intense spectacle that offered both escapism and catharsis.

3.1.3. *Le Cid* vuelve a París: algunos apuntes sobre la representación de 2015 en la ópera Garnier

Habiendo tenido la buena suerte de presenciar una representación de la ópera de Massenet en París en abril de 2015, donde se reponía la puesta en escena imaginada para la Ópera de Marseille en junio de 2011, nos permitimos en los próximos párrafos destacar algunos puntos de relevancia sobre el asunto.

En primer lugar señalemos la excelente acogida popular de la ópera. Es cierto que la popularidad no es siempre la muestra de la calidad de una obra, ni mucho menos, pero lo que sí

revela es el interés que despierta en la gente aficionada, lo que, en nuestro caso, interpretamos como una marca de la perennidad de la ópera. En todo caso, bien sea por el interés hacia el texto de Corneille, por el prestigio del lugar o por ansias de escuchar el trabajo del compositor, hemos constatado que, tan sólo un mes después de su puesta a la venta, todas las entradas estaban ya agotadas, y sólo se podían conseguir mediante el mercado secundario oficial. En comparación con otras óperas que se producían en el mismo momento, es una marcada señal de preferencia por parte del público, que quiso acoger triunfalmente la vuelta de la ópera a su cuna, tras casi cien años de ausencia en este escenario de prestigio.

Lo que es tal vez más interesante, sin embargo, es la labor de puesta en perspectiva llevada al cabo en el programa oficial, que comienza de antemano con la cubierta donde aparece una fotografía de la Tizona, la famosa espada del Cid. Así, el primer texto propuesto para la lectura, después de los usuales (reparto, argumento...) es una traducción de un pasaje del cantar de gesta. Se proponen también fragmentos del libro Mikel de Epalza y Suzanne Guellouz, consultado en el marco de la presente tesis. Se dedican dos capítulos a la famosa “querelle du Cid” y a la recepción de la obra de Corneille en Francia. De modo bastante clásico, se presenta también al compositor, antes de ubicar *Le Cid* dentro de la preocupación de Massenet de “perpétuer et renouveler le grand opéra”.

Pero lo más llamativo del programa es, a nuestro parecer, el diálogo que se establece con otros textos y autores, empezando por una escena del *Soulier de Satin* de Paul Claudel, donde se ejemplifica una pareja también dividida por el amor y el deber. Otro fragmento de interés se halla en algunos párrafos sobre el honor escritos en 1948 por Simone Weil, mientras que en su texto “Vision du vide”, Marguerite Yourcenar describe la pieza *Yukoku* del japonés Yukio Mishima (1966), donde se muestra que en una cultura en principio totalmente ajena a la europea se pueden encontrar preocupaciones similares, y pedir sacrificios igualmente terribles por el honor perdido.

A lo largo del programa, además, se encuentran ilustraciones que sirven para vincular la figura del Cid primero a otras obras que le representan (como grabados de una edición alemana de 1802 de la obra de Castro, una fotografía de Gérard Philipe en su traje icónico del Campeador, o de Sophia Loren y Charlton Heston abrazándose en la película de Anthony Mann) pero sobre todo a acontecimientos históricos ligados al Franquismo: en España, una cena de Estado en

honor del entonces vicepresidente de Estados Unidos, donde se muestra la proximidad entre los futuros reyes de España y la pareja de Franco y Carmen Polo; el primer discurso oficial de Juan Carlos I como rey, el 22 de noviembre de 1975; y su intervención televisiva la noche del golpe de estado del 23 de febrero de 1981.

Estas últimas ilustraciones tienen que relacionarse con la puesta en escena de la obra¹⁵⁰, decididamente audaz, en la que la ópera está ambientada en una España vagamente franquista¹⁵¹, lo que introduce, a nuestro parecer, dos planos de lectura complementarios. Uno, que corresponde a una recepción “sencilla” de la obra, en la que nos indentificamos con la pareja formada por el héroe y la heroína, y sufrimos con ellos hasta el desenlace feliz. Y otro, más crítico, teniendo en cuenta el papel preponderante de la retórica guerrera y religiosa de la obra, en el que se muestra cómo se pueden justificar conquistas (tanto guerreras como amorosas) por la razón de Estado, que aplasta todo hasta que sólo quedara una figura hierática colocada en su pedestal: el Cid.

3.2. Análisis de la ópera

Antes de pasar al análisis propiamente dicho de la ópera, hay que aclarar algunos puntos en relación con el material de análisis. Si bien la fuente del análisis es la partitura original (canto y reducción al piano), publicada por la casa Heugel a finales del siglo XIX, no se hará aquí un análisis musicológico de la obra, por lo que se dejará de lado toda consideración sobre la construcción de la trama sonora de la ópera. Esto no quiere decir que la música no sea una parte importante de la obra, ni mucho menos, sino que dentro del contexto de la presente tesis, no corresponde al objetivo principal del estudio aquí desarrollado. Asimismo, el proceso de escritura de una ópera requiere a menudo que las arias y composiciones en grupo (dúos, tríos, coros, etc.) lleven a un crescendo musical, a menudo con repeticiones de las mismas palabras.

¹⁵⁰ Para la representación se realizaron cortes, como el paréntesis de la escena de baile, necesarios para extraer del drama elementos que hubieran podido distraer del propósito principal de la obra. Algunos otros, y sobre todo el corte del trío final entre Jimena, don Diego y la Infanta, nos ha parecido que aminoran la relevancia del papel de Jimena en la obra, dejándola algo en el margen de la acción.

¹⁵¹ En lo que corresponde a nuestro estudio, es interesante vincular esta propuesta con el contexto de creación de *Anillos para una dama*, en pleno Franquismo. Razonablemente, se puede pensar que esta concordancia de pensamientos no es más que una coincidencia, pero no podemos sino subrayarlo.

Por lo tanto, y con el objetivo de no alargar el presente análisis, sólo se notará una repetición de este tipo cuando haya alguna repercusión para la caracterización del personaje de Jimena.

3.2.1. Paratexto

De antemano, se nota que el título de la obra (*Le Cid*) sólo hace referencia al héroe epónimo, sin mencionar a Jimena. La denominación genérica (ópera) deja pensar que se tratará de un asunto serio¹⁵², y las divisiones internas (cuatro actos y diez cuadros¹⁵³) están ya anunciadas. Se destaca a los autores del libreto (Adolphe d'Ennery, Louis Gallet y Edouard Blau), pero el nombre más importante es ciertamente el del compositor. Hay una dedicatoria a los señores Ritt y Gailhard, los directores del Opéra-Comique de París donde se estrenó la obra.

La primera página da el reparto completo¹⁵⁴ junto con los títulos de crédito destacando la labor de escenografía. En el reparto, hay que notar que el nombre de Jimena se anuncia antes del de la Infanta, y sólo después están presentados los personajes masculinos en orden de importancia, con Rodrigo en primera posición: esto denota a la vez una cortesía hacia los personajes femeninos, y una primacia de la pareja principal frente a los demás personajes. Desde el punto de vista musical, hay que destacar que la voz de Jimena es de soprano dramática, que corresponde a una voz más grave y poderosa que la de otros tipos de soprano (lírica o ligera), y que es notablemente usada en papeles wagnerianos. Esto da de antemano una idea del personaje, que tendrá una interpretación a priori más profunda y más conmovedora que la de la Infanta, papel de “simple” soprano.

En cuanto a la presencia de Jimena en la obra, un vistazo a la tabla que detalla la organización dramática permite darse cuenta de que Jimena es participante o testigo en la mayor parte de la acción. En el primer acto, compuesto de dos cuadros, Jimena recibe en el primero la bendición paterna antes de asistir en el segundo a la ceremonia de armas de Rodrigo. En el

¹⁵² Podemos comparar esta denominación a otras apelaciones como las de “opéra bouffe” o “opéra comique” (cuya alternancia entre pasajes hablados y pasajes cantados puede en algunas ocasiones servir para hacer bajar la tensión dramática), pero sobre todo contrastarla con la de “opérette”, que deja entrever una tonalidad decididamente más divertida.

¹⁵³ Numerados de uno a diez en la tabla que precede la partitura.

¹⁵⁴ Como para la obra de Corneille, retomaremos en nuestro discurso los nombres originales en castellano, para simplificar la expresión. De modo general, estimamos que el discurso es lo suficiente claro como para no dejar dudas al respecto.

segundo acto, que tiene también dos cuadros, Jimena participa en el desenlace de la escena del duelo en el tercer cuadro, y apela al Rey en el cuarto. En el tercer acto, compuesto de cuatro cuadros, la entrevista de Jimena y Rodrigo forma el quinto cuadro, mientras que Jimena está razonablemente ausente de los cuadros sexto, séptimo y octavo, que detallan las hazañas de Rodrigo. En el último acto, Jimena está también presente en los dos cuadros que lo componen, primero para recibir la noticia equivocada de la muerte de Rodrigo en el noveno cuadro, y luego para participar al desenlace de la obra en el décimo. La constatación de la presencia casi constante de Jimena en la escena lleva a la conclusión inicial de que su papel en la obra de Massenet es, en principio, bastante significativo, como parte implicada totalmente en la acción.

3.2.2. Acto I

3.2.2.1. Cuadro 1

El primer cuadro se desarrolla en Burgos, en una sala en casa del Conde de Gormaz, padre de Jimena. Es esencialmente un cuadro de exposición, ya que se abre con una escena entre el Conde y sus amigos, que anuncia la ceremonia de armas de Rodrigo y la próxima elección por el Rey de un ayo para el Infante.

Jimena llega en escena, toda maravillada de la celebración que honra al joven que ama: “Que c’est beau ces drapeaux flottants! Ces glaives éclatants! Où le ciel met sa flamme! Et cette ville en fête! Et ce nom qu’on acclame!” Contrariamente a lo que ocurre tanto en la obra de Castro como en la obra de Corneille, aquí hay un verdadero diálogo entre Jimena y su padre, que reconoce “avec un sourire” y “avec intention”¹⁵⁵ la inclinación de su hija (“Le nom surtout est beau, n’est-ce-pas?”), lo que hace enrojecer a Jimena cuando declara: “Ah! Je vois que mon père a lu dans mon âme!”.

El Conde y sus amigos se van de escena y Jimena, libre de miradas, deja estallar su felicidad (“Aimer! Aimer! Je puis aimer librement devant tous!”) y se presenta como una doncella franca y honesta frente a los “coeurs parfois timides ou jaloux / Qui trouvent des

¹⁵⁵ En las didascalias adjuntas a su línea.

douceurs à cacher leur tendresse”, declarando su voluntad de vivir su amor abiertamente: “L’aveu de mon bonheur en redouble l’ivresse! A mes fières amours il faut le clair soleil!”.

La Infanta aparece en este momento para una escena en la que se confrontan directamente las dos enamoradas de Rodrigo. Es una variación importante con respecto a Castro (donde la rivalidad amorosa de ambas era apenas esbozada) y con respecto a Corneille (que usaba el recurso de las confidentes para mostrar los sentimientos de las dos doncellas). Esto introduce una dinámica muy distinta entre Jimena y la Infanta, ya que aquí el conflicto está plenamente admitido, en lugar de ser larvado o sobreentendido. Naturalmente, esta nueva situación aumenta el potencial dramático de la obra, ya que posiciona de antemano a Jimena en contra de una figura de poder, anticipando su oposición al Rey. Además, la bendición paterna recién obtenida acerca a Jimena al Conde, por lo que el futuro duelo fatídico la dejará más aislada que nunca, frente a su amante vengador, su rival sentimental, y la razón de Estado.

Cuando la Infanta entra en escena, su primera intervención parece revelar envidia hacia Jimena (“Tu parais bien joyeuse”), una impresión confirmada cuando dice “avec mélancolie” que hay grandes “qui ne sauraient pas à ce point s’oublier Que d’admettre en leur âme un simple chevalier!”. Jimena, frente a esta confesión, está sucesivamente “troublée” y “haletante”, y responde “vivement et émue” en una aria que anuncia el dúo entre ambas, con repeticiones evocadoras: “Ne l’aimez pas! ne l’aimez pas! Madame! Laissez le doute dans mon âme... Ne l’aimez pas, Madame! Laissez l’espérance en mon cœur... Ne l’aimez pas, Madame! Espérance peut-être vaine Doute peut-être juste, hélas!” Las dos voces de la Infanta y de Jimena se mezclan aquí de modo muy conmovedor, entre la súplica de Jimena y la consciencia real de la Infanta: “Soyez clémente souveraine! Et laissez-moi le droit de l’aimer” dice la joven, mientras la princesa enuncia “Sois heureuse, tu n’es pas reine! Moi, je n’ai pas le droit d’aimer!” La escena se concluye con la resolución de la Infanta en un pasaje directamente inspirado de Corneille (“Va! je me souviendrai de qui je suis la fille!”) que se termina en un beneplácito a las futuras bodas entre Rodrigo y Jimena.

3.2.2.2. Cuadro 2

El segundo cuadro se abre en una galería que conecta el palacio de Burgos a una de las entradas de la catedral. Se asiste a la ceremonia de armas de Rodrigo.

Empieza con una escena de gran despliegue, una misa donde el Rey, su corte y el pueblo dan gracias a Santiago por la recién victoria en contra de los moros. El Rey llama a Rodrigo, quien entra por primera vez en escena. Mientras todos comentan su aspecto físico, con su “fier regard” y su “air souverain”, Jimena se concentra sobre el efecto que tiene sobre ella e intenta dominar sus emociones (“Trouble délicieux¹⁵⁶ que je sens à sa vue... Ne me trahis pas!”) pero los signos no escapan la atención de la Infanta (“Comme elle semble émue! Ah! dans son coeur quel trouble à sa vue!”).

En la ceremonia de armas de Rodrigo, tanto Jimena como la Infanta se unen al coro general, añadiendo sus voces al clamor que adula al joven caballero, participando íntegramente al acto, de modo contrario a la escena correspondiente en Castro, donde sólo la Infanta participaba y Jimena era testigo. Lo que es particularmente llamativo en este pasaje es cuando Jimena, junto con todos, retoma la invocación a la espada (“Pendant les injustes querelles Reste immobile à son côté. Mais prends des ailes Pour l'Espagne et sa liberté”), ya que el futuro duelo entre Rodrigo y el Conde podría caer en la categoría de “injusta querella”, convirtiendo las palabras de Jimena en una vana plegaria ante los futuros sucesos.

En medio de la ceremonia, se suspende el tiempo en un intermedio lírico entre Rodrigo y Jimena, cuando (se supone) el héroe la ve entre la asistencia. Rodrigo declama “dans une sorte d’extase” pensando en Jimena, una “vision” que parece “venir des mondes infinis” y mira a su amada mientras le jura lealtad absoluta, en un paralelo al juramento que acaba de hacer al Rey: “Ange ou femme, mes jours sont unis; Avec ce fier regard¹⁵⁷, avec ce doux sourire¹⁵⁸, Tu ne saurais jamais conduire Qu’aux chemins glorieux ou qu’aux sentiers bénis.” Jimena es sensible a esta jura privada, que ocurre en medio de la jura pública, y la acepta en aparte: “Serment d’amour, promesse éternelle, Je t’accepte et je n’ai plus d’effroi”.

¹⁵⁶ La asociación aparentemente contradictoria entre el trastorno emotivo y las delicias traducen bien el estado de ánimo de Jimena, en ansiosa espera de que sus deseos se cumplan.

¹⁵⁷ Hay que notar aquí el paralelismo con la misma expresión empleada para designar a Rodrigo. Esto pone a los dos miembros de la pareja en el mismo pie de igualdad, tanto honrado y noble el uno como la otra, en perfecta armonía a pesar de las peripecias que les separan.

¹⁵⁸ Es importante destacar con la aparente oposición entre el “fier regard” y el “doux sourire” la complejidad de la caracterización de Jimena, que no es un personaje monolítico: no es una doncella tímida y suave, ni tampoco una fiera indomable, sino algo a medio camino entre los dos, una mujer que sabe cuando ser fuerte y cuando ser tierna.

Se reanuda la ceremonia de armas con una repetición triunfal del tema de la espada, que va creciendo y alargándose, con Jimena integrada al coro general, junto con los demás personajes principales.

Después, el Rey nombra a don Diego como ayo del príncipe, como en Castro y Corneille, lo que desata la contestación “avec violence” del Conde hacia el Rey y el enfriamiento notable de sus relaciones con el padre de Rodrigo. Don Diego, sin embargo, intenta conciliar los sentimientos del Conde y le propone “amicalement” el futuro matrimonio entre sus dos hijos, en un diálogo retomado casi verbatim de Corneille. Como en la obra francesa, el Conde no ve más allá que la decisión del Rey, desdiciéndose totalmente de la promesa a su hija y menospreciándola a la vez cuando declara a don Diego que “A de plus hauts partis ce beau fils [Rodrigo] doit prétendre!” El conflicto escala muy rápido, con el resultado conocido: el Conde da el bofetón fatídico a don Diego.

Tras el monólogo de don Diego en el que resuelve entregar la venganza a su hijo, Rodrigo parece “rayonnant” frente a su padre. El diálogo retoma de forma abreviada el de Corneille, y se llega pronto a la revelación de la identidad del ofensor, que Rodrigo conoce “avec épouvante” y que le deja “aterré”, ya que comprende de antemano las repercusiones de lo que le pide su padre para sus relaciones con Jimena: “Ah! tout mon sang s’est glacé dans mon cœur éperdu! Devais-tu m’imposer, ô fortune cruelle, Pour la première épreuve une épreuve mortelle!” La repetición, tres veces, de la frase “Hélas! Tout mon bonheur perdu!” refuerza esta impresión, así como las palabras “Meurs en mon âme, divin amour!”, que dice mientras Jimena pasea fuera de la iglesia, repitiendo, ignorante, los versos que había dicho al joven en la ceremonia de armas.

La resolución del conflicto interno de Rodrigo puede aquí parecer un poco abrupta, ya que ocurre en tan sólo una línea tomada de Corneille (“Ah! Qui peut vivre infâme Est indigne du jour!”) después de que su padre le hubiera recordado que es su honor el que está en juego. Hay poca apariencia de trastorno emotivo para Rodrigo, que termina el acto con las palabras “Allons! mon père! tu seras vengé!” que muestran muy bien sus prioridades al caer el telón.

3.2.3. Acto II

3.2.3.1. Cuadro 3

La primera escena del cuadro 3 desmiente sin embargo esta impresión desenvuelta que el final del primer acto hubiera podido dar de Rodrigo. En un ambiente todo designado para la reflexión personal y la introspección (una calle de Burgos, de noche y con “peu de lune”, cerca del palacio del Conde), Rodrigo “s’avance lentement” para retomar largamente las estancias de Corneille, con algunas variaciones. Resalta la imposibilidad de su situación con marcadas paradojas (“Par l’injuste rigueur d’une juste querelle Je deviens la victime en étant le vengeur”) y piensa en quitarse la vida, ya que le parece la sola solución ante la pérdida anticipada de Jimena (“Il vaut mieux courir au trépas Que de perdre deux fois¹⁵⁹ celle qui m’est si chère!”), pero recupera el ánimo y elige el camino de la venganza, endureciendo su corazón (“Ah! Qu’importe ma peine”) contra toda influencia de Jimena.

En la siguiente confrontación entre Rodrigo y el Conde, no hay mención de Jimena, el discurso de los dos hombres (fuertemente parafraseado de Corneille) todo entregado al asunto de honor. Los espíritus se calientan hasta el fatídico golpe de Rodrigo, y es sólo en este momento en el que el joven toma plena consciencia de las repercusiones de su hecho para él y para Jimena: “Dieu du ciel! Qu’ai-je fait? je n’ai plus qu’à mourir!”.

El pueblo, junto con señores y criados, entra a escena, llamado por el ruido del combate, y se pregunta qué ha ocurrido para que el Conde sea herido de muerte. Ante las felicidades de su padre, Rodrigo le responde primero “avec une douleur encore contenue”, y luego estallando “avec emportement” y “en sanglottant”. Una vez cumplida su venganza, Jimena ocupa de nuevo todos sus pensamientos: “Mais laissez-moi pleurer ma cruelle victoire¹⁶⁰! Pour vous j’ai tout perdu! Ce que je vous devais, je vous l’ai bien rendu!”

Jimena llega en este momento, “sur l’escalier [del palacio de su padre], pâle, échevelée”, como si hubiera justo despertado, con tanta prisa que no hubiera tomado tiempo para arreglarse.

¹⁵⁹ Dos veces: una por la deshonra en la que ha caído su familia tras el bofetón del Conde, y otra por el abismo personal abierto entre Rodrigo y Jimena si cumple su venganza y mata al padre de su amada.

¹⁶⁰ Hay que notar la asociación antitética entre la palabra “victoria” y el adjetivo “cruel”, que denota la amargura de Rodrigo. Esto se resalta más aún en la siguiente frase, remitiendo el “todo” a Jimena, la fuente de su felicidad.

Sus primeras palabras son una interjección desesperada, en la que pide el nombre del asesino de su padre: “Mort! mort! Qui l’a frappé!” Comienza su intervención por una jura solemne a la memoria de su padre (“Ah! je le jure Par le ciel, par le sang de l’horrible blessure, Celui-là... quel qu’il soit je veux le frapper de ma main!”), no sabiendo que es a Rodrigo quien designa así, antes de recogerse “avec désespoir” y “avec des sanglots, et comme se parlant à elle-même” cuando en telón de fondo empieza el réquiem a la memoria de su padre, anticipando el doble dolor cuando se dé cuenta de lo que Rodrigo ha hecho: “O mon père! Si grand! si glorieux! et si bon! Ce matin comme avec de doux yeux il disait¹⁶¹: mon enfant peut l’aimer et me plaire!” Pero Jimena, “en se redressant, farouche”, recupera su fiero carácter anteriormente destacado por Rodrigo y reclama “à la foule” el nombre fatal: “Non! pas d’oubli ni de pardon! Mais répondez-moi donc! il faut que l’on me nomme Le meurtrier!” En un “silence général, Chimène va de l’un à l’autre”, pidiendo repetidamente al uno y al otro si han matado a su padre, reconociendo el “courage” del acto. Ante el silencio, clama “avec une rage croissante”: “Dieu! le nom de cet homme Qui m’a pris mon bonheur, nom orgueil, mon appui!”. Finalmente, “elle arrive devant Rodrigue et pousse un cri en le voyant si pâle et si accablé; elle a tout compris” Su grito de desesperación llena el escenario hasta que, superada por el choque emotivo, “elle tombe évanouie”, su última palabra del cuadro designando a Rodrigo, un “lui!” dicho “sans voix”. Acompañándola en su dolor, el réquiem actúa a la vez como una canción de cuna mientras “le rideau tombe lentement”.

3.2.3.2. Cuadro 4

El cuadro se abre en un marcado contraste con el precedente. Las didascalias dan indicaciones claras del ambiente de fiesta: “La grande place de Burgos: à gauche, le palais du Roi - journée de printemps - clair soleil - danses populaires - foule. Tableau très animé dès le lever du rideau.” En esta fiesta de primavera, la sola nota discordante viene de la Infanta que, paseando por el escenario, muestra envidia ante una pareja de novios, en una referencia clara a su inclinación frustrada por Rodrigo: “N’avez-vous pas le bien suprême Que d’autres cœurs cherchent en vain?”

¹⁶¹ Naturalmente, el recuerdo del beneplácito de su padre para su unión con Rodrigo sólo hará más desgarradora la revelación de la identidad del asesino de su padre, y el correspondiente horror de Jimena ante el hecho.

A continuación, tiene lugar un pasaje obligado en cada ópera francesa, la escena de baile, en la que se celebra la fiesta del pueblo, con piezas inspiradas de la tradición española: una castellana, una andaluza, una aragonesa, una alborada, una catalana, una madrileña y una navarra. Al final de la fiesta, el Rey aparece. En una interacción con la Infanta, esboza su línea política: “Je fais craindre ma loi, vous la faites chérir!”.

Jimena, “accourant éperdue”, llega entre tanto para reclamar reparación por la muerte de su padre, una noticia que provoca un “mouvement général de surprise et d’horreur”. Aprovechando la opinión favorable así despertada, empieza por una sumisión a la autoridad real (“Je me jette à vos pieds! J’embrasse vos genoux!”), retomando las palabras de Corneille¹⁶² antes de pedir justicia en una escalada léxica: “J’implore ta justice... O Roi! je la réclame! Il n’a pas hésité, lui, pour briser mon âme! Ni pitié, ni pardon, jamais, pour cet infâme!” Cuando se enuncia el nombre de Rodrigo, el Rey reacciona “douloureusement”, habiendo anticipado la situación.

Las palabras “ni pitié, ni pardon” se convierten en el estribillo de la plegaria de Jimena, que se desarrolla “avec une grande agitation” y “avec véhémence”. Por un lado, hace referencia a su triste condición en comparación con la impunidad de Rodrigo (“Lorsque j’irai dans l’ombre, Aux plis d’un voile sombre¹⁶³ Cachant mon front terni, Faudra-t-il donc que je le voie Passer ivre de joie Et d’orgueil impuni?”), y por el otro remite a la autoridad del Rey, el único habilitado para hacer justicia (“Tu seras mon soutien! [...] O Roi! C’est en toi que j’espère! Frappe-le! Ecoute ma prière! Frappe-le! frappe-le! frappe-le!¹⁶⁴ Il a tué mon père!”).

Llega don Diego, “qui a paru sur les dernières paroles de Chimène, s’avançant la main posée sur l’épaule de Rodrigue” en una admisión de debilidad física. El pueblo está claramente dividido a propósito de Rodrigo, unos clamando “Malheur à lui!” y otros “Honneur à lui!”, liderados por los partidarios de ambos campos. Las palabras de don Diego retoman esencialmente su defensa en Corneille, y se articula en torno a tres puntos: la ancianidad del mismo don Diego (“Qu’on est digne d’envie Lorsqu’en perdant la force on perd aussi la vie”),

¹⁶² “Vengez ce noble sang qui fumait de courroux De se voir répandu pour d’autres que pour vous!”

¹⁶³ Notar aquí las palabras del léxico del luto, “ombre”, “sombre” y “front terni”, que remiten a las modificaciones tanto en el atuendo como en el estado de ánimo, y a la apariencia dañada provocadas por la repentina muerte del Conde.

¹⁶⁴ La repetición de las palabras “Frappe-le!” resalta la urgencia de la venganza de Jimena.

el carácter honrado de su hijo (“Rodrigue est mon fils! un fils digne de moi, Digne de son pays, et digne de son Roi!”), y la solución que propone para desatar el conflicto (“Immolez donc celui que les ans vont ravir Et conservez pour vous le bras qui peut servir!”). Pero Jimena se muestra “implacable”, y no le basta aquí pedir justicia: “J’en demande vengeance!”.

En este momento ocurre un trío conmovedor entre Rodrigo y Jimena, ambos presos del “plus grand trouble” en perfecto acuerdo a pesar de las direcciones contrarias que les son impuestas por la mala fortuna, y la Infanta, que actúa como fuerza antagónica a su destino amoroso. En este trío, hay cantidad de referencias, oposiciones y metáforas cruzadas, con las palabras “sang répandu”, “bonheur/honneur/tourment”, “résister/défendre” y “l’arrêt qu’il faut rendre” como puente entre las tres partes. Para más comodidad, se transcribe aquí las partes significativas de sus discursos, con las palabras clave en cursiva:

La Infanta	Rodrigo	Jimena
C’est pour moi le <i>bonheur</i> qui revient! Non! <i>l’honneur</i> le défend! Ah! je sens malgré moi tout mon <i>cœur</i> se reprendre À l’espoir d’un <i>bonheur</i> qui m’était défendu! Que sévère ou clément soit <i>l’arrêt qu’il faut rendre</i> , Les voilà séparés par le <i>sang répandu</i> !	O <i>tourment</i> de la voir! O <i>douleur</i> de l’entendre! Comme il est loin de moi [de nous ¹⁶⁵] le <i>bonheur</i> attendu! À quoi bon <i>résister</i> Et pourquoi me <i>défendre</i> ? À jamais entre nous est le <i>sang répandu</i> !	Rien ne peut le <i>sauver</i> ! Rien ne doit le <i>défendre</i> ! Je tiendrai le serment par le ciel entendu! Qui pourrait hésiter dans <i>l’arrêt qu’il faut rendre</i> ? N’est-il pas réclamé par le <i>sang répandu</i> ?

Llega entonces un mensajero de Boabdil, el rey moro, que desafía al Rey. Una vez partido, el Rey se dirige a Rodrigo “avec un reproche douloureux” por haberle quitado al Conde. Con el apoyo de los amigos de su padre, Rodrigo reclama el mando (“Permettez-moi de vivre Un jour encor! le temps d’être vainqueur!”), y cuando el Rey consiente, Jimena muestra “exaltation et colère” antes de dirigirse al Rey, “éplorée”, para pedir de nuevo justicia. El Rey, en nombre de la razón de Estado, indica a Jimena que “Nous compterons après! J’ai pour gage sa vie!”.

¹⁶⁵ El pronombre pasa del singular al plural en la segunda ocurrencia de la frase, mostrando que la preocupación de Rodrigo pasa de su situación particular a una consideración de los sentimientos de Jimena, anticipando su sumisión caballerisca al final de la obra.

El acto se concluye con la Infanta y el Rey, que animan a Rodrigo, mientras Jimena y los amigos del Conde le echan una maldición.

3.2.4. Acto III

3.2.4.1. Cuadro 5

El cuadro 5 está enteramente ocupado por un solo evento: el encuentro de Rodrigo y Jimena en casa de ella, y más precisamente, como está indicado en las didascalias al comienzo, en “la chambre de Chimène”. Como en la construcción de Corneille, esto sitúa el coloquio entre ambos a medio camino de la obra, lo que resalta su importancia, como si hubiera un “antes” y un “después” del hecho, que se presenta como la culminación emocional del relato. Las didascalias ayudan a reforzar esta impresión de intimidad, ya que la escena ocurre “la nuit - une lampe brûle sur la table - au fond, on aperçoit les jardins éclairés par la lune”.

Después de un pequeño prólogo musical, el telón se levanta sobre una Jimena “assise, accablée, la tête dans les mains”, en una posición de recogimiento mientras intenta recapacitar los ánimos y dejarse expresar sus sentimientos, resaltando el coste humano que el honor le impone: “De cet affreux combat je sors l’âme brisée! Mais enfin je suis libre et je pourrai du moins Soupirer sans contrainte et souffrir sans témoins.”

En este momento tiene lugar el aria más conocida de Jimena, *Pleurez, mes yeux!*, que es todavía bastante conocida hoy en día¹⁶⁶. Tiene una estructura A-B-A', en la que una estrofa de destacado lirismo (con reminiscencias de un tiempo perdido) está enmarcada por dos estrofas dramáticas similares (donde Jimena exalta el lado trágico de su situación). Para ayudar el análisis, he aquí las dos estrofas principales:

¹⁶⁶ De hecho, una simple búsqueda en el sitio especializado sheetmusicplus.com con las palabras clave “le cid massenet” da 39 resultados, no siendo ninguno de ellos la partitura completa de la ópera, y 6 ocurrencias en antologías o partituras sueltas (en versión orquestal o en reducción para piano) del aria de Jimena. Esto da una breve idea de su difusión en el mundo musical de hoy.

A	B
Pleurez! pleurez mes yeux! tombez, <i>triste rosée</i> Qu'un <i>rayon de soleil</i> ne doit <i>jamais tarir</i> ! S'il me reste un <i>espoir</i> , c'est de bientôt <i>mourir</i> ! Pleurez, mes yeux, pleurez toutes vos <i>larmes</i> ! pleurez mes yeux.	Mais qui donc a voulu <i>l'éternité des pleurs</i> ? Ô <i>chers ensevelis</i> , trouvez-vous tant de charmes à léguer aux vivants <i>d'implacables douleurs</i> ? Hélas, je me souviens... il me disait: avec ton <i>doux sourire</i> Tu ne saurais jamais conduire Qu'aux <i>chemins glorieux</i> ou qu'aux <i>sentiers</i> <i>bénis</i> ! Ah! <i>mon père</i> ! Hélas!

En la primera estrofa, notamos la asociación entre “larmes” y “triste rosée”, opuesta al “rayon de soleil” tradicionalmente asociado a “l’espoir”, que es sin embargo aquí usado en asociación paradójica con el verbo “mourir” que denota lo trágico de la situación de Jimena, que no ve ninguna salida a su situación. En la segunda estrofa, Jimena se acuerda de su padre, uno de los “chers ensevelis”, y lamenta la triste situación (“éternité des pleurs”, “implacables douleurs”) que le ha legado. El “doux sourire” del recuerdo contrasta con la “triste rosée” del presente, lo que hace la pérdida de los “chemins glorieux” y de los “sentiers bénis” aún más desgarradora.

Cuando Rodrigo aparece en escena, Jimena le ve primero con “effroi”, destacando su audacia al presentarse ante ella. Rodrigo, “doux et résigné”, sólo pide el privilegio de verla una última vez, y frente a una Jimena “sombre” que le adscribe intenciones erróneas (“Tu viens me reprocher l’éclat de ma colère! Pourtant, je sais de toi comme on fait son devoir”), Rodrigo sólo responde que “Venant de toi, Chimène, tout est bien”, y que se dice feliz de haber sido un tiempo amado por ella.

En este momento se produce un dúo muy delicado, liderado por Rodrigo que se halla “toujours à distance”, probablemente por respeto al dolor de Jimena, y ella “répétant, comme en rêve”, en el que lamentan su felicidad perdida: “O jours de première tendresse, Même alors que vous n’êtes plus, En nous demeure votre ivresse Comme on reste ébloui de rayons disparus!”

Hay un breve intercambio que lleva a la admisión de Jimena, retomada de Corneille (“Va! je ne te hais point!”), ante un Rodrigo que no entiende sus sentimientos (“Tu le dois!”), y al que ella confiesa su debilidad: “Mais quand c’est de toi seul que viennent mes alarmes Mon faible cœur se brise à te vouloir punir”. Las didascalias que preceden un corto dúo lírico revelan un acercamiento de ambos: Rodrigo está “comme extasié” y Jimena va “s’attendrissant de plus en plus”.

Pero en un vaivén, Jimena “revenant à elle” recuerda que “J’offense en t’écoutant et la tombe et le Ciel!”, haciendo referencia a su padre y al orden divino y social que le impulsa hacia la venganza, y dice a Rodrigo que se vaya. En un movimiento escénico interesante que revela la parte activa de la protagonista, Rodrigo “qui a reculé sous le geste de Chimène”, enuncia su intención de morir, lo que provoca otro gesto de acercamiento de ella, “faisant un pas vers Rodrigue”.

Como la ópera de Massenet hace la abstracción del duelo judicial por la mano de Jimena, es en este momento cuando se opera el cambio clave para ella, que desde aquí en adelante se preocupará más por la vida de Rodrigo que por su muerte. En un reproche (“Ou n’as-tu de courage et d’élan et d’ardeur Que pour frapper mon père et me briser le coeur?” y “Quoi! faut-il que ce soit Chimène qui t’engage À conserver des jours qui lui sont un outrage?”), le recuerda la jura que ha hecho ante todos (“Sauve, tu l’as juré, ton pays et ton roi!”) y le impulsa a la victoria con el último recurso al que puede pensar, haciendo referencia a sus sentimientos, recuperando palabras inspiradas de Corneille (“Va, songe à ta défense! Pour forcer mon devoir et m’imposer silence!” y “Reviens chargé de tant d’exploits ! Qu’on serait moins coupable en contemplant ta gloire D’oublier le passé que d’en garder mémoire!”)

El efecto sobre Rodrigo es instantáneo y se transforma, “extasié” ante la posibilidad que se ofrece a él, en una apelación a la autoridad suprema: “Dieu! elle pardonnerait! Ô Dieu bon! Dieu bon! tu le permets!”. Después de un pequeño dúo, Rodrigo declara “avec éclat”: “Chimène! Tu l’as dit: je reviendrai vainqueur”. Jimena “éperdue”, intenta recuperar el hilo de su venganza (“Ah! pas d’oubli, ni de pardon! Adieu! va-t-en! Ces mots me font rougir de honte!”) sin poder hacerlo, se turba toda, y “fuit, égarée, haletante”, en una precipitación reveladora.

El final del cuadro se concluye con un *crescendo* de un Rodrigo “transfiguré” que retoma las palabras de Corneille y las modifica en un gesto de homenaje supremo hacia Jimena, que la engrandece y anuncia el desenlace: “Paraissez Navarrais, Maures et Castellans! Et tout ce que l’Espagne a nourri de vaillants! Accourez par les mers, par les monts et la plaine! La Terre est à Rodrigue, et Rodrigue à Chimène!”

3.2.4.2. Cuadro 6

El cuadro 6 está ubicado en el campo de Rodrigo, y la primera escena muestra capitanes y soldados de fiesta, ilusionados por la próxima victoria. Sigue una rapsodia morisca como intermedio musical antes de la entrada de Rodrigo. El joven les reprocha su pereza y les anima al combate, dividiéndose el grupo entre los que se unen al esfuerzo y los que creen que la suerte está ya echada. Finalmente, el segundo grupo huye del campo (lo que tendrá consecuencias en el cuarto acto), dejando a Rodrigo con algunos fieles a los que aconseja el descanso antes del combate.

3.2.4.3. Cuadro 7

En el cuadro 7, en la tienda de Rodrigo, él está solo, “avec un profond découragement” frente a la poca probabilidad de victoria con tropas tan menguadas. En su hora más sombría, piensa en Jimena y en la felicidad perdida, de modo harto derrotista: “Ah! tout est bien fini... Mon beau rêve de gloire, Mes rêves de bonheur S’envolent à jamais! Tu m’as pris mon amour... Tu me prends la victoire... Seigneur, je me soumets!”. Después de una oración, ocurre la aparición de Santiago, quien ofrece su apoyo a Rodrigo, lo que devuelve el ánimo al joven caballero.

3.2.4.4. Cuadro 8

El cuadro 8 presenta el campo de batalla al alba. Rodrigo, retomando fragmentos del aria de su ceremonia de armas, manda el ejército a su disposición, hacia su presunta victoria. En estos tres últimos cuadros, como se trata de asuntos militares, es bastante normal que Jimena no goce de más que una mención transitoria, casi indirecta. Sin embargo, es notable que para Rodrigo, la gloria y la victoria son indisolubles de la felicidad y del amor, las primeras necesariamente imperfectas sin los segundos. Aún en el combate, Jimena extiende su influencia.

3.2.5 Acto IV

3.2.5.1. Cuadro 9

El cuadro 9 se ubica “à Grenade - une salle dans le palais du Roi”, en un salto geográfico un poco fantasioso. En este cuadro, lo que es interesante es el hecho de que se abre con don

Diego recibiendo noticias del combate por “un groupe de ceux qui, dans le camp, ont abandonné Rodrigue” que le anuncian la muerte de su hijo. En este sentido, el desarrollo de la acción dista bastante de la situación en Castro y Corneille, ya que aquí, lo mismo que Jimena, está engañado a propósito del destino de Rodrigo. En lugar de aislar a Jimena en contra de todos, esto provoca un acercamiento emotivo entre los dos, que permite anticipar la suavización de la postura de ella al final de la obra.

Después de un desánimo inicial, don Diego culpa a los soldados de haber abandonado a Rodrigo. Su opinión puede resumirse con estas líneas: “Il a fait noblement ce que l’honneur conseille: Sous les drapeaux sacrés tomber pour son roi! J’aime mieux mon fils mort que vivant comme vous!”

Con esto, Jimena y la Infanta, que salen en este momento a la escena, reciben la aparente confirmación de la noticia. Se forman aquí dos grupos, uno con don Diego y la Infanta, quien “s’avance doucement vers [lui] et cherche à consoler le vieillard”, y el otro de Jimena sola quien habla “à elle-même, à part, avec la plus grande émotion”. En el siguiente trío, que está transcrito a continuación, se presentan tres lamentos cruzados, que revelan bien las prioridades de cada uno.

La Infanta	Don Diego	Jimena
<i>O père! au cœur brisé! pleure! toute joie, Hélas! est partie, et ne reviendra plus!</i>	<i>Ah! j’ai bien le droit de verser des larmes sur le pays blessé! Je pleure sur l’enfant qui n’est plus!</i>	<i>Dieu! que je meure! O cœur deux fois brisé! pleure [...] librement tant de bonheurs perdus! Avec celui qui te laisse à cette heure Toute joie est partie et ne reviendra plus! [...] Pleure! pauvre âme, pleure! pleure! Adieu! Hélas! pauvre âme, pleure! Il ne reviendra plus!</i>

Después de este trío, la escena se centra en Jimena, quién “revenant à elle, s’avance brusquement” para, “avec une sorte d’extase” animarse a dejar estallar sus sentimientos en público: “Parle bien haut, mon cœur, Tu n’as plus rien à craindre!”. Jimena se dirige explícitamente a la Infanta y a don Diego y confiesa la verdad de sus sentimientos por Rodrigo, que sigue amando a pesar de todo (“Le deuil! le sang... le crime, Les souvenirs sacrés et les serments d’un jour, [...] Tout avait disparu dans mon immense amour”), y habla de la necesidad de esconder “l’invincible tendresse” que sólo Rodrigo había podido ver “au fond du cœur

fermé”. Concluye su discurso con una admisión que no podrá desdecir: “Et j’ai cette douceur, du moins, en ma détresse De songer qu’en mourant il se savait aimé!”

Se reanuda brevemente el trío de Jimena, don Diego y la Infanta antes de la llegada del Rey, que desmiente la noticia ante una Jimena “éplorée” y un don Diego “de même”, unidos en el dolor. Jimena oye las “acclamations au dehors” y, “comprenant tout¹⁶⁷”, exclama que “Rodrigue est vivant!”, mientras que “les acclamations redoublent” y don Diego “avec ivresse” concuerda en la constatación: “Vivant! et vainqueur!”.

3.2.5.2. Cuadro 10

El cuadro 10, como cuadro final, está ubicado en un lugar apropiado para la vuelta triunfal de Rodrigo, con didascalias muy detalladas cargadas de exotismo: “La grande cour du palais des Rois, à Grenade. À droite, vaste porte du palais précédée d’escaliers – Perspective éblouissante jusqu’au fond de la scène. A gauche, figuier gigantesque jetant son ombre sur les dalles de marbre. Ciel bleu intense – Grand mouvement dans la foule.” Toda la corte está presente para acoger a Rodrigo, con cuatro personas en posición privilegiada: “le Roi, l’Infante, Chimène et Don Diègue prennent place”.

Después de una aclamación general y un desfile de los cautivos de Rodrigo, el joven Cid recién nombrado llega en escena, entre los gritos del pueblo. El Rey le insta a elegir su recompensa (“Parle donc mon Rodrigue, et j’accomplis ton vœu!”), pero en medio de su triunfo Rodrigo no olvida a Jimena ni tampoco su obediencia caballeresca (“La récompense que j’envie! Ah! Sire, je la paierai de ma vie! Mais ce n’est pas de vous que je puis l’obtenir!”).

Jimena reacciona primero “à part”, mostrando sus trastornos (“O ciel! à peine je puis me soutenir!”) antes de reincorporarse “en se redressant” y recomponer su cara pública, denunciando la posición insostenible en la que el Rey la ha puesto, pidiéndole una respuesta.

¹⁶⁷ Es particularmente interesante el uso de “todo” aquí para describir los sentimientos de Jimena. Entiende que Rodrigo está vivo, y que su victoria le da una posición de fuerza ante su plegaria por la muerte de su padre. Entiende también que acaba de confesar sus sentimientos a don Diego y a la Infanta, lo que debilita su posición, ya que no puede más pretender que no ama al joven héroe. La alegría natural que siente en el momento al saber que su amado está vivo es necesariamente templada por estas consideraciones político-sociales relativas a su rango en la sociedad medieval, tal como está puesta en escena por Massenet.

Jimena va hasta el final de su argumentación, reanudando su discurso de venganza, que retoma “amèrement” y “sombre”, contrastando la gloria de Rodrigo y su propio dolor:

Que je réponde! Ah! quoi! À ta couronne, ô Roi¹⁶⁸, Il donne une splendeur nouvelle! Prêtres! Il a brisé l’orgueil de l’Infidèle! Seigneurs! Il défendit vos trésors! Et tu dois ton salut, peuple, à ses exploits! Et lorsque vient le jour de payer ces vaillances, C’est à moi qu’on remet le soin des récompenses! A moi... dont il a fait le deuil, et qui pourrais Accabler ses lauriers du poids de mes cyprès¹⁶⁹! Reconnaissez-le tous, la faveur est étrange! S’il me reste un devoir, c’est celui de punir!

Frente a lo que se podría llamar la obstinación de Jimena, el Rey aplica los principios de psicología inversa y le dice “Réclame le serment! je prétends le tenir!”, mientras que don Diego y la Infanta (testigos de su momento de debilidad al principio del acto) la acorralan con las palabras “le Roi va t’obéir! Prononce! Chimène! Oserais-tu punir?” repetidas por el coro.

Presionada, Jimena se halla “égarée” en la máxima confusión de sus sentimientos cuando piensa en su relación con Rodrigo (“Quoi! Ce front glorieux, cette âme si pleine de douceur! Ce héros, cet amant, seraient frappés! par qui? par moi! Seigneur clément!”) y se rebela con creces “avec emportement” cuando todos insistan (“C’est impossible! C’est indigne! C’est infâme!”).

Rodrigo, quien “s’est avancé, calme et sombre¹⁷⁰” aumenta la presión sobre Jimena, amenazando, la mano sobre su espada, que “C’est moi qui me ferai justice” a la vez que, ante el “cri [de Chimène], qu’elle réprime aussitôt”, suaviza su propósito (“Va! je mourrai doucement! Car un instant J’ai vu ta rigueur désarmée!”).

Al límite, Jimena va “répétant avec égarement” la exclamación “Mort!”, antes de elegir la única posibilidad que le permite salir dignamente de la situación, apelando a la memoria de su padre y a los momentos tiernos que han compartido juntos, para pedirle perdón “avec passion et véhémence”: “Ah! mon père! oui, tu vois mes tourments, mon délire! Où s’envola ton âme on ne sait plus maudire! Ô mon père par toi je serai pardonnée!”

Rodrigo clama el nombre de Jimena mientras ella niega tres veces su muerte (“Non! non! non! tu ne mourras pas!”) antes de girarse hacia el Rey y admitir sus sentimientos (“Sire! je

¹⁶⁸ Hay que notar aquí la progresión del discurso de Jimena, que interpela a todos los actores sociales (el rey, la Iglesia, los señores y cortesanos, y el pueblo) para contrastar mejor su aislamiento como sola persona que no beneficia de la victoria de Rodrigo.

¹⁶⁹ El libreto retoma aquí la alegoría floral usada por Corneille.

¹⁷⁰ Notamos aquí la correspondencia de didascalias entre Rodrigo y Jimena, que comparten emociones y reacciones a pesar de su aparente oposición en el dominio público.

l'aime!"). Don Diego, "contemplant Rodrigue et Chimène", dice que "Cette âme est digne de ce cœur!", sin que quede totalmente claro quién es el alma y quién es el corazón.

La obra se concluye por una repetición triunfal del dúo amoroso de Rodrigo y Jimena, con palabras del registro habitual de la posesión amorosa:

Jimena	Rodrigo
Serment d'amour, promesse éternelle, Je t'accepte ô mon Rodrigue! Je suis à toi! Ah! pour toujours, je suis à toi!	Serment d'amour, promesse éternelle, Je t'accepte ô ma Chimène! Sois donc à moi! Ah! pour toujours, toujours à moi!

Todos los demás personajes principales, unidos en un coro, comentan el desenlace feliz ("Ils sont heureux!"), antes de que el pueblo aclame una última vez al joven Cid, alabando sus victorias.

4. Mann o el reencuentro con la historia

Con la película de Anthony Mann, el extraordinario alcance de la invención de Guillén de Castro se confirma otra vez, con la presentación de una Jimena enamorada desde los primeros momentos del drama. La fecha de su estreno es el año 1961, lo que la coloca entre las últimas películas de lo que se llama la Edad de Oro de Hollywood, que se refiere a la producción cinematográfica clásica producida más o menos entre 1925 y 1965. Entre las películas que fijaron este estilo tan difundido, algunas de las más famosas¹⁷¹ muestran bien la variedad de asuntos tratados y la flexibilidad del sistema. La película *El Cid* es, entonces, la heredera de una larga tradición cinematográfica, que también llevó a cabo producciones épicas de sabor histórico-legendario como *Henry V* (1944), *Ivanhoe* (1952), *Helen of Troy* (1956) o *Ben Hur* (1959), para citar tan sólo algunas de ellas. Y como la pieza de Corneille y la ópera de Massenet, conoció en su tiempo un éxito notable: el presupuesto de seis millones de dólares fue más que recaudado, con entradas que suman veintiséis millones de dólares, y doce millones adicionales

¹⁷¹ Como, por ejemplo, *Gone With The Wind* (1939), *The Wizard of Oz* (1939), *Citizen Kane* (1941), *Casablanca* (1942), *A Streetcar Named Desire* (1951), *Singing in the Rain* (1952) o *Lawrence of Arabia* (1962).

en alquiler, y esto sólo en los Estados Unidos¹⁷². Considerando su difusión internacional, ayudada por un reparto de actores provenientes de varios países, se puede intuir que *El Cid* contribuyó a fijar aún más la percepción occidental de Jimena como un personaje romántico, vinculada para siempre al destino de su célebre marido.

4.1. Una épica histórica

Si bien la película *El Cid* forma parte de lo que se llama el cine clásico de Hollywood, es también tributaria de una tradición artística más amplia, la de la épica, que comenzó con los cantares de gesta y evolucionó, a lo largo de los siglos hasta, por ejemplo, las novelas históricas como las de Walter Scott. El cine histórico no es más que el último avatar que concretiza la necesidad de contar historias heroicas. Como lo indica Martin M. Winkler, retomando las palabras de J. B. Hainsworth (1993: 89):

At the beginning of literature, when heroic poetry reached society as a whole ... society listened; in the twentieth century, society views. In its capacity to create myths while entertaining and to reach whole peoples, the modern heroic medium is film, and not necessarily the productions that are held in the highest regard. [...] Sometimes one film or tale rises above the rest and shows a wider vision than the myth that it perpetuates.

El objetivo de esta breve introducción sobre la película de Anthony Mann es doble: primero, hacer un examen de las fuentes de la película y de la influencia que la labor de Ramón Menéndez Pidal pudo tener en ella; y segundo, describir en más detalle el contexto de producción y exponer algunas lecturas posibles de la obra.

4.1.1. Las fuentes de la película y la influencia de Ramón Menéndez Pidal

Pensando en la línea de filiación artística que se acaba de mencionar, se podría pensar que la fuente principal de la película sería el *Cantar de Mio Cid*, en cuyo estudio tuvo un papel fundamental la labor desarrollada por Ramón Menéndez Pidal. Sin embargo, la realidad es más compleja. Lo que la crítica en su época, hecha por Bosely Crowther en el *New York Times* (1961), subraya de antemano son las múltiples fuentes de la película: “In short, the spectacle is

¹⁷² Las cifras están disponibles en la página correspondiente del sitio web de IMDB: <http://www.imdb.com/title/tt0054847/business>.

terrific. Only the human drama is stiff and dull in this narrative, concocted by Philip Yordan and Frederic M. Frank from ancient ballads, legends, a seventeenth-century play by Corneille and a lot of more recent material about the Middle Ages uncovered in Hollywood.”

Es también un hecho que ha sido puesto de relieve por Elizabeth Drayson (2003: 143):

The film has a veneer of historical verisimilitude that conforms, as David Williams explains in his essay on medieval movies, to our familiar expectations about what is medieval, while simultaneously presenting a feeling of oddness or strangeness that conveys a sense of the past. [...] Contrary to the belief of some of the film’s fiercest critics, the medieval sources used were not of the *Poema de Mio Cid*, for the film reworks the plot strand from the *Mocedades de Rodrigo* [used by Massenet] which also appears in certain ballads. The final scene is taken from the *Estoria del Cid* written in Cardeña. As Williams confirms, in this film as in other ‘medieval’ movies, narrative of real events is rare, with the preference being for legendary and imaginative sources.

Se verá de modo más detallado en el análisis de la película qué elementos específicos se han utilizado para construir el personaje de Jimena. Aquí, se seguirán los apuntes de Martin Winkler (1993: 91-95) para destacar algunos de los puntos más interesantes y mostrar cómo se mezclan en la película las diversas tramas previamente establecidas.

- La primera mitad de la película sigue esencialmente la trama de Castro y de Corneille, presentando el conflicto entre los padres y sus repercusiones para los dos jóvenes enamorados¹⁷³.
- La segunda parte de la película, que presenta el exilio del héroe hasta la muerte en Valencia, sigue en sus grandes líneas la trayectoria del cantar de gesta.
- Las debilidades en los caracteres de los príncipes Sancho y Alfonso están modeladas en las de los Infantes de Carrión del poema épico. El personaje de Don Sancho en la pieza de Corneille está integrado al personaje del Conde Ordóñez del cantar, que se convierte así en el rival amoroso de Rodrigo.

¹⁷³ Winkler nota (1993: 91) que “Since the film uses the French pronunciation of [Jimena’s] name, incongruous as it may sound in the Spanish context, I will adopt the French spelling of her name in this essay. The French pronunciation actually points to Corneille as a principal source for this part of the film.” El hecho de que Corneille sea una de las fuentes principales para esta parte (sino la principal) no se puede negar. Sin embargo, hay que tener en cuenta – sobre todo si se recuerda que Menéndez Pidal fue asesor histórico de la película – que la pronunciación medieval de Jimena no era la misma que la actual, o sea, que el sonido de la jota no era tan gutural y más como un “sh” (véase al respecto, por ejemplo, el cuadro sintético sobre el desarrollo de las sibilantes españolas, p. 110 de la *Introducción a la Historia de la Lengua Española* de Melvyn C. Resnick, 1981), por lo que se ha decidido aquí conservar la grafía española, siempre con el sobreentendido que se pronunciara al modo antiguo.

- Las hijas de Rodrigo y Jimena se llaman Elvira y Sol como en el poema, en lugar de Cristina y María, y son aún niñas cuando su padre muere, eliminando el episodio trágico de la afrenta de Corpes. También como en el cantar, no se menciona a Diego, su único hijo histórico, muerto en combate por el rey Alfonso.
- Urraca no admite abiertamente su amor por Rodrigo, como en la pieza de Corneille, pero sus sentimientos están claramente establecidos en la actuación de Geneviève Page. En la película se añade una relación turbia con Alfonso, casi incestuosa, que proviene de la propaganda política contra Urraca.
- La ejemplaridad de Rodrigo proviene del *Poema de Mio Cid*, pero también del *Carmen Campidoctoris* y de la obra de Corneille, donde es descrito como “un chevalier parfait” (Le Comte, v. 429).

Entre todas las influencias que sirvieron a los guionistas en la elaboración del drama, la de Ramón Menéndez Pidal, gran especialista del asunto cidiano y asesor histórico de la película, deja también su impronta en la trayectoria del héroe. Un buen ejemplo al respecto es el de la integración de la jura de Santa Gadea como elemento motivador del exilio del héroe. Como lo destaca Richard Fletcher (1989: 118):

The story is fantastic, though it has found its modern defenders. Ramón Menéndez Pidal, most influential of modern historians of El Cid, urged its truth. Central to his interpretation of Rodrigo's character was the notion of deep-seated mistrust between Alfonso and Rodrigo. Because the hero had to be blameless, this meant that the king must have been at fault.

Martin Winkler, por su parte, resalta que (1993: 94):

This side of Menéndez Pidal's approach to the Cid appears in the film most clearly in the episode which shows the famous *jura de Santa Gadea*. [...] This is the turning point on Rodrigo's life, for Alfonso, openly humiliated by his vassal and out to exact revenge, exiles Rodrigo. Anthony Mann places this sequence at the film's midpoint¹⁷⁴. As is appropriate for a scene of high drama, it is staged and edited to achieve the utmost emotional impact on the viewer.

¹⁷⁴ Se puede contrastar este momento con las obras precedentes, que ponían el encuentro entre Jimena y Rodrigo como cumbre dramática. Si bien este cambio se puede justificar por razones de argumento (narrar toda la vida del héroe en lugar de un episodio específico), no podemos sino constatar que, en principio, esto podría quitarle importancia al personaje de Jimena.

4.1.2. Una producción desarrollada en un contexto específico

Una presentación de la película de Anthony Mann no puede dejar de mencionar el contexto de producción, aunque no se tenga en cuenta de modo específico en el análisis de la obra. Efectivamente, la película se rodó en una España aún bajo el régimen franquista, con la colaboración del ejército para las escenas militares de gran despliegue, como las batallas por Valencia en la última hora de la película. Mark Jancovich, en su ensayo, dice que el productor operaba según principios económicos (2000: 83):

Bronston went to Spain, along with other American filmmakers, for primarily financial reasons. United Artists, for example, shot *Alexander the Great* (Robert Rossen) there as a way of spending profits that could not be exported. As Peter Besas puts it [in *Behind the Spanish Lens*, Denver: Arden, 1985], the logic of using Spain as a location was that “the dollars [made there] couldn’t be taken out, but a film negative that might be worth millions could”.

Pero al mismo tiempo, Bronston era consciente de la atracción que un proyecto cinematográfico sobre el Cid podía tener para el gobierno. Como lo dice Jancovich (2000: 85):

He chose the Cid as the subject for his film to ensure that it looked as though the studio would not just be employing Spanish personnel but also handling “Spanish” subject matter. In this endeavor, Bronston was well aware that, in 1960, Franco’s Spain was beginning to emerge from the extended period of austerity that followed the Civil War and that even though the economy was beginning to flourish, the government was worried about its international image. Bronston hoped that the Franco government would welcome a film about a Spanish national hero and that, given the centrality of the tourist trade to the revival of the Spanish economy, images of the Spanish landscape would also prove attractive to those in power.

En el comentario de la película disponible en el DVD (2008), Bill Bronston (hijo del productor) y Neal M. Rosendorf (historiador, y biógrafo del mismo) van incluso más allá, diciendo que la película es una alegoría de Franco y del príncipe Juan Carlos, que pone en escena al caudillo como el Cid, enseñando a su rey el arte del buen gobierno. La escena final entre Rodrigo y Alfonso, donde el primero muere sereno, sabiendo que deja a España en las manos de un rey que finalmente ha aprendido a mandar según la estatura de su rango, podría efectivamente confirmar esta lectura, ya que Juan Carlos fue, de hecho, el sucesor “natural” de Franco a su muerte, y daba en principio todas las señales de seguir en las pautas establecidas por el régimen franquista.

Más allá de las fronteras españolas, se puede también hacer una lectura de la obra a la luz de las tensiones de la Guerra Fría que se hicieron sensibles notablemente con el macartismo, verdadera caza de brujas que se desarrolló en Estados Unidos al principio de los años cincuenta.

La oposición entre españoles y almorávides encuentra su eco en la oposición entre los bloques oeste y este, o entre liberalismo y totalitarismo. En otra vertiente, se puede vislumbrar inquietudes vinculadas a una red de espías de tipo “Big Brother”, que intervienen hasta en la intimidad de los ciudadanos. Estos temas están explorados en más matices en el ensayo de Jancovich, pero, a modo de resumen, se reproduce aquí un párrafo del artículo de Winkler (1993: 109):

El Cid reflects its own time as well as the past. For example, Ben Yusuf’s words in the film’s prologue (“The Prophet has commanded us to rule the world”) contain an explicit reference to Fascist and Communist ideology. A scene, based on lines 21-49 of the *Poema*, in which a nine-year-old girl dares help Rodrigo in his exile only indirectly and secretly (“My father says they have eyes everywhere”), expresses the Cold-War atmosphere prevalent at the time of the film’s production. Mann’s Rodrigo is both a hero from the mythical past and a child of the modern age. He is liberal and open-minded towards people of another race and culture, and he presents such an ideal image of the progressive American that a reviewer for *Time* magazine did not hesitate to call him a “champion of civil rights”.

Uno podría incluso ir más allá y atreverse a proponer una lectura de la película desarrollada acorde con los principios del “clash of civilisations” propuesto por Huntington, con una actualización de las temáticas comparadas, como por ejemplo la oposición entre las potencias occidentales y las células terroristas afiliadas a movimientos como Al Qaeda.

El objetivo de la presente tesis, sin embargo, es examinar la representación de Jimena en algunas obras claves, y el análisis de la película hará necesariamente abstracción de lecturas de índole política, excepto si permitiera iluminar de algún modo el comportamiento del personaje.

4.2. Comentario de la película

Después de estas consideraciones de orden general, se pasa entonces al análisis propiamente dicho de la película de Anthony Mann, realizado, como se ha hecho para las demás obras, en clave de Jimena. Como era el caso para la ópera de Massenet, no se usarán herramientas del análisis musicológico, centrandó el análisis de la obra en la “acción dramática” fundamentada en los diálogos de los personajes, salvo en alguna excepción debidamente identificada. Al ser una película un arte visual, no se podrá eliminar del todo referencias a la organización espacial tal y como está presentada en *El Cid*, por lo que se permitirá resaltar cómo la escenografía permite enfatizar, matizar, contradecir o confirmar el diálogo, intentando siempre reducir las referencias a las más pertinentes. Del mismo modo que se han resumido los

pasajes que no concernían a Jimena en las otras obras, será suficiente aquí con resumir brevemente aquellos momentos en los que Jimena no aparece, para dar constancia del contexto general en el que se mueve el personaje.

4.2.1. Sobre el material utilizado para el análisis

Antes de toda consideración de contenidos, sin embargo, tenemos que decir algunas palabras sobre el material utilizado para llevar a cabo el análisis de la película.

En teoría, hubiera sido preferible poder remitirse directamente al *script* de la misma, pero esto no ha sido posible. Además de ser difícil de obtener (está archivado en la sección de textos raros y colecciones especiales de las dos bibliotecas¹⁷⁵ en las que lo hemos encontrado), su presentación desata dudas sobre su validez en cuanto a material de análisis. En la biblioteca de Stanford, está titulado como “El Cid: second draft screenplay, 1 Sept. - 26 Nov. 1960”, lo que nos hace preguntarnos si corresponde o no a la versión final utilizada en el rodaje. También, hay una nota indicando que “various colored pages with dates in October and November 1960 have been inserted in the work”, por lo que no estamos seguros de su manejabilidad como fuente principal de análisis. En la biblioteca de la Indiana University, una nota indica: “Manuscript note on cover reads: ‘This script, incomplete (pages 1-212) (more to follow) contains all revisions to date ... 22 Ago 1960.’. Sería entonces anterior a la versión de la biblioteca de Stanford, además de ser incompleto, lo que no respondería a las exigencias de un análisis como el que se propone entre las presentes páginas.

Otra avenida para tener una fuente fiable sobre la película hubiera también podido ser la novelización escrita por Robert Krepps (1961), presentada en portada como “based on the screenplay of the unforgettable motion picture – the mightiest romance and adventure¹⁷⁶ in a thousand years”. Esto presenta varios problemas, porque la narración de la novela difiere en algunos puntos importantes con respecto a la película en la que se pretende basar. Por ejemplo, en la escena del exilio, contrariamente a la película, Ordóñez intenta defender a Rodrigo. Pero de modo tal vez más llamativo, se narra en la novela toda la historia de amor de Rodrigo y

¹⁷⁵ En la biblioteca de Stanford (<http://searchworks.stanford.edu/view/4084291>), y en la biblioteca de la Indiana University (<http://iucats.iu.edu/catalog/14492678>).

¹⁷⁶ Con respecto a Jimena, es relevante subrayar que se pone en principio más énfasis en la relación amorosa de ambos protagonistas (“romance”) antes que en el carácter épico y heroico de la obra (“adventure”).

Jimena, desde el primer desafortunado encuentro, mientras que en la película se deja a la imaginación del espectador; y más importante aún, se restaura la estancia de Jimena y Rodrigo en Zaragoza, ciudad de su amigo Al Mutamín, donde viven juntos hasta que él vaya a conquistar Valencia, momento en que ella se retira al convento. Es en este interludio donde Sol y Elvira son concebidas, contrariamente a lo que ocurre en la película, donde su venida al mundo es mucho más fortuita. Por todas estas consideraciones, no hemos juzgado que la novela sea una fuente fiable para el análisis de la película.

Ante esta situación, por lo tanto, no hemos tenido otra opción que la de trabajar con nuestra propia transcripción de los diálogos que transcurren en la película. No es una fuente oficial, y es cierto que puede presentar algunos errores. Sin embargo, este grado de incertidumbre nos ha parecido menor que el presentado por las otras vías de análisis. Con estas palabras de advertimiento y de cautela, llega ya el momento de pasar, concretamente, a dicho análisis.

4.2.2. Paratexto y estructura de la película

Cuando uno se acerca a la caja del DVD de la película, se nota dos diferencias importantes en la disposición de los elementos en la versión española y en la versión norteamericana de la portada. En la versión española, el título está colocado antes, para potenciar la familiaridad con el asunto de la obra, mientras que en la versión norteamericana son los nombres de las dos estrellas (Charlton Heston y Sophia Loren) las que sirven de enfoque. Además, en la versión española se mencionan tanto a otros actores claves (Raf Vallone, Geneviève Page y Herbert Lom) como al director.

Al reverso, en la versión española se privilegia la descripción del argumento antes de mencionar a los protagonistas, destacando de antemano su relación (“El eje de esta película es Charlton Heston en un papel hecho a su medida... el inmortal Cid. Sofía Loren es la hermosa Doña Jimena. Un amor que no conoció límites”), y en la versión norteamericana se hace hincapié en los premios a los que ha sido nominada y la calidad del reparto (“*El Cid* stars Academy Award® winners Charlton Heston and Sophia Loren in two of their legendary performances”) antes de describir la trama de la acción.

Lo que es más relevante para el personaje de Jimena es que su actriz está puesta en un pie de igualdad con el actor que hace de Rodrigo, dando tanta importancia a la una como al otro. Esto es bastante significativo, ya que predispone al espectador a aceptar a Jimena como parte integrante de la acción y no sólo como simple satélite de Rodrigo, aunque las hazañas del héroe formarán la mayor parte de la acción presentada en la pantalla.

Esta impresión se ve confirmada en una primera proyección de la película, ya que se puede comprobar que Jimena está presente a lo largo de todo el filme, excepto en las escenas de combate militar, y que sus acciones tienen una influencia directa sobre el desarrollo dramático. Además, y como en las portadas de las cajas de los DVD, en los créditos cinematográficos de la película presentados después de la obertura musical, los nombres de Charlton Heston y Sophia Loren son los primeros vistos en la pantalla, juntos, después del nombre del productor (Samuel Bronston) y antes del título, lo que es significativo del lugar preponderante que tendrán en la película.

La estructura de la película que se propone aquí está construida esencialmente en clave de Jimena, para permitir seguir lo más cómodamente posible su trayectoria dramática a lo largo de la obra. Sin embargo, hemos elegido puntos de referencia lo más generales posibles, que tengan significado para varias tramas de la acción, para articular la presencia de Jimena en la obra en función de las actuaciones de los demás personajes. Concretamente, he aquí las divisiones principales que ayudarán a realizar el análisis de la película:

- Parte 1: De la obertura hasta la muerte del Conde (0h00-0h40)
- Parte 2: De la muerte del Conde hasta el matrimonio (0h40-1h04)
- Parte 3: Del matrimonio hasta el exilio (0h59-1h43)
- Parte 4: Del exilio hasta la intermisión (1h43-2h02)
- Parte 5: De la intermisión hasta la liberación de Jimena e hijas (2h02-2h20)
- Parte 6: En Valencia (2h20-3h06)
- Coda: *The Falcon and the Dove* (3h06-3h08)

4.2.3. Parte 1: De la obertura hasta la muerte del Conde (0h00-0h40)

Casi desde la primera escena de la película quedan establecidas las relaciones románticas entre Rodrigo y Jimena, cuando él admite que estaba por casarse con ella el día en que rescató a un pueblo castellano del ataque de las fuerzas moras. Si bien continúa la tradición empezada por Castro, al presentar a Rodrigo y Jimena como una pareja establecida, introduce un cambio relativamente importante con respecto a ella, por estar el matrimonio entre ambos ya organizado. Pero esta felicidad pronto es puesta en peligro cuando Rodrigo arriesga ser acusado de traición por librar a los reyes moros que había hecho presos, lo que anuncian estas palabras proféticas hacia Rodrigo del sacerdote que había sido librado: “You did take the shortest road, my son. Not to your bride, but to your destiny.”

La primera imagen que se tiene de Jimena es la de una joven enamorada, esperando en su habitación y ansiosa de tener noticias de Rodrigo. De hecho, su nombre es la primera palabra que dice en la película, definiendo su interés principal a lo largo de la obra. Como toda doncella, muestra impaciencia por el atraso de su prometido, comentando a su dueña que “You don’t understand how love keeps time: later means sooner, sundown means noon”, pero muestra a la vez su pragmatismo reconociendo que “Still, a man on his horse can move only so fast, no matter how much the man is in love”. Pasando en mente varios escenarios-catástrofe, dice palabras que anticipan sus dificultades: “They say all women in love are tormented that way, because they don’t dare believe that such happiness can really be theirs”.

La Infanta llega en este momento a la habitación de Jimena, con comentarios algo insidiosos sobre la belleza del traje de boda, y sobre las más recientes noticias de Rodrigo, insinuando que Rodrigo pudiera estar muerto (“You knew that there was a battle... with the moors?”). Esto la caracteriza de antemano como una enemiga de Jimena, o por lo menos como una persona que no le quiere bien.

El Conde entra en la habitación y la Infanta sale, dejando al padre de Jimena anunciarle la noticia. Ante el semblante triste de su padre, la primera preocupación de Jimena es su amado (“Rodrigo’s been hurt?”), lo que desmiente el Conde. El alivio de Jimena es manifiesto, y tras una pregunta de su padre sobre sus sentimientos (“You love him so much?”), Jimena se arrodilla ante él sentado y define su mundo: “Two names: my father, and Rodrigo”. Pero su padre no es

tan tierno con ella, y dice con despecho que “I should have had a son [to carry my blood]”. Cuando su padre le anuncia que Rodrigo no se convertirá en su hijo (o sea, que no consiente el matrimonio planeado), muestra el mismo doble estándar hacia Jimena que don Diego a Rodrigo en la obra de Corneille (III, 6): “You will learn to love another man”, dice él, y ante las protestas de Jimena (“Could I learn to love another father?”) sólo puede contestar que “It is not the same”.

En la sala principal del palacio del Conde, Jimena encuentra a Ordóñez, testigo del acto de clemencia de Rodrigo, quien aprovecha la ocasión para cortejarla, pidiéndole “Could you love a traitor, Jimena?”. Ella muestra lealtad a su prometido y declara: “Since I love Rodrigo, the question can never have meaning”. Cuando Ordóñez acusa a Rodrigo, Jimena, confiada, dice “I do not believe you”, incluso cuando él dice que había otros testigos. La dinámica entre ambos se establece en este intercambio: Jimena dice: “You would do anything to hurt Rodrigo”, y él responde: “No, I would do anything to win you”, lo que podría significar lo mismo en algunas circunstancias.

Cuando el Conde llega en la sala para reiterar la seriedad de las cargas de traición, Jimena testarudamente repite “[The charges] are not true” y defiende instintivamente a Rodrigo: “[The witnesses] did not know what they saw”. El Conde y Ordóñez se van, dejando a Jimena aislada en el escenario, para ir a Cortes para presentar su versión del evento ante el Rey Fernando.

La escena de Cortes, usada tanto como exposición para presentar a varios personajes principales, notablemente la familia real, es donde se desarrolla la afrenta. Si bien el motivo del bofetón no es el mismo que en la tradición heredada de Castro¹⁷⁷, el resultado es el mismo para Rodrigo y Jimena: la creación de un abismo insuperable entre la joven pareja.

Pero antes de que se produzca lo irreparable, Jimena va a encontrar a Rodrigo en la sala en la que está confinado en espera del juicio de las Cortes. Significativamente, ambos se encuentran en el centro de la pantalla después de haber recorrido un espacio simétrico, lo que denota su igualdad en la relación amorosa. Cuando Rodrigo muestra inquietud ante su precaria situación, Jimena muestra que confía en él implícitamente: “It does not matter, because you’re

¹⁷⁷ No es una fuerte discusión a propósito de la elección del ayo del Infante sino sobre el hecho de que don Diego le ha acusado de decir mentiras cuando el Conde afirma que Rodrigo es un traidor.

not guilty”, dice ella, y Rodrigo responde: “You don’t even know what I’ve done”, pero Jimena reitera: “No, but it was not treason”.

Rodrigo explica su versión de los hechos ante la interrogación de Jimena, y muestra la tremenda influencia que ella tiene sobre sus actuaciones. Si bien tiene dudas sobre cuán acertadas fueron sus acciones (“I’m not sure it was right [to let the Emirs go free]”), está seguro de su inspiración (“All I remember is your face.”) y comparte con ella sus ideales de paz (“Suddenly I thought, why are we killing each other?”). Cuando ella le recuerda, realista, que siempre ha habido combates entre cristianos y moros, Rodrigo responde: “You don’t think, then, that we could live in peace?”

Después del bofetón, Jimena y Rodrigo reaccionan separadamente en la pantalla, ya divididos, pero Jimena rechaza la realidad y corre hacia él para un último abrazo en el que le hace una última seña de confianza: “I don’t really understand, Rodrigo. But if it grew out of our love, it must be right.”

La siguiente escena, de confrontación entre Rodrigo y el Conde, es una ilustración idónea de las exigencias del honor, a la vez que presenta muestras de estima mutua entre los dos caballeros. En ella, sólo se menciona a Jimena dos veces, pero esto muestra que los combatientes tienen por lo menos una consideración mínima por sus sentimientos: Rodrigo usa el nombre de Jimena como último ruego (“Don’t make me stain my life and Jimena’s with your blood”), y el Conde para reconocer las cualidades de Rodrigo ante el ultimátum del joven antes de negarle el combate (“Now I remember why I once thought you were worthy of my Jimena”). Pero los requerimientos del honor son más fuertes que los sentimientos, y el duelo ocurre con el resultado esperado.

El Conde, agonizando, llama a Jimena para encargarle la venganza. Ella acude turbada y le abraza, pero su padre está todo entregado a asuntos de honor. “Avenge me, as my son would”, dice, y repite: “Don’t let me die unavenged... unavenged.” Jimena mira su mano manchada de sangre y se vuelve hacia la sombra de la escalera, descubriendo a Rodrigo escondido, y, se puede pensar, el triste futuro que se abre ante ella.

4.2.4. Parte 2: De la muerte del Conde hasta el matrimonio (0h40-1h04)

Tras el episodio de la muerte del Conde, se presenta el segundo encuentro entre Rodrigo y Jimena, que tendría lugar algún tiempo después, como lo denota el cambio de atuendo para ambos (Jimena toda de negro enlutada y Rodrigo con una capa nueva). En el intercambio, el punto de vista de la cámara es el de Rodrigo, sobre todo al comienzo y al final, donde se da una imagen de Jimena algo distante.

Rodrigo intenta temporizar sus acciones (“I didn’t seek your father’s life”), pero Jimena rehúsa disculparle (“No, but you knew he could only answer the way he did. And you were prepared to kill him.”). El diálogo que sigue, donde Rodrigo y Jimena tienen la valentía de ser honestos el uno con el otro, revela el conflicto que definirá desde este momento la relación entre la pareja, e ilustra muy bien el coste del honor, que niega los sentimientos que pudieran humanizar las interacciones entre los personajes:

Jimena: You bought your honour with my sorrow.

Rodrigo: There was no other way for me. The man you chose to love could only do what I did.

Jimena: Why did you come, Rodrigo? Did you think the woman you chose to love could do less than you?

Rodrigo: I tried not to come. I told my love it had no right to live. But my love won’t die.

Jimena: Kill it!

Rodrigo: You kill it! Tell me you don’t love me.

Jimena: I cannot... Not yet. But I will make myself worthy of you, Rodrigo. I will learn to hate you.

En la escena del desafío por Calahorra enunciado por el Rey Ramiro de Aragón, hay un marcado contraste entre Jimena, toda de negro, y la Corte colorida que la rodea, aislándola en su dolor (la notable excepción es Ordóñez en su negro habitual). Cuando el Rey Fernando reconoce el vacío dejado por la ausencia del Conde, Jimena sólo puede lamentar su falta de recursos (“And never did I regret more deeply that I am his daughter and not his son”). Ramiro propone una justa para decidir del destino de la ciudad, y Fernando accede a la petición de Rodrigo de mostrar su lealtad por la corona en combate. En sus palabras y acciones, Rodrigo muestra que Jimena está aún en sus pensamientos, pues dice al Rey: “I stand accused of treason... and of other things”, terminando casi en aparte mirando a Jimena, como lo hace al final cuando recoge el guante, diciendo “May God give me strength”. En la escena, Urraca está también al

tanto de las corrientes subterráneos que se mueven entre Rodrigo y Jimena, comentando que “He has much to fight for”.

En la justa por Calahorra, Jimena aprovecha la ocasión para poner en peligro a Rodrigo, pidiendo a don Martín que sea su campeón contra Rodrigo. Él accede y recibe los colores de Jimena (“Until your triumph, my colour will be black”), por lo que Urraca ofrece las suyas a Rodrigo, en un gesto personal y político (“The champion of Castille cannot go into combat without a lady’s colours”). Antes del primer golpe de lanza, Urraca pica a Jimena: “Do you think don Martin will kill Rodrigo?”. Después de una respuesta positiva, nota de modo casi irónico “You will understand why I do not join you in your hope. After all, we would lose a city.” Sin embargo, a lo largo del combate, a Jimena se le hace difícil mirar cuando Rodrigo está en peligro, revelando que sus sentimientos por el joven no han cambiado tanto como lo quisiera mostrar en público. Vencedor, Rodrigo presenta a Jimena su paño manchado con la sangre de don Martín (“Your colours are no longer black”), pero ella se domina y da la respuesta que el código de honor requiere de ella (“Until my father is avenged, my colours will be deepest black”).

Con el estatuto político de Rodrigo fortalecido tras su victoria, Jimena no tiene otro recurso que volverse hacia Ordóñez para cumplir su venganza, en una escena donde la presencia de su padre es ineluctable, ubicada en la cripta donde reposa su cuerpo. Traman un complot para asegurarse de la muerte de Rodrigo, y hay un intercambio bastante revelador entre los dos: “I want your love, Jimena. More than I want honour, glory, wealth. You understand a love like that?” dice él, y ella responde “Yes, I do”, y se puede pensar que ella habla de sus esperanzas secretas y de su propio amor por Rodrigo, que aún en este momento terrible le sería más necesario que su venganza. Su invocación al espíritu de su padre (“Oh! Father! Why did you leave me such a burden?”) parecen confirmar esta lectura.

Después de la ceremonia de investidura de Rodrigo como alférez del Rey, Jimena y Urraca miran desde lo alto de una torre la partida de su primera misión, en la que está acompañado por el Infante Sancho. En esta ocasión tan solemne, Rodrigo pide al Rey la mano de Jimena, en compensación por la muerte de su padre, lo que da al joven un papel mucho más activo en la conclusión de su matrimonio que en las demás obras del corpus de estudio, en que era una propuesta de Jimena (romancero) o del rey (Castro, Corneille y Massenet). El Rey

consiente por la paz del reino y la razón de Estado (“Let there be an end to this hatred.”) Mientras las tropas salen, Urraca tiene un gesto de frustración y cuestiona la obediencia de Jimena al real decreto, en un intercambio que da mucha libertad para interpretar la respuesta de Jimena, entre formalismo cortesano, alivio contenido (sus deseos íntimos serán cumplidos) y horror secreto (ya no podrá perseguir a Rodrigo):

Urraca: This is the man you hoped don Martin would kill. This is the man whose death you sought.

Jimena: Yes, Your Highness.

Urraca: Would you, then, still accept this marriage?

Jimena: If it is the King’s order, I must obey.

Tras la emboscada, de la que Rodrigo es rescatado por su aliado moro Al Mutamín, Ordóñez está preso y revela a Rodrigo el complot, ostensiblemente para dividir a la pareja protagonista (“Before I die I want you to know that the woman you love offered herself to me if I would kill you”). Rodrigo reacciona con violencia y se ve empujado en este camino por el príncipe Sancho, pero se incorpora y recupera la medida, dando una lección al príncipe (“Any man can kill. Only a king can give life”) que es sin embargo motivada por un deseo personal (“I want no more blood in my marriage”).

4.2.5. Parte 3: Del matrimonio hasta el exilio (0h59-1h43)

A continuación se celebran las bodas de Rodrigo y Jimena en la catedral de Burgos. Rodrigo consiente primero, pero el “voto¹⁷⁸” de Jimena tarda bastante en hacerse oír. Su respuesta a la pregunta ritual del obispo no es inmediata, y Jimena solo da su consentimiento cuando las puertas de la iglesia se abren, admitiendo al pueblo como testigo, como último gesto de contestación “oficial” antes de que el papel de esposa le impida hablar directamente en contra de Rodrigo.

Contrariamente a las bodas, celebradas ante la Corte, la cena de matrimonio se desarrolla con pocos invitados. El ambiente entre Rodrigo y Jimena está helado, y casi no se hablan, una distancia denotada físicamente: están los dos en las extremidades de la mesa, mirándose con

¹⁷⁸ “Sí, quiero” en latín, que era la lengua usada por la Iglesia para celebrar misas hasta el Concilio Vaticano II (1962-65).

cautela. Alvar Fáñez intenta en vano animar la conversación en torno a asuntos de Vivar, y no sabe cómo despedirse cortésmente de ellos. Una vez solos, Jimena, bajo el pretexto que “there must be nothing hidden between man and wife”, revela a Rodrigo lo que había tramado con Ordóñez (“We planned your death. Together.”), aunque Rodrigo hubiera preferido que no lo dijera (“Sometimes it is best to leave a little something hidden, even between man and wife”). El mero hecho de enunciarlo sirve para alejar aún más a Rodrigo y a Jimena, creando una distancia cuando el matrimonio hubiera podido acercarlos.

Jimena sube a su habitación para la noche de bodas, y su silencio, rigidez e inmovilidad ante las atenciones de sus criadas muestran cómo contiene sus emociones, mientras Rodrigo espera abajo, pensativo. Cuando se junta a ella, Jimena le presenta simbólicamente la espalda. Rodrigo le revela su conocimiento del complot y sus esperanzas: “I never hoped that our marriage would bring your love back quickly. I did hope it would end your hate, and somehow...” Rodrigo pierde el control y la besa, pero la suelta enseguida. Todavía dándole la espalda, Jimena le explica sus razones: “You know why I married you, Rodrigo? It was the only way left for me to avenge my father. It is true that you want me. It is your right as your husband to take me. But you will never get a woman’s love from me.” Su venganza pasa de la esfera pública (la petición a don Martín) a la esfera privada (la frialdad de sus relaciones matrimoniales), pero no sin coste para Jimena: cuando Rodrigo sale de la habitación, reconociendo la distancia que les separa (“Perhaps we have wounded each other too deeply.”), Jimena se desploma, llorando en posición fetal contra la pared que parece ser su único apoyo.

Jimena, con un pequeño séquito, y sin Rodrigo (un hecho tal vez más significativo), llega al convento donde se entiende que se crió de niña para buscar amparo y solaz (“I’ve come to find peace, Mother!”), pero la Madre Superiora conoce bien el carácter de Jimena, y la aconseja al mismo tiempo que le da consuelo: “After all that’s happened to you, the peace you seek is not within these walls. You were made for the world¹⁷⁹, Jimena. One day you will want to go back to it... But you may remain with us until you feel you must leave”.

¹⁷⁹ Esto es una referencia directa a la separación entre el mundo secular (o sea, “del siglo”) y el mundo regular (es decir, “de la regla”) que regía particularmente en la gente de Iglesia, dividida entre los que participaban en la sociedad y la labor de las órdenes religiosas que se recluían para la contemplación y la meditación.

El siguiente episodio, del reparto de los reinos tras la muerte de Fernando y de la subsecuente traición de Calahorra en la que el rey Sancho es asesinado por Bellido Dolfos, ocurre sin presencia ni mención de Jimena. Esto la aleja de toda implicación directa en la trama de la traición, si bien no puede escapar de las repercusiones para ella y Rodrigo. Efectivamente, con la intervención de Rodrigo en los asuntos del reino, librando a Alfonso cuando Sancho le había mandado a la cárcel y matando a Bellido Dolfos en represalia del asesinato de Sancho, Jimena se encuentra en el corazón de las intrigas de la Corte, particularmente en relación con la Infanta, quien la visita en su retiro.

Cuando Jimena aparece en la pantalla, está entregada a una actividad típica de la señora medieval, bordando un tapiz que muestra hazañas guerreras. La interacción entre ambas es bastante reveladora de sus caracteres: Urraca comienza por un circunloquio sentimental (“You still love Rodrigo, and I know Rodrigo still loves you.”), y Jimena es mucho más directa (“You have made a long and hard journey to come here.”), pidiéndole llegar al grano. A pesar de su declaración inicial (“I have not come here as a Queen.”), el objetivo de la visita de Urraca es ciertamente político: pedir a Jimena que use su influencia sobre Rodrigo para que el caballero no cumpla su propósito de hacer jurar a Alfonso no haber tenido arte ni parte en el asesinato de Sancho. Jimena, ante una Urraca iracunda, conserva su calma con preguntas sencillas (“What is it I must tell Rodrigo?”) y hasta se permite cuestionar a la Infanta (“Is he [Alfonso] not innocent of your brother’s death?”), en una actitud no tan distinta de la del mismo Rodrigo. Ante las amenazas de Urraca, Jimena se limita a decir que entiende las repercusiones del acto (“I understand, Your Highness.”).

En la coronación de Alfonso, Rodrigo pide efectivamente al nuevo Rey la jura evocada, y no se puede saber si Jimena ha cumplido con las exigencias de Urraca o no. Sólo se la puede ver impasible en lo alto de la torre que domina la plaza mientras Urraca mira el intercambio desde la lonja de la catedral, turbada y sorprendida, en un posicionamiento revelador de la superioridad moral que se puede adscribir a la protagonista.

Como consecuencia de este desafío abierto, Rodrigo debe exiliarse. Cuando se pronuncia la sentencia, se ve a Jimena acercándose a la puerta de la sala de consejo del Rey y la oye, preocupada, antes de irse.

4.2.6. Parte 4: Del exilio hasta la intermisión (1h43-2h02)

Jimena reaparece en la pantalla cuando Rodrigo está de camino hacia su exilio, en el momento en el que tiene lugar el episodio del leproso inspirado en el drama de Guillén de Castro. Llega por detrás del calvario en el que Rodrigo y el llamado Lázaro están, sorprendiendo a su esposo. Como en la escena de su primer encuentro, se juntan a medio camino, lo que denota el nuevo equilibrio de su relación, mientras Jimena recupera su sonrisa. Ya que el diálogo que sigue parece muy relevante, se transcribe aquí con el análisis de la progresión dramática:

Jimena: Can you forgive me, Rodrigo? [Con esta pregunta, se entiende que Jimena ha callado la petición de Urraca, precipitando el exilio de Rodrigo.]

Rodrigo: Jimena... [Se ve la notable emoción de Rodrigo, que no es para nada un guerrero hierático, desprovisto de sentimientos.]

Jimena: Would you take me with you? [Con esta oferta, Jimena cumple su deber de esposa, pero ofrece algo más: la posibilidad de reconciliación entre la pareja.]

Rodrigo: But now, I have nowhere to take you. [Rodrigo es consciente de la posición de debilidad en la que se encuentra y de que no podrá mantener a Jimena en el estilo de vida al que está acostumbrada.]

Jimena: If we are together, it will not be nowhere. I love you, Rodrigo. I love you. [Como la deshonra de Rodrigo equivale a la deshonra que Jimena había sufrido tras la muerte de su padre, están en el mismo nivel, y ella puede finalmente dejar estallar sus sentimientos. Significativamente, al terminar la frase Rodrigo quita a Jimena su capucha antes de besarla, como para simbolizar que no habrá más máscaras ni mentiras entre ambos a partir de este momento.]

Rodrigo: You know what you risk, if you come with me, my love. [Esposo atento, Rodrigo piensa en el bienestar de Jimena ante todo.]

Jimena: Since my love is not a man like other men, my life will not be like other lives. [Con estas palabras, Jimena acepta su destino como esposa del Cid, y los sacrificios que esta posición puede requerir de ella.]

Rodrigo: It is only now, only now that I know, how hard the road would have been without you. [Aquí se ve hasta qué punto el apoyo de Jimena es necesario para Rodrigo, y cómo la reconciliación afecta su ánimo.]

Rodrigo y Jimena encuentran una niña en el camino, en un episodio que recuerda al de la “niña de nuef años” del cantar de gesta, que les lleva al amparo de la granja de sus padres. La mañana siguiente, la pareja se despierta después de su descanso, y los gestos entre ambos están llenos de ternura: caricias, sonrisas, abrazos y besos. Comparten su felicidad, y Jimena admite su alivio de estar alejados de las restricciones de la Corte, lo que les devuelve su libertad: “I am so glad, Rodrigo, so glad... [...] that you are no longer the King’s Champion. That you no longer have your knights and your armies. And that you have only me.” Va incluso más allá, hablando

de la utopía donde podrían vivir: “We will find some hidden place where you’re not known. Yes, a place like this... and we will make our lives there.” Rodrigo, por su parte, se deja llevar por el sueño (“If all men knew banishment would be like there, there would be a world of exiles.”) pero apela sin embargo a la protección del Cielo para Jimena, como anticipando dificultades futuras (“Good God, protect this woman I love who is now, finally, my wife”).

Cuando salen de la granja, encuentran al ejército de Rodrigo que quiere juntarse al exilio del héroe. Ante la felicidad que se les escapa de las manos, Jimena se rebela fieramente (“You have no right to ask him! He has done enough!”) y cuando Rodrigo acepta su homenaje, Jimena, llorando, grita en contra del destino (“But why?! Why?!”).

Jimena está de nuevo retirada en el convento, lo que recuerda la tradición literaria en torno a San Pedro de Cardeña. Rodrigo comenta sencillamente que “Our dream was short” y Jimena reconoce, realista, que “There is no hidden place for a man like you”. Jimena sigue rebelándose contra el destino, en una pregunta resignada (“Why you? Why me?”) y sigue su compromiso de honestidad cuando Rodrigo le pide una última sonrisa (“It would be a lie”), demostrando otra vez el coste que el mundo exterior impone a sus sentimientos. Jimena declara su intención de rezar por la salvaguardia de su marido (“I must tell God how much I need you”), recordando el mismo episodio en el cantar, y cuando Rodrigo se despide y va al frente de sus tropas, Jimena está sola en la terraza del convento antes que se junten las monjas en consuelo, en el centro de la pantalla como está en el centro de las preocupaciones de su marido.

4.2.7. Parte 5: De la intermisión hasta la liberación de Jimena e hijas (2h00-2h20)

Después de la intermisión musical¹⁸⁰, se ve a un Rodrigo ya maduro que responde a la convocatoria de Alfonso, quien quiere lidiar contra los moros en Sagrajas. Rodrigo intenta convencer al Rey para que ataque Valencia, pero no lo consigue. La escena se concluye con la amenaza de Alfonso, que pone en peligro a Jimena (“If you are not in Sagrajas, we shall consider you and yours our enemies!”).

¹⁸⁰ En las películas de gran despliegue producidas en la Edad dorada de Hollywood, no era raro que las más largas (como *Gone With the Wind*, estrenada en 1939) tuvieran una intermisión, a veces acompañada de música, cuya función era proporcionar una pausa a los espectadores, al modo de los entreactos presentes en el teatro o la ópera.

Rodrigo visita a Jimena y, como se ve enseguida, a sus mellizas, llamadas Elvira y Sol en correspondencia con la tradición popular tras el cantar. Se las descubre jugando y riendo, en perfecta inocencia. La escena del encuentro de Rodrigo con Elvira y Sol, y con Jimena, se desarrolla casi sin palabras, como si la emoción fuera demasiado fuerte como para enunciarla. Jimena descubre con pena las cicatrices que las batallas han dejado en el rostro de su marido, antes de que él la abrace junto con sus hijas.

En esta visita, Jimena sirve de fiel consejera ante las dudas de Rodrigo (“I’m tired. Tired of exile. Now I could take you home, to Bivar, with honours. I might be wrong to defy the King.”), con una voz sabia y razonada, e insta a Rodrigo a seguir su conciencia, aún al coste de su felicidad personal: “If you didn’t have us, Rodrigo, would you even wonder?”, dice, reconociendo que ella y sus hijas son un punto débil de su marido, y cuando él refiere a los lugares escondidos mencionados en la granja, ella le requiere honestidad con la pregunta “Have you also found a place where we could hide from ourselves?” antes de darle su bendición, recordándole: “But if you do what must be done for all Spain, that will be our best protection”.

Rodrigo decide unirse al emir Mutamín (a quien había librado en las primeras escenas de la película) para asediar Valencia mientras Alfonso combate en Sagrajas. El Rey, derrotado, llega al convento donde Jimena y sus hijas están amparadas. Frente a las protestas innecesarias de Alfonso por la ausencia de Rodrigo y por su bravura inútil por las heridas recibidas, Jimena se queda inmóvil, como de piedra, cuando él amenaza a Rodrigo y a ella con represalias, contestando únicamente: “Would you punish the man who is now Spain’s only hope?” antes de enunciar, tajante y sentenciosa, que “It takes more than courage, to make a King.”

Jimena es encarcelada, y Fáñez lleva la noticia a un Rodrigo iracundo (“What does the King expect I do? That I would let my wife and children die in his dungeons?”) que, impulsivamente, decide marchar hacia Burgos. Esta escena es una muestra de la importancia de Jimena para Rodrigo, quien no escucha a Mutamín que le insta a terminar el asedio de Valencia, y quien reclama el derecho a los sentimientos: “Do not speak to me of Valencia, my lord Mutamin. Not now. [Dirigiéndose a las tropas] Am I not a man, too, like you? May I not sometimes think of my wife, my children? Well, then, what must I do? What must I do?”

En la cárcel, Jimena recibe la visita de Ordóñez. Sin recursos materiales, ha logrado obtener su venida “With two words: the Cid”, mostrando, como señora medieval cumplida, que sabe usar la fama de su marido para alcanzar sus objetivos. Escandalizada ante las noticias del ultimátum de Rodrigo al Rey (“Abandon Valencia? Leave all Spain unprotected?”), muestra la fuerza de su carácter: usa los sentimientos de Ordóñez para convertirlo a su causa (“Help me and the children to escape. Come with us. Join Rodrigo!”), utilizando el conocimiento de su marido para cumplir sus objetivos (“If I thought it would stop him from coming here, I would kill myself... and the children.”).

Las tropas de Rodrigo encuentran en campaña el séquito de Ordóñez, Jimena, Sol y Elvira, evitando así la fragmentación de las fuerzas españolas ante la amenaza mora. Los esposos se abrazan silenciosa y tiernamente, y Ordóñez jura lealtad a Rodrigo, mostrando el poder de persuasión de Jimena (“Let me fight at your side.”).

4.2.8. Parte 6: En Valencia (2h20-3h06)

Se reanuda el asedio de Valencia, que es ganada por el ejército combinado de Rodrigo y Mutamín, una secuencia en la que Jimena no aparece. Cuando Rodrigo decide tomar la corona de la ciudad para Alfonso, Mutamín dice, en una frase inspirada de un famoso verso del cantar: “What a noble subject... if he had only a noble king”. Como Alfonso (bajo la influencia de Urraca) ha rechazado la petición de ayuda de Fáñez, llegado en embajada, Rodrigo y sus aliados se encuentran solos para defender Valencia ante la progresión del ejército de Ben Yusuf, el moro más radical venido de Mauritania.

Se ve a Jimena en su habitación, inquieta y dando vueltas y más vueltas, mirando por la ventana para intentar ver lo que está ocurriendo. Se domina para abrazar a sus hijas antes de que se vayan a la cama para dormir, en un gesto de ternura y de afecto evidente. Los tambores de Ben Yusuf se hacen oír, y Jimena se despide de sus hijas para juntarse a Rodrigo en las murallas, con miedo y preocupación en los ojos, en un pasaje que recuerda tanto el cantar de gesta como el romancero (56 de nuestra edición). Rodrigo, abrazando a Jimena, intenta consolarla (“I know, I know... This is always the hardest time. When the enemy has no face”), pero Jimena, conmovida, sigue desconcertada (“You have been through this a hundred times. I need to know... Where do you find your courage?”), y Rodrigo admite su ignorancia (“I wish I knew.

Each warrior, each time, must find it for himself”) antes de intentar tranquilizarla (“Come, this is the battle we’ve waited for so long. The last battle. Then, we’ll have peace.”).

Cuando Rodrigo y su ejército salen a lidiar contra los moros, Jimena sube a lo alto de las murallas para mirar la batalla, el único apoyo que está en medida de ofrecer a su marido. En el combate, Rodrigo es herido de muerte con una flecha en el corazón. De vuelta en Valencia, Jimena está presente cuando se hace el diagnóstico. Su primera pregunta, preocupada y con todo el pensamiento puesto en su marido, es para Mutamín: “Will he live?” Frente a la fatal noticia, se arrodilla ante la cama en la que reposa Rodrigo, con el que tiene un intercambio en el que intenta hacer valer sus ideales (la vida y el amor) a su marido, quien está todo entregado a su tarea política. He aquí el diálogo:

Jimena: If the arrow is not withdrawn, you will die.

Rodrigo: Not before tomorrow. That’s all I need.

Jimena: But it is not all I need!

Rodrigo: What will there be for you if this battle is lost?

Jimena: Someone else will lead them!

Rodrigo: They have made me their heart.

Jimena: But their heart is wounded. I would take you to Bivar. We would cure you. My love will not let you die.

Rodrigo: We haven’t spent much time together, but it seems to me [...] that those who have spent a lifetime together have not have more than we.

Jimena: Oh! I want more! I want forever... Oh! The children...

Rodrigo: Jimena, you can’t save my life. You must help me give it up. Now.

Rodrigo es inflexible en su determinación, y Jimena no puede hacer otra cosa que cumplir su voluntad, si bien la rigidez de su cara traiciona la profundidad de su lucha interior. Cuando Rodrigo sale hablar con el pueblo de Valencia para contrarrestar los rumores de su muerte, niega la ayuda de Jimena que estaba velando a su lado. De vuelta de su discurso, Rodrigo obtiene de Jimena la promesa de hacerle combatir la mañana siguiente (“Even if my strength fails me, I must lead the attack tomorrow”). Como para darle consuelo, y darse fuerza para la prueba que vendrá, Jimena repite, con una voz cada vez más tenue, como para convencerse a sí misma: “I promise”.

Alfonso y sus fuerzas llegan para reforzar el ejército de la ciudad, y para reconciliarse con Rodrigo. Al final de la escena, Rodrigo llama a Jimena, quien acompaña el último respiro de su marido: ella reitera su promesa (“I promise. I have not forgotten”) mientras él dicta sus últimas voluntades, que unen a su familia al destino de la ciudad (“I want you and my children to remember me fighting with my King.”). Jimena llora la muerte de su marido, y a la mañana siguiente, participa en el enjaezamiento de Rodrigo a su caballo antes de la batalla. Mientras Rodrigo “rode out of the gates of history into legend”, se la ve, junto con sus hijas, cumpliendo su promesa en el más alto lugar de la ciudad (para parafrasear al cantar de gesta), como una *mater dolorosa* consagrada y engrandecida por las pruebas sufridas, llevada al cielo por el último movimiento de cámara que la sigue.

La última imagen de la película, justo después de la última vista de Jimena, quien está vinculada a su marido hasta el final, es la del Cid cabalgando en la playa con la ciudad de Valencia a su espalda.

4.2.9. Coda: The Falcon and the Dove (3h06-3h08)

De acuerdo con la tradición cinematográfica estadounidense, la película se concluye con una canción que retoma los elementos más importantes que se encuentran en ella. En este caso, se hace especialmente hincapié en la relación amorosa entre Rodrigo y Jimena, y el título (*The Falcon and the Dove*) parece hacer referencia a una de las plegarias de Jimena en el romancero, además de usar las representaciones usuales para los tipos de pájaros: el halcón, ave de presa, simbolizaría a Rodrigo, mientras que la paloma, símbolo de paz, sería Jimena¹⁸¹.

He aquí la letra de la canción¹⁸², con el análisis adjunto:

¹⁸¹ Podemos notar que el título predispone a una relación ave rapaz o de presa (halcón) masculina / tierna presa femenina, pero se observa que a lo largo de la canción se va rompiendo esa expectativa propia de la “ceterría” o “fauconnerie”. Es un elemento añadido que refuerza el valor estético del texto.

¹⁸² Obtenida gentilmente del señor James Fitzpatrick, de Tadlow Music, compañía que realizó la grabación integral de la trama sonora de la película. En su correo electrónico (recibido el 23.08.2009), aportó la siguiente precisión: “These are the lyrics to ‘Falcon and the Dove’ from the sheet music. The ‘Epilogue’ as played in the movie eliminates several lines as written using substitute lyrics, uses ‘hush of the morning’, instead of ‘evening’, repeats the ‘rose petal’ lyric using a different melodic line and substitutes ‘ahs’ for the last few bars.”

(Voz de mujer¹⁸³)

A bell rings in the hush of the evening, [La campanada hace referencia al ámbito cristiano, donde las horas están reguladas por el son del campanario de la iglesia o del ayuntamiento. La mención del atardecer hace pensar en las vísperas, y alguien que conozca la leyenda cidiana puede imaginar a Jimena en San Pedro de Cardena, llorando a su marido después de la pérdida de Valencia.]

A rose petal falls on the gray castle walls, somewhere in Spain. [La yuxtaposición del pétalo de rosa, orgánico y posiblemente rojo, y de la pared gris y mineral del castillo evoca el tradicional contraste entre lo femenino y lo masculino. En este sentido, Jimena sería la que humaniza al héroe, introduciendo suavidad en un mundo guerrero que requiere la frialdad de los sentimientos, tanto en la Corte como en el combate.]

My heart sings, oh my darling I need you. [Siguiendo la imagen de Jimena en el monasterio de Cardena, se puede pensar aquí que Jimena está rebelándose frente al destino que le ha robado los mejores años con su marido, y que tampoco les ha dejado envejecer juntos.]

A falcon in love can be tamed by a dove only in Spain. [En este verso, la imagen del halcón enamorado domado por la paloma puede hacer pensar en el romance 7 de la edición de Escobar, en el que Rodrigo llega con sus gaviñanes al palomar de Jimena. La identificación de las aves con los protagonistas es aquí bastante clara, y la asociación del halcón a la guerra y de la paloma a la paz recuerda la primera escena en la que aparecen juntos Rodrigo y Jimena, donde él dice que ella fue su inspiración para pensar en un mundo en paz.]

(Voz de hombre)

My heart was cold, cold as the snow. [La asociación del frío y de la nieve, usados para describir el corazón del héroe, describe el vacío emocional en el que se encontraba antes de conocer a su amada. Retoma el hilo tramado por la muralla del castillo para hacer hincapié en la falta de sentimientos requeridos del jefe de guerra en el Medioevo.]

But when you came, a flame started to grow. [Otra vez, la amada está unida a un elemento orgánico que da consuelo y calor, la llama del fuego, que entra en el corazón del héroe cuando la conoce. También podría referir a la pasión amorosa que permite alentar al guerrero cuando se enfrenta a las crueldades del combate.]

So, be mine, love, and like warm winter wine, love, [Aquí se describen los deseos del héroe, de juntarse a su amada, con la utilización de los posesivos típicos de la poesía amorosa. Se continúa la metáfora del consuelo, usando el vino caliente que se da en el invierno, el periodo más duro del año, para sugerir el placer y el solaz que Jimena da a Rodrigo, como en un eco de las palabras que él dijo cuando ella se juntó a su exilio.]

(Voz de mujer)

When magic takes wing and the glory of kings has flown, [La evocación de las (vana)glorias asociadas a los reyes, así como la de la magia que levanta el vuelo, sugiere que la voz femenina está pensando en un tiempo futuro, en un más allá consolador, donde por fin podrá vivir

¹⁸³ Se retoma aquí las voces oídas en las intervenciones que tienen lugar en la película, para tener alguna indicación del emisor del mensaje, si bien el análisis concierne el texto original tal y como se ha recibido. En el contexto de la película, se puede extrapolar que la voz de mujer sería la de Jimena, y la voz de hombre la de Rodrigo. Es notable, en este sentido, que se dé más presencia a Jimena que a Rodrigo, como para resaltar su importancia en la trayectoria del héroe.

plenamente su amor, sin restricciones ni deberes, sin necesidades de honor o de política que le impiden expresarlo.]

Your love will be my very own. [Este verso, el último que se oye en la película, recuerda que lo más importante en la vida no son tanto la gloria, el honor o la fortuna, sino el amor que les hace cobrar sentido. El hecho de que sea dicho en voz de mujer, o sea, en voz de Jimena, significa que, a pesar del mensaje épico en torno al Cid presentado en la película, es en realidad ella quien está en el centro de la progresión dramática, enriqueciendo la representación del Medioevo que se halla en ella con otra perspectiva: la de una mujer que lucha para cumplir los requisitos del honor, pero que hasta el final reivindica el derecho de amar.]

5. Conclusión

A lo largo del presente capítulo, hemos examinado varias obras que nos han servido para cumplir la transición entre *Las mocedades del Cid* y *Anillos para una dama*, o sea, entre el Siglo de Oro español y el siglo XX. Estas obras aportan también otra perspectiva, ya que con ellas Jimena adquiere verdaderamente una dimensión internacional (o por lo menos occidental), lo que le confiere un aura y una difusión envidiable: como “mera” pareja de un héroe excepcional, hubiera muy bien podido, en manos menos inspiradas, caer en el olvido en favor de Rodrigo.

En la pieza de Corneille, Jimena da sus primeros pasos fuera del ámbito estrictamente peninsular, en una adaptación en la que se condensa la trama propuesta por Castro. Se conservan sus rasgos principales, confirmando su representación como joven enamorada y honrada. Gracias al éxito rotundo que encontró en el público, la pieza de Corneille contribuyó a fijar en el mundo literario francés la imagen de una mujer entera, que asume plenamente sus contradicciones al mismo tiempo que intenta buscar su camino en un mundo patriarcal, dominado por asuntos de honor. Como en la pieza de Castro, el consentimiento final de Jimena al proyecto de bodas propuesto por el rey es crucial para el desenlace feliz, y la joven se convierte en la verdadera fuerza antagónica a Rodrigo (las victorias del joven Cid estaban ya anunciadas en el título, que le consagraba por su apodo heroico), aunque sus sentimientos concordaran con los de su amado.

La ópera de Massenet continúa en la misma línea de filiación artística, retomando su estructura de la de la obra de Corneille, los versos más famosos transcritos casi literalmente, pero también con algunas referencias al original de Castro. Eso sí, se hacen algunas

modificaciones (a veces significativas) en la organización del drama para adecuarlo a las exigencias del tipo de espectáculo. Sin embargo, la imagen de Jimena se conserva en toda su riqueza: como amada serena llena de admiración e hija estremecida ante el horror de la muerte de su padre, como doncella medieval que no duda en apelar al rey y como futura esposa que elige la reconciliación antes que la muerte. Como la pieza de Corneille, la ópera de Massenet conoció un éxito notable, representada hasta veinte años después de su estreno, anclando todavía más la imagen de una Jimena romántica en el imaginario colectivo occidental. Su redescubrimiento en el siglo XX con Plácido Domingo en el papel epónimo, permitió una difusión aún más amplia de esta representación de Jimena, hasta hoy en día en la Ópera de París.

Finalmente, la película de Anthony Mann recupera también la línea de filiación heredada de Guillén de Castro, con la presentación de una Jimena joven y enamorada, que intenta conciliar las exigencias opuestas requeridas por su amor y por su deber de venganza. En la segunda parte de la película, sin embargo, se muestra otras facetas de Jimena: la de esposa generosa y la de madre tierna, y la de señora medieval sagaz que no duda en dar lecciones al mismo rey. Con este espectáculo de gran despliegue ofrecido a un amplio público en el más puro estilo clásico de Hollywood, se fomenta un reencuentro con la historia, o, tal vez mejor dicho, con una visión de la historia tal y como era propuesta por Ramón Menéndez Pidal, que daba a conocer a una Jimena compleja, pero sobre todo digna y recatada.

En este breve panorama hemos mostrado la extraordinaria continuidad de la invención de Guillén de Castro, quien había imaginado, para su pareja de protagonistas, convertirlos en amantes de comedia de acuerdo con los papeles respectivos de galán y dama. Esta elección, hecha para añadir tensión dramática a su obra creando un conflicto entre dos deberes imperiosos, como son el honor y el amor, ha tenido repercusiones directas para la caracterización de Jimena en la conciencia colectiva occidental. Primero, con la adaptación de Corneille, quien ha sabido conservar la complejidad del personaje, a pesar de todas las restricciones que el modelo clásico francés pudiera imponerle, una complejidad que no fue entendida por los críticos de la Académie française, pero que fue acogida por el público parisino. Ya parte del repertorio clásico, la obra de Corneille inspiró a su vez a Massenet, quien también ha conservado todos los matices que componían esta representación de Jimena, si bien los requerimientos particulares de la ópera habían impuesto una simplificación del argumento. Incluso en el siglo XX, después de la labor

de estudio del *Cantar de Mio Cid* desarrollada por Menéndez Pidal, la visión romántica de Jimena sigue intacta, y en la película de Anthony Mann se nos propone una protagonista tanto honrada como enamorada, quien lucha para encontrar su felicidad en un mundo que le requiere cada vez más sacrificios.

Frente a esta perspectiva más bien tradicional (en todos los sentidos de la palabra), el mensaje revisionista que ofrecerá *Anillos para una dama*, con una Jimena que nunca amó a su marido, se verá como una dulce subversión del canon establecido, que en el crepúsculo del franquismo jugará el papel de una catarsis colectiva.

Capítulo IV:

Jimena en *Anillos para una dama* de Antonio Gala: una viuda frente al peso de la historia

1. Introducción

En el primer capítulo de análisis, hemos mostrado cómo Guillén de Castro se apropia de la figura de Jimena transmitida en el *Romancero*, ya bastante rica y polifacética, para construir en su obra de teatro *Las mocedades del Cid* un nuevo personaje: el de una Jimena enamorada y honrada que, tras una etapa inicial en que asiste, turbada e impotente, a la destrucción de sus ilusiones con el duelo entre su padre y su amante, se convierte a lo largo de la pieza en una mujer adulta que no duda en imprimir su voluntad en los eventos que la conciernen. Es más, frente a los hombres que la rodean, se nos la presenta con todo un abanico de emociones y situaciones dramáticas, lo que resalta aún más su humanidad y su capacidad para conmover al espectador.

En el capítulo precedente, hemos desarrollado una exploración de las consecuencias que ha supuesto para la posteridad del personaje de Jimena la innovación de Guillén de Castro, sobre todo teniendo en cuenta el destino particular de una línea de filiación artística donde cada obra tuvo, en su tiempo y en su medio artístico, un gran alcance en el público internacional: *Le Cid* de Corneille (1637), *Le Cid* de Massenet (1884) y *El Cid* de Anthony Mann (1961). En sus grandes líneas, hemos mostrado la perennidad de la caracterización imaginada por Castro, ya que tanto en la obra de Corneille como en la de Massenet se ve claramente la influencia del autor español, y en la obra de Anthony Mann esta influencia sigue bien viva, pese a la voluntad del equipo de producción, asesorado por Ramón Menéndez Pidal, de fomentar un reencuentro del personaje con la historia real.

Después de haber concretado este apartado de apertura temática y genérica conviene volver a nuestro propósito principal para concentrarse ahora en otra obra clave del repertorio

teatral español, *Anillos para una dama* de Antonio Gala (1973), que dista de la pieza de Castro por la incorporación de elementos provenientes del *Poema de Mio Cid* y por presentarnos a una Jimena en su crepúsculo, cuando ya es viuda de su mítico esposo.

Para cumplir este objetivo, organizaremos el presente capítulo en cuatro ejes. Primero, presentaremos el contexto particular de creación de *Anillos para una dama*, ubicando esta obra de teatro dentro de la literatura española de los años 1936-76, es decir, la literatura bajo el franquismo. Segundo, y para iluminar ciertos aspectos presentes en la obra de Antonio Gala que hemos elegido estudiar, haremos un breve retroceso en el tiempo para examinar cómo se nos presenta a la figura de Jimena en este escrito fundamental de la literatura española que es el *Cantar de Mio Cid*, un poema excepcional. Tercero, reseñaremos algunas perspectivas sobre el personaje de Jimena en *Anillos para una dama* para ver cómo distintos especialistas han definido su papel en la obra de teatro, lo cual podrá darnos algunas pautas a la hora de realizar nuestro propio análisis. Finalmente, se presentará nuestra lectura del personaje de Jimena en *Anillos para una dama*, articulada de un modo lineal para dar cuenta de cómo se da a conocer al personaje al espectador o al lector.

2. Antonio Gala y el teatro español de los años 1936-1975

Las dos ediciones de *Anillos para una dama* que manejamos¹⁸⁴ dan constancia de su fecha y lugar de estreno: el día 28 de septiembre de 1973 en el Teatro Eslava de Madrid. Estos datos distan de ser superfluos, ya que nos proporcionan informaciones sobre el contexto de creación de la obra, es decir, que fue presentada por primera vez al público español cuando éste todavía sentía cotidianamente los efectos de la dictadura de Franco (1939-1975). Aunque nuestro análisis intentará ceñirse lo más posible al texto teatral, es sin embargo imposible ignorar del todo el contexto que acabamos de mencionar y sus posibles influencias en el mismo proceso de escritura, teniendo en cuenta las condiciones específicas de creación artística dentro de un régimen dictatorial.

¹⁸⁴ Andrés Amorós (ed.), editorial Castalia, 1987; y Ana Alcolea (ed.), editorial Bruño, 1991.

Dividiremos entonces este primer apartado en dos partes. La primera parte, una introducción sobre el teatro español de los años 1936-75, destacará los problemas y desafíos de la producción artística del momento (notablemente el exilio y la censura) antes de dar una breve historia del teatro español del periodo, para cerrarse con un examen del Cid como figura recurrente de la producción artística y teatral del momento. La segunda parte, que trata más concretamente de Antonio Gala y *Anillos para una dama*, comenzará por una breve biografía del autor para luego describir los rasgos principales de su teatro y concluir destacando el carácter fundamental de *Anillos para una dama*, obra clave del repertorio del autor y de su momento de creación, es decir, de los últimos años del franquismo.

2.1. El teatro español de los años 1936-1975

Nos apoyamos en el libro de César Oliva, *El teatro desde 1936* (1989) para delimitar este periodo histórico como un todo, que incluye los años de la Guerra Civil (1936-39) y de la Dictadura (1939-75): el teatro de la Guerra Civil contenía en sí las semillas de las temáticas que se desarrollaron más tarde en la Dictadura, ya que “la guerra potenció las iniciativas culturales de ambos lados, comprendidos los servicios de propaganda que podían generar” (1989: 7). Si bien esta distinción no tendrá grandes consecuencias para nosotros a la hora de realizar nuestro análisis de *Anillos para una dama*, pensamos sin embargo importante dar una unidad temática al periodo literario al que pertenece nuestra obra, ya que en ella podemos encontrar huellas de su contexto de creación.

2.1.1. Problemas y desafíos de la producción artística del momento: el exilio y la censura

La guerra civil, que se concluyó el 1 de abril de 1939 con la victoria de las tropas del general Franco, cambió radicalmente el paisaje literario y teatral de España, introduciendo una cesura entre dos tipos de producción artística, marcados el primero por el dolor del exilio y el segundo por la presión de la censura.

Como lo resume César Oliva en su capítulo de introducción a lo que llama el *teatro de los vencidos* (133):

Inglaterra y Francia fueron lugares de paso. Francia, que podía haber sido un lógico y cercano paraíso del antifascista español, se convirtió en zona peligrosa, dada la conducta de Pétain con sus invasores alemanes. Miles de republicanos fueron extraditados a España o encerrados en campos de concentración. América quedaba como único objetivo.

El término “América” se usa aquí para englobar tres centros de atracción: Argentina, como polo cultural del Cono Sur; México, como refugio político a los escritores “rojos”; y Estados Unidos, que con sus universidades acogieron a una parte significativa de profesores e intelectuales. Es en estos centros donde se desarrolló el teatro español del exilio, que a veces se veía “camuflado entre otras dramaturgias latinoamericanas, y sobre todo, hecho para un público que no era el habitual” (135). Esto no excluía, sin embargo, la posibilidad del regreso a España, que algunos exiliados nunca concretaron, mientras que otros la llevaron al cabo, sea de modo definitivo o temporal (en una o varias visitas).

Los artistas que quedaron en España, por su parte, tuvieron que componer con una nueva realidad, la de la censura. Como lo subraya César Oliva, la censura existía ya en plena Guerra Civil, ejercitada por ambos bandos, así que la instauración, a partir del 15 de julio de 1939 de nuevas pautas de censura, esta vez a favor del control político ejercitado por la dictadura militar, no era sorprendente. Lo que fue determinante, entonces, fue cómo los autores de teatro vivieron con ella. En las propias palabras de César Oliva (83):

El teatro, como todos los niveles de la vida española de postguerra, está condicionado por normas que lo encauzan y controlan. La censura definirá las posibilidades de desarrollo de nuestra dramaturgia, más que por impedir propuestas subversivas que no existían, por la fijación de unas coordenadas restrictivas. En este sentido, hablaríamos con mayor propiedad de las mediatizaciones de la censura, más que de sus prohibiciones. [...] No es pues, gratuito, al hablar de público, hacerlo de censura, pues ésta va a condicionar en buena medida las posibilidades de recepción de aquél, y, en definitiva, su mejor o peor desarrollo.

La creación artística bajo el Franquismo fue entonces regida por una serie de reglas definidas, que, paradójicamente, limitaron sus posibilidades de expresión a la vez que impulsaron modos de lenguaje que superaran las barreras así impuestas.

2.1.2. Breve historia del teatro del periodo

Nos parece entonces importante detenernos aquí y hacer una breve historia del teatro del periodo, no tanto para hacer una lista exhaustiva de autores y movimientos artísticos sino para dar algunos puntos de anclaje que nos permitan ubicar el trabajo de Antonio Gala y conocer las grandes ideas que se movían en el paisaje teatral del momento.

Una primera fase se halla entonces entre los años 1936 y 1939, o sea, los años de la Guerra Civil, en que se enfrentan física e ideológicamente dos concepciones de España, la España de los Republicanos y la España de los Falangistas. César Oliva destaca las “líneas dramáticas fundamentales en el teatro español del 36 al 39” (42-66), que resumimos aquí. Primero, hay la sainetesca, heredera de largas tradiciones provenientes del Siglo de Oro, como el entremés; segundo, la comedia burguesa, evolución natural del alta comedia decimonónica, en el estilo de Jacinto Benavente; tercero, la comedia poética, fruto de la labor renovadora de los principios del siglo XX, sobre todo de la generación del 27 y de las vanguardias; cuarto, el drama testimonial, que da cuenta del “grave clima social y político, que desemboca en la Guerra Civil” (43); y quinto, el teatro de circunstancias o de urgencia, que ambos bandos utilizan para promover sus ideas y propagandas.

La segunda fase puede delimitarse desde el año 1939 a los años sesenta. Como ya hemos indicado, el teatro español tendrá en este momento dos trayectorias paralelas: una que se desarrolla en el exilio, y otra que opera bajo las restricciones de la censura. El teatro del exilio muestra una pluralidad de propuestas artísticas, propulsadas, por ejemplo, por el Comité Mexicano de Ayuda a los Republicanos o el centro didáctico fundado por Margarita Xirgú en Montevideo. De modo más general, César Oliva destaca (134) que los profesionales del teatro tuvieron, hasta los años 45-50, la esperanza de un regreso, y que fue sólo desde los cincuenta que se plantearon la necesidad de soluciones de vida más permanentes. Dentro del país, se tratará de “divertir ideologizando”, según el título de un subcapítulo; dice el autor (70-71) que “finalizada la guerra, los autores y actores que habían hecho una importante labor propagandística desde la retaguardia se convierten en las figuras más representativas del teatro español” y más tarde (103) que “en general, el teatro español [desde] los cuarenta es convencional, poco o nada renovador y absolutamente estrenable. [...] No existen apenas alternativas renovadoras en el teatro de los vencedores”.

En España, triunfa efectivamente en estos años lo que César Oliva denomina “comedia burguesa”, continuación de la “alta comedia” definida por Jacinto Benavente, que “puede ser sinónimo de comedia o tragedia doméstica, drama y comedia lacrimosa [, y que] procede de la comedia sentimental” (1989: 105), dando lugar a obras que pertenecen tanto al “teatro de humor” con tono absurdo como a la “comedia de situaciones”. El ensayista propone aquí la

hipótesis de que la comedia burguesa así definida no sería ni más ni menos que la “última derivación de la comedia clásica española, que, andando el tiempo, ha llegado a formas contemporáneas, azotada por modas e innovaciones” (105). Según Oliva sus grandes líneas serían: tienen una segmentación tradicional, con una rica escenografía que se revela en las abundantes acotaciones; los textos muestran un alto nivel literario, y se ponen al servicio de héroes de la clase media burguesa en busca de amor, propósito que evita cualquier tipo de desliz ideológico en un teatro cuya palabra clave es el escapismo.

Además de Benavente, se pueden citar como autores Leandro Navarro y Adolfo Torrado (cuya carrera exitosa ha caído hoy en el olvido), pero también a José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena y Joaquín Calvo Sotello, y sobre todo a Enrique Jardiel Poncela, quien dará a la alta comedia un tono marcadamente inverosímil (es decir, donde no se aceptan necesariamente las ideas establecidas), y una estructura de planificación impecable, como lo muestra su pieza *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), o Miguel Mihura quien cumple las promesas inscritas en su obra de 1932, *Tres sombreros de copa*, con nuevas obras escritas en colaboración con el grupo de La Codorniz. El propósito de la presente presentación no es hacer un catálogo exhaustivo, pero a modo indicativo podemos añadir los nombres de José López Rubio, de Víctor Ruiz Iriarte, de Carlos Llopis y de Edgar Neville como dignos representantes de esta línea dramática.

La tercera fase opera aproximadamente desde los años sesenta, con antecedentes en la producción teatral anterior. Del mismo modo en que las décadas precedentes fueron marcadas por dos tendencias, el exilio (que continuará hasta la muerte del Caudillo) o la cohabitación con la censura (con lo que implica como colaboración – forzada o no – con la dictadura), el teatro español de los años 1958-75 vivió una dicotomía entre lo que César Oliva llama en los títulos de sus capítulos “un teatro para un régimen” y un “teatro de la oposición” (192-216 y 217-336). En la primera vertiente, que se desarrolla a favor de la recuperación económica y de la estabilidad política del país (el autor recuerda la visita simbólica de Eisenhower a Madrid en 1959), continúa la comedia burguesa de postguerra para proponer al público la más grande evasión posible: “Técnicamente es un teatro simplista. Ninguna innovación ni la menor concesión a la imaginación. El escenario es conocido. Los personajes, también. La acción lleva un desarrollo absolutamente lineal” (200). En la segunda vertiente se desarrolla – bajo la pluma

de autores que interpretaban a su gusto las nuevas reglas de la censura (promulgadas en 1962)¹⁸⁵ para contorneirlas, sobre todo frente a lo que se llamó los “públicos minoritarios” – un teatro llamado “realista” (222):

Por encima de otras significaciones que encierra el término *realista* creemos que la más importante en este momento es la que connota cierta oposición a lo establecido, sobre todo en el terreno teatral. Se hace ocioso, pues, pensar en la ortodoxia de aquel otro realismo que dio réplica al Romanticismo. Ante el teatro poético-evasivo que presidía la escena española de los cuarenta, junto al astracán torradesco, el intento de contar verdades desde el escenario, realidades de la vida misma, se llamó inmediatamente *realista*.

Entre los autores más destacados de este movimiento, hay absolutamente que mencionar a Alfonso Sastre¹⁸⁶, verdadera punta de lanza de esta nueva propuesta teatral, y, en menor grado, a Antonio Buero Vallejo.

Ahora bien, y como le subraya César Oliva¹⁸⁷, es verdad que Buero Vallejo tuvo bastantes dificultades en adoptar por suyo el calificativo de realista, reconociendo que le convenía para cuestiones de fondo pero no para cuestiones de técnica o de estilo. Esto no quiere decir que su contribución deba ser excluida del movimiento, sino que, con los matices expresados en la cita anterior, se puede incluirla como una propuesta artística que no se inscribía dentro del teatro escapista descrito precedentemente. Ya había desarrollado una labor de escritor teatral anterior a los sesenta desde su obra precursora, *Historia de un escalera* (1949)¹⁸⁸, y

¹⁸⁵ César Oliva explicita (1989: 219) que “para autorizar una obra, pues, se seguía solicitando el texto y los bocetos de decorado y vestuario (si se trataba de una revista musical). Curiosamente, cuando se exigía el libreto se indicaba: ‘con las acotaciones de la acción imprescindibles para su perfecta comprensión’”. Recordaremos este aspecto de la escritura a la hora de analizar *Anillos para una dama*, que presenta efectivamente acotaciones mucho más extensas que *Las mocedades del Cid*.

¹⁸⁶ Dice César Oliva (1989: 222-23): “Alfonso Sastre, que por la especial tendencia a teorizar sus ideas, se constituyó pronto en ideólogo de ese grupo de autores, comenzó la definición del movimiento. Sin querer entrar a fondo en el tema baste señalar la inspiración luckasiana del *realismo dialéctico y crítico* como eje del razonamiento. No obstante, el término nunca tuvo unos meditados y analizados componentes. Sastre, en 1958, explicaba: ‘Al decir *social-realismo* quedan enunciados: 1) la categoría del tema, 2) la índole de la intención del artista, 3) el modo de tratamiento artístico’ [“Arte como construcción”, en SASTRE, Alfonso. *Anatomía del realismo*. Barcelona: 1965, 110-114]”

¹⁸⁷ Cita directamente (223) las palabras de Buero Vallejo en un párrafo extraído de la revista *Y*. (número 36, 1971: 7): “[Los abanderados del realismo escénico] consideraban mi teatro un tanto raro, un tanto fluctuante que se atenia al realismo en una serie de aspectos, pero que en otros no y que cuando no se atenia era precisamente cuando fallaba. [...] [Pero yo] apuntaba cómo las forma simbólicas eran perfectamente legítimas en el teatro e incluso no menos buenas para obtener un realismo de fondo, ya que en realidad todos pretendemos un realismo no como *ismo* o estilística, sino como captación del enigma de la realidad.”

¹⁸⁸ César Oliva analiza esta obra detalladamente (1989: 234-237), incluyéndola en su apartado sobre “el *realismo* como lenguaje” (232-336), en el que presenta las estructuras dramáticas desarrolladas por un grupo de autores que considera representantes del movimiento.

durante muchas décadas desarrolla una producción intensa, altamente esperada y críticamente bien acogida (sólo hay que pensar, entre otros ejemplos relevantes, en *El tragaluz*, creada en el 1967, en pleno auge del realismo). Entre todas las piezas destacadas por César Oliva, una en particular llamó nuestra atención: *La tejedora de sueños* (1952), en que Penélope, otra esposa de héroe, se presenta en escena como protagonista. Pensamos que comparte algunos rasgos con la Jimena de Gala, y que nuestro dramaturgo potencialmente la usó como fuente de inspiración para su propio personaje (1989: 240):

Ulises no es presentado como el héroe apuesto y sagaz de la leyenda; la auténtica protagonista es Penélope, la resignada, la humillada por el abandono del guerrero. La simpatía histórica recae sobre ella, justificando así su desamor con el esposo. Veinte años de espera no los aguanta, *realísticamente*, heroína alguna. Su inclinación por Anfiso está, pues, justificada.

Alfonso Sastre, por su parte, tiene una trayectoria bastante particular, y su teatro se ve “directamente motivado por un peculiar desarrollo de su vida personal, en permanente lucha, que indefectiblemente le sitúa en posiciones conflictivas ante su sociedad y ante el mundo teatral” (294). Después de estrenar siete obras en la década de los cincuenta, se retira de los escenarios para escribir un teatro alejado de las normas usuales del momento, y su arte se radicaliza paulatinamente, consecuencia de una creciente marginalidad. A sus piezas de teatro se añaden composiciones poéticas y narrativas, así como ensayos teóricos sobre la literatura. Su drama más conocido será *Escuadra hacia la muerte* (1952), donde pone en escena a soldados enviados a cumplir una misión suicida, en plena tercera guerra mundial, y donde el desarrollo de la acción prima sobre consideraciones de forma. Esta obra ha dado pie a varias interpretaciones, “desde un antimilitarismo a ultranza (con la correspondiente prohibición de la censura) hasta un increíble militarismo (representaciones en cuarteles)” (299), lo que resalta su complejidad.

En cuanto a los otros autores, se puede decir que cada uno se apropia la etiqueta “realista” para calificarla a su modo, lo que le proporcionaba un alcance notable. Como lo dice César Oliva (224):

Vemos cómo, según qué autor y época en que habla, el término *realista* va siempre acompañado de otro calificativo, que define – en opinión propia de los dramaturgos – la estética que utilizan. Así, Buero matiza su *realismo* como simbolista; Sastre, social; Martín Recuerda, y el primer Gómez Arcos, poético o ibérico; Lauro Olmo y Alfredo Mañas, popular; Muñiz, expresionista,

etc. Comprobemos que todo lo que de impreciso tiene la palabra *realismo* – insistimos: dentro de este momento y grupo humano – quiere tener de preciso el calificativo.¹⁸⁹

Sólo algunos años más tarde de la publicación de su ensayo citado hasta ahora (o sea, en 1996), César Oliva publica, en colaboración con Francisca Bernal, un libro titulado *El teatro público en España (1939-1978)*, donde realiza un estudio de los carteles de dos teatros de Madrid, el Teatro Español y el Teatro María Guerrero. No corresponde aquí transcribir el estudio, pero un sencillo vistazo al apéndice, donde aparecen las relaciones de directores y de escenógrafos de ambos con indicación de las obras presentadas, nos dan a ver que la escena española del momento era tremendamente activa, y presentaba tanto obras contemporáneas como grandes clásicos, sea de autores españoles (como, en lo que nos interesa particularmente, *Las mocedades del Cid*) o sea de extranjeros (notamos varias ocurrencias de obras de Shakespeare, por ejemplo). Es decir que el mundo teatral de estos años participaba de un diálogo constante entre presente y pasado, donde el público podía escoger su placer del día.

2.1.3. El Cid, figura significativa de la producción artística y teatral bajo el Franquismo

Es, entonces, en un contexto políticamente marcado, en que una palabra, o un gesto, podían convertirse en signo semánticamente relevante en pro o en contra del régimen, cuando la figura del Cid llega a cobrar un especial significado en el campo de las artes en general, y del teatro en particular.

En el dossier “Jimena: una infortunada vida tras el Cid” publicado en la revista de divulgación *Memoria* (Número V, junio de 2007), el artículo “El Cid en la literatura y en la historia” (55-61) muestra el extraordinario alcance cultural del Cid como personaje literario y destaca en un cuadro la carga política del Campeador para la propaganda franquista, sobre todo con motivo de la inauguración en 1955, en Burgos y en presencia del Caudillo, de la estatua ecuestre de Juan Cristóbal González Quesada (2007: 57):

El conjunto responde al redescubrimiento y exaltación de la figura del Cid por el régimen franquista como elemento forjador de la unidad de España, y se relaciona con el programa propagandístico llevado a cabo con la ubicación de copias en bronce del Generalísimo, realizada

¹⁸⁹ No nos extenderemos en mayor detalle sobre los autores y obras del realismo bajo el Franquismo. Para más información sobre el asunto se puede consultar el largo apartado escrito sobre la cuestión por el mismo César Oliva (232-336) o la más reciente *Historia del teatro español*, coordinada por Javier Huerta Calvo (2003).

por José Capuz Mamano, a partir de 1956 en las principales plazas de gran número de ciudades españolas.

El mismo artículo muestra imágenes de sellos del Cid editados por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre en 1962, o sea, justo un año después del estreno de la película *El Cid* de Anthony Mann, cuya producción se hizo en España con la aprobación de Franco y la participación del ejército en múltiples escenas de batalla. En el capítulo anterior ya nos hemos extendido sobre el personaje de Jimena en el film, pero nos interesa volver a recordar en este contexto una interpretación de la película adelantada en el comentario hecho por Bill Bronston (hijo del productor) y Neal M. Rosendorf (historiador, y biógrafo del mismo) disponible en el DVD. Acorde con su interpretación, esta película sería el testamento cinematográfico de Franco: el Cid (o sea, el Generalísimo), que “en buen hora nació”, es el guardián de España, que enseña al Infante, y luego Rey, Alfonso (es decir, Juan Carlos de Borbón) el arte del buen gobierno para defender la patria en contra de los moros (sus enemigos políticos).

Éstas son tan solo algunas muestras de una tendencia recurrente en la vida artística española del momento, que se extendió también en el campo de la literatura y del teatro. Como lo hemos dicho anteriormente, no es el objetivo de esta puesta en contexto hacer un catálogo exhaustivo de aquellas obras en que el Cid interviene. Apoyándonos en la reseña hecha por Marjorie Ratcliffe en su libro *Jimena: A Woman in Spanish Literature* (1992: 236-267), nos limitaremos a destacar algunas.

Marjorie Ratcliffe presenta, por ejemplo, *Y el imperio volvía* de Ramón Cué Romano, redactada en 1940 bajo las mismas pautas que el teatro de guerra y aparentemente no representada profesionalmente. En ella, el autor

returns to the *auto sacramental* of the imperial Siglo de Oro, depicting the causes, effects and consequences of the Civil War in an allegorical manner. [...] Hundreds of actors [are] grouped into choruses representing Tradition, the Spanish People and the Reds (first as ambassadors and later as soldiers). The few named characters are historical heroes and leaders or symbols. Spain, represented by a young girl, will be chained and, at the end, crowned by the victors. (1992: 247)

El Cid desempeña un papel preponderante en la obra como el héroe épico por excelencia, que escoge personalmente a Franco para liderar el ejército, confiándole su propia espada, la Tizona, y son ambos juntos que al final coronan a España en su trono.

Marjorie Ratcliffe presenta también la obra de teatro *El amor es un potro desbocado* de Luis Escobar, creada el 16 de enero de 1959, que se basa nuevamente en el corpus del

romancero. En ella, volvemos a la representación romántica de la pareja formada por los jóvenes Rodrigo y Jimena, que luchan por la supervivencia de su amor ante las presiones del mundo caracterizadas en una rivalidad creciente entre sus dos padres, que culmina con la famosa afrenta del padre de Jimena al padre de Rodrigo cuando el último es nombrado tutor de los Infantes.

In a very emphatic conclusion, Jimena and Rodrigo leave the stage, moving through the audience, turning their backs on those who tried to detain them and destroy their love. They mingle with the audience that expects the lovers to succeed. The solidarity with the audience confirms the survival of the medieval tale. Jimena and Rodrigo's love remains alive. (251)

Antes de pasar a su presentación de *Anillos para una dama*, Marjorie Ratcliffe subraya la importancia de otra obra, esta vez una novela, *Doña Jimena Díaz de Vivar: Gran señora de todos los deberes*, de María Teresa León, publicada en 1960 cuando la autora y su marido estaban en exilio. Esta novela narra, desde el punto de vista de Jimena, los años pasados con sus hijas en el monasterio de San Pedro de Cardeña (y su estancia de un año en las cárceles de Alfonso como rehenes) mientras que el Cid está exiliado, y da cuenta después de las dificultades matrimoniales de una pareja que ha vivido separadamente y tiene, de nuevo, que acostumbrarse al “vivir juntos” y adaptarse a nuevas realidades, como una falta de espontaneidad en los contactos físicos. Como lo subraya Marjorie Ratcliffe (256):

María Teresa León's portrayal of Jimena is disturbing because of its realism. Jimena is not a glorified exemplary figure but a real woman with strengths and weaknesses. Her flaws only serve to make her more lifelike.

Y más adelante (260):

The novel's subtitle [...] emphasizes Jimena's devotion to duty. Like most women throughout history, sewing, cleaning, cooking and childbearing add realism to the depiction of Jimena Díaz. Her duties also allow for a better understanding of this very average woman, thrust into history through no wish of her own.

La figura del Cid fue, pues, utilizada en tiempos anteriores a Antonio Gala de diferentes maneras, aunque en España, durante el Franquismo, predomina una visión donde su carácter ejemplar servía a la propaganda oficial del régimen. Sin embargo, esto no impidió su uso por autores como Antonio Gala para criticar, dentro del marco de la censura oficial, el estancamiento de la sociedad.

2.2. Antonio Gala y *Anillos para una dama*

Este breve panorama de las particularidades del ambiente en que se formó y comenzó a escribir A. Gala permite mostrar un ambiente literario semánticamente cargado en el que la temática del Cid distaba de ser un asunto intrascendente, a menudo puesta al servicio del aparato propagandístico del régimen franquista.

Haremos ahora brevemente una reseña biográfica del autor, destacando las fechas o acontecimientos más significativos, y continuaremos con una presentación de las características principales de su teatro, antes de mostrar más en detalle la obra *Anillos para una dama* y su lugar predilecto tanto en la trayectoria del autor como en su periodo de creación, los últimos años del Franquismo.

2.2.1. Breve biografía del autor

Antonio Gala y Velasco nace el 2 de octubre de 1936, en los principios de la Guerra Civil, en una familia acomodada, según lo que dice Ana Alcolea en su introducción a *Anillos para una dama*, por lo que no sufrió excesivamente de la dureza y crueldad de la guerra. Su padre, “un hombre exigente y rígido” (1991: 12), tendrá una tremenda influencia en su hijo.

Se cría en Córdoba hasta el año 1951, en que ingresa en la Universidad de Sevilla para cursar Derecho. Andrés Amorós, en la cronología de su edición¹⁹⁰, menciona que más tarde cursará por libre en Madrid las carreras de Filosofía y Letras (especialidad de Historia) y de Ciencias Políticas. En 1957, por mandamiento paterno, prepara las oposiciones al Cuerpo de Abogados del Estado, que abandona a mitad de camino tras una crisis existencial, por la que se retira durante dos años en la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión (Jerez de la Frontera).

Más tarde tendrá varios trabajos en Madrid, como camarero, profesor en varios colegios, director del Instituto Vox de Cultura e Idiomas y de la sala de arte “El árbol”. Obtiene en 1962 el Premio Adonais de poesía por su primer poemario, titulado *Enemigo íntimo*, y tras él se muda a Florencia para dirigir la galería de arte “La borghese”.

¹⁹⁰ Esta obra y la precedente son las fuentes de los datos proporcionados a continuación, salvo excepciones debidamente apuntadas.

El 1963 es un año con altibajos: muere su padre en mayo, y en junio le es otorgado el Premio Nacional de Teatro “Calderón de la Barca” por su pieza *Los verdes campos del Edén*, estrenada en diciembre. Sigue una carrera teatral muy ocupada, con el estreno de una nueva obra cada dos años, como media, y con la escritura de guiones televisivos y de artículos en periódicos o la traducción al español de obras de teatro extranjeras. Durante este periodo, tiene también la oportunidad de viajar a Estados Unidos para dar clases en la Universidad de Oklahoma y la Universidad de Bloomington (Indiana) en 1966 y 1967, respectivamente.

En 1973, después de dos años en manos de la censura¹⁹¹, estrena la obra de teatro que nos interesa más, *Anillos para una dama*, que se repondrá enseguida y sin parar hasta el año 1976, atravesando también el Atlántico para ser representada en México, donde tendrá igualmente un éxito rotundo. Más tarde, en 1981, tendrá un nuevo estreno en Nueva York, donde se hará conocer a otro público.

Después del 1975, año de la muerte de Franco, Antonio Gala continúa su labor de creación teatral, lírica y periodística. Teatral, con producciones que van del drama sencillo (como *Samarkanda*, 1985) a la ópera (*Cristobal Colón*, 1989) o al musical (*Carmen Carmen*, 1988, que tiene la peculiaridad de haber sido escrito en 1975), no olvidando los guiones televisivos (*Paisaje con figuras*, 1976, para TVE). Lírica, con poemarios como *Poemas de amor* (1997)¹⁹². Periodística, con varias series de artículos en el periódico *El País*, entre las que destacamos las series *Charlas con Troylo* (1979-1980), *Cuadernos de la Dama de Otoño* (1986)

¹⁹¹ Así lo nota Andrés Amorós en su introducción (68-9), en las que cita al propio Gala, que explica que su texto se había perdido en manos de la Junta Interministerial de Medios de Comunicación de Masas, ya que “el hecho de hablarse de anillos-collares-damas-bodas de Oviedo-caudillos-muertos-cambios había producido un verdadero escalofrío en la Dirección General de Teatro, y Antolín de Santiago se lavaba las manos”. Efectivamente, la correspondencia entre el Cid y Franco (ambos llamados caudillos) es aquí interesante, ya que el mismo Franco se había también casado en Oviedo, y su esposa, Carmen Polo, era conocida por el apodo de “la Collares” por su afición a las joyas, por lo que el énfasis puesto en la pieza en las joyas de Jimena (sus anillos y el ceñidor de la Sultana) no podía ser del todo insignificante. Además, como Jimena, Carmen Polo venía de la alta sociedad ovetense y Franco era considerado inferior a ella por su familia, por lo que se podía insinuar un símil sorprendente con el Cid, mero infanzón de Castilla. Al final, fue la obra de Gala rescatada por el director de la Censura de la Televisión, que era mucho más estricta que la de Teatro, y que aceptó la pieza con muchos recortes. Tenemos que mencionar que dicho director era Adolfo Suárez, quien será más tarde el presidente del gobierno de la transición democrática (1975-1981), lo que nos da a pensar que quizás obraba ya, dentro del régimen, como una presencia moderadora, preparando el terreno para el futuro de España. En este sentido, *Anillos para una dama* bien pudo participar de su proceso de reflexión sobre la dictadura.

¹⁹² Tomamos este dato de la sección “Obra literaria” de su sitio web (www.antoniogala.es)

o *Cartas a quien conmigo va* (1992). También explora otros caminos, con su primera novela, *El manuscrito carmesí*, que obtiene en 1990 el Premio Planeta. Según su sitio web, sigue escribiendo hasta los últimos años en su estudio de Madrid, a pesar de un cáncer que en principio parecía de gran gravedad¹⁹³.

2.2.2. Características principales de su teatro

Como los autores del Siglo de Oro, entonces, Antonio Gala despliega su talento literario bajo varias formas, entre el ensayo, la novela, la lírica y el teatro. Es esta última expresión la que nos interesa en la presente tesis, así que dejaremos las tres primeras de lado para en este apartado explicitar las características principales de su producción dramática.

Ana Alcolea, en su introducción, subraya el carácter fundamentalmente comunicativo y educativo del teatro de Antonio Gala, comparándolo con el de otro gran nombre de la literatura Federico García Lorca (1991: 15):

No quiere que el teatro sea meramente lúdico, sino que subyazca en él una ideología. En este sentido, Gala pretende explicar la historia presente desde el escenario. Para ello se sirve a veces de la Historia, del ayer, para llegar simbólicamente al hoy, al mañana. [...] Siempre desde la belleza de un lenguaje retórico y cercano a la vez, los grandes temas sociales brotan de sus creaciones. Y, como adalid de todos ellos, la libertad.

Por su parte, Andrés Amorós califica el mundo teatral de Gala de “mundo sentimental” (1988: 13), pero no en el sentido corriente de desbordamiento de emociones sino en el sentido de un mundo profundamente humano, en que sus ideas y pensamiento se ven protagonizadas por personajes de carne y hueso que les dan su calor (13): “El cosmos de Gala es sentimental: sus ideas no son abstractas, puramente lógicas o científicamente descarnadas, sino humanamente *sentidas*.” De aquí, según Andrés Amorós, se explicita la importancia en sus obras del corazón como centro del hombre, de su intimidad y su sociabilidad, pero también la importancia de la memoria y del olvido, como síntomas de la vida y de la muerte. “Vida, vida, vida: hablar tanto de ella no significa olvidarse de la muerte, sino todo lo contrario.” (GALA, 1988: 15) De aquí, también, la importancia del amor en la vida humana y del contacto físico (con caricias, por ejemplo) para afirmarlo entre los individuos, pero un amor que “no supone

¹⁹³ Anuncio en *El Mundo* fechado del 06.07.2011, y noticias fechadas del 28.11.2012 en su web hablaban de la gravedad de su cáncer. Sin embargo, la entrada en Wikipedia da una referencia de 2015 en la que el propio autor refería a la prensa que estaba libre del cáncer: https://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Gala.

igualdad, no se identifica con la belleza” (1988: 17). De este modo, el teatro se convierte en obra social, según el mismo Gala, citado por Andrés Amorós (1988: 26): “Para mí, el teatro es – entre otras cosas, pero más que nada – una forma de educación y una vía de conocimiento, intelectual y emocional, basada en la procuración de la justicia y sostenida por la esperanza”. O sea, utilizando términos ya usados desde la Antigüedad, procura enseñar deleitando por el medio del teatro, que se convierte en sus manos en herramienta social.

Esta impresión se ve confirmada por el libro de César Oliva, que ubica a Antonio Gala dentro de la vertiente del *teatro realista* que ya hemos explicitado anteriormente. Destaca la inmensa popularidad del autor, que le llegó temprano, “en plena juventud” (1989: 327). Más aún, sigue casi inmediatamente con esta observación:

Coleccionista de buenos éxitos durante el franquismo, manifiesta toda su entidad de dramaturgo iniciada la década de los ochenta por conectar con un espectador ansioso de oír en el escenario las primeras parábolas sobre una sociedad en libertad. Gala no cae en el equívoco de enfrentarse al público, sino todo lo contrario: se apropia de él.

Su teatro, entonces, tiene la característica principal de adecuarse a las preocupaciones del público en su tiempo, eso sí sin sacrificar la calidad, como lo subraya César Oliva (1989: 328): “Sociológicamente, Gala cubre en la escena española el hueco de un teatro de temática actual, escrito con la máxima calidad y rigor.” César Oliva subraya, sin embargo, que el teatro de Antonio Gala no es realista *stricto sensu* sino que utiliza los códigos de este tipo de teatro para hacerse entender mejor, a menudo trascendiéndolos para llegar a su propia estética (329):

En principio pareció conectar con el movimiento realista, debido a su temática social. Pero quedaba un sustrato poético con referencias actuales, una dimensión senequista de la palabra y una imaginación escénica que no lo acercaban del todo a aquella tendencia, por otro lado en el principio de su fin. Gala, llegado al realismo muy a última hora, comprendió pronto los límites de aquella estética.

El teatro de Antonio Gala sigue entonces una trayectoria propia, desde sus inicios con *Los verdes campos del edén* (1963), primera obra con “una densidad poética y madurez expositiva” (1989: 328), y van paulatinamente a rozar los límites de la censura, particularmente con *El sol en el hormiguero* (1965) y *Noviembre y un poco de yerba* (1967), “con una historia que bordeaba peligrosamente los límites de lo prohibido, para la censura del momento” (1989: 331). César Oliva destaca también otra característica del teatro de Antonio Gala, que pone en el escenario ambientes claustrofóbicos (331): “Gala insiste en plantear situaciones límite, en ambientes cerrados, que connoten la opresión en que vivía”.

2.2.3. *Anillos para una dama*, obra fundamental de los últimos años del Franquismo

El teatro de Antonio Gala es un teatro muy rico y complejo, del que acabamos de esbozar las características principales, con varias obras dignas de mayor reconocimiento, además de las citadas anteriormente, como *Los buenos días perdidos* (1972), que Andrés Amorós examina también en su edición de Castalia. Sin embargo, podemos adelantar sin gran riesgo que *Anillos para una dama* tiene un lugar predilecto entre su producción teatral, por el contexto específico en que se estrenó, con la censura del franquismo como tela de fondo, pero también por sus calidades textuales que lograron concentrar la atención de un público que comenzaba, poco a poco, con el Caudillo que iba envejeciendo, a pensar en posibles cambios políticos. Como se lo pregunta, de modo retórico, César Oliva (332):

¿Dónde puede estar la clave de [esa popularidad]? No es difícil descubrir si estudiamos la propuesta escénica. Gala encuentra la vieja fórmula de la alta comedia, de intachable construcción, rico lenguaje y temática contemporánea, y le añade nuevos elementos que la modernicen y aproximen al público del momento: una burguesía abocada al cambio político, necesitada de una serie de insinuaciones referenciales, que satisfaga su instinto progresista, sin estridencias ni violencias. El éxito de Gala se asienta [...] en la sabia combinación de elementos tradicionales (alta comedia) con elementos nuevos (audaces puntos de vista temáticos).

Este éxito se ve confirmado por Andrés Amorós, que recopila (1988: 32) el itinerario de la obra en los teatros¹⁹⁴. Estrenada el 28 de septiembre de 1973 en el Teatro Eslava de Madrid, la pieza de Gala será representada en más de quinientas ocasiones, antes de hacerse conocer a toda España en “una larga gira que duró desde marzo de 1975 a junio de 1976”, con María Asquerino en el papel principal. Como lo hemos mencionado anteriormente, *Anillos para una dama* fue también representada en aquellos tiempos en México y Centroamérica con Amparo Rivelles como Jimena, lo que dio en Barcelona un interesante “juego de damas”¹⁹⁵, con María Asquerino, enferma de apendicitis, reemplazada in extremis por Amparo Rivelles, que estaba en estos tiempos de vacaciones en Madrid.

¹⁹⁴ Consúltese el artículo de Labandeira Fernández, donde puede leerse un resumen de diferentes críticas aparecidas en la prensa periódica sobre diferentes representaciones.

¹⁹⁵ En un artículo del mismo Gala citado por Andrés Amorós, el autor dice (1988: 71): “Acaso sin notarlo, Barcelona había sido de uno de los más bellos gestos de solidaridad que yo recuerdo, de una de las más amables expresiones de compañerismo. De una *dama* que – con tal de que nada se interrumpa – acepta que *su* papel en España lo interprete otra actriz. De otra *dama* cuya vuelta a España estaba prevista para el septiembre próximo, que se brinda a otorgar *su* versión de Jimena con tal de que nada se interrumpa.”

El afecto entre el autor y su actriz era manifiesto, como lo ilustra este soneto en que la intérprete y el personaje se entremezclan, transcrito por Andrés Amorós y que reproducimos aquí entero (1988: 70-71):

Altanera la frente, triunfadora
la mano que acaricia o despedaza,
dos lumbres en los ojos de amenaza,
que sólo ante el amor se rinde y llora.

Tanto monta del Cid Campeadora¹⁹⁶.
Más que tú, reverso de la raza,
agridulce torrente al que amordaza
la historia, como siempre inmoladora.

Dos eslabones forman tu cadena,
con dos te basta para cada día
transfigurar en corazón la escena.

Tan hecha estás de vida y de agonía,
tan en tu casa se halla en ti Jimena,
que ya eres más Jimena que María¹⁹⁷.

2.2.4. Antonio Gala dramaturgo, una reevaluación moderna

Tanto la enorme popularidad de *Anillos para una dama* como los largos estudios que se hicieron sobre su teatro a finales de los años ochenta y principios de los noventa¹⁹⁸ podrían hacernos pensar que la figura de Antonio Gala como dramaturgo tendría que ser considerada como capital para la crítica moderna, sobre todo en cuanto a todo lo que se relaciona a su papel como impulsador de un proceso de reflexión sobre el futuro de España sin Franco. Sin embargo, por fuerza hemos de constatar que un simple vistazo de las historias de la literatura o del teatro más recientes no le presentan así.

¹⁹⁶ Interesa aquí la referencia a la divisa de los Reyes Católicos, “Tanto monta, monta tanto, Isabel como Fernando”, que pone en pie de igualdad simbólica Jimena y Rodrigo, y la implicación de que Jimena es una superviviente, que al final tiene una fama igual (si no superior) a la de su marido. Desde un punto de vista más general, puede vislumbrarse también una interpretación política (con el Cid simbolizando a Franco, y Jimena a España), en que España, después de la muerte de Franco, triunfará y recobrará su libertad.

¹⁹⁷ Notamos aquí un juego de palabras interesante. En un primer plano, este verso podría hacer sencillamente referencia al hecho de que el personaje (Jimena) ha superado ya a la actriz (María). Pero creemos que también puede referir a los personajes de la obra, dando a pensar que, tras tres años con el personaje, ha interiorizado sus pensamientos y reflexiones, rechazando las ideas adelantadas por la hija de Jimena, que también se llama María.

¹⁹⁸ Más adelante en este capítulo, citaremos a algunos de ellos en el apartado sobre el estado de la cuestión sobre Jimena.

En su capítulo sobre “Los autores neorrealistas” (2003: 2789-2819), Virtudes Serrano destaca el papel preponderante de Buero Vallejo y de Sastre para el desarrollo del teatro a partir del año 1949. Presenta también a Lauro Olmo, José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz y Ricardo Rodríguez Buded, antes de pasar a “otros autores”. Antonio Gala es tan sólo mencionado al final, en un apartado escrito por Eduardo Pérez-Rasilla, que le considera como “un caso singular” y que menciona que, a pesar de su gran éxito en todos los campos literarios, “la crítica especializada lo [ha] tratado con mayor rigor” (2811). Subraya que su obra dramática es “difícil de incluir en un grupo estético o generacional” (2812), y que tiene su estilo propio, si bien la experimentación de los primeros años da paulatinamente paso a formas más tradicionales. En cuanto a *Anillos para una dama*, sólo se le dedica unas cinco o seis líneas (en un apartado de cuatro páginas), lo que revela su posición inferior frente a obras como *Los buenos días perdidos* o *La vieja señorita del Paraíso*, que se merecen un párrafo entero cada una.

Encontramos una situación bastante similar en la *Historia de la literatura española* (2005) coordinada por Jesús Menéndez Peláez¹⁹⁹, donde, en el subcapítulo sobre el teatro de la era de Franco (vol. III, 783-805), sólo se nombra a Gala al final (801-802), no el último autor pero casi. Del mismo modo, *Anillos para una dama* está principalmente citada en relación con otra obra, *¿Por qué corres, Ulises?*, con solamente unas pistas de reflexión sobre ellas: “Gala utiliza pasajes y personajes históricos [...] [para] reflexionar sobre la libertad y liberación del ser humano, ejemplificada en sendas mujeres, doña Jimena y Penélope, respectivamente, víctimas una y otra de su condición de esposas de varones famosos, a quienes parecen estar inflexiblemente ligadas” (2005: III, 802).

Pero tal vez más revelador aún es la actitud del mismo autor sobre su obra. En su sitio web oficial anteriormente citado, hay que notar que en su apartado bibliográfico se menciona a sus obras en lo que a novela, lírica y ensayo se refiere, pero no a su carrera dramática, aunque se subrayara que es “uno de los pocos autores en lengua española que domina con igual maestría

¹⁹⁹ Notamos que en esta historia de la literatura, no se logra conocer el nombre de los autores de los capítulos. Tan sólo se da en la portada que se redactó en colaboración con Ignacio Arellano, José M. Caso González, María Teresa Caso Machicado y J. M. Martínez Cachero.

todos los géneros literarios”. Efectivamente, tan sólo se habla de su obra teatral en la brevísima biografía disponible, en la que *Anillos para una dama* aparece meramente citada por su título.

Estas constataciones no tienen por qué desanimarnos de nuestro estudio de dicha pieza de teatro, porque pensamos que, a pesar de todos estos matices, vale la pena de conocerla y reconsiderarla. Si bien no forma parte de los hitos del teatro español, como lo es *Las mocedades del Cid*, podemos abordarla como síntoma de una sociedad en convulsión que, a la muerte de su caudillo, encontró en ella una especie de catarsis colectiva que enunciaba en alta voz lo que todos pensaban a solas. Una vez purgadas las pasiones y la transición democrática realizada, su papel era cumplido, y no se necesitaba más de ella. Y como Jimena en la historia, recluida en el monasterio de Cardeña, *Anillos para una dama* cayó en el olvido hasta que, para citar a la misma protagonista en la última escena de la obra, “alguien, que a su vez será olvidado” muestre interés por “esta pequeña historia”.

3. El *Cantar de Mio Cid*, obra en filigrana en *Anillos para una dama*

Antes de ir más adelante en nuestro análisis de *Anillos para una dama* con una presentación de un estado de la cuestión sobre la figura de Jimena en la obra, y luego con nuestra propia lectura detenida del drama, nos interesa contrastar, como lo hace Ana Alcolea en su edición de la pieza, la imagen que se da de Jimena en la obra con la imagen que de ella circulaba en la época, sobre todo en el *Cantar de Mio Cid*. Por otra parte, la película de Anthony Mann, que estudiamos en el capítulo anterior y donde se presenta a una Jimena marcada por la labor de Ramón Menéndez Pidal, fue estrenada en el año 1961 (o sea, diez años antes de la primera sumisión de la obra de Gala a la comisión de la censura), y se rodó en España, por lo que Antonio Gala no debía de ignorar su existencia a la hora de escribir *Anillos para una dama*.

En lo que se relaciona al *Cantar de Mio Cid* propiamente dicho, nos interesará presentar en un primer apartado algunas nociones generales sobre la génesis y el itinerario de este poema épico, para continuar en un segundo apartado con nuestras observaciones sobre la representación de Jimena en el cantar de gesta.

3.1. Génesis e itinerario del *Cantar de Mio Cid*

Nuestro interés por la génesis y el itinerario del *Cantar de Mio Cid* no radica exclusivamente en un mero formalismo dentro de un trabajo que trata de un asunto cidiano, sino por su relevancia en la historia de las dos obras principales de nuestro corpus de estudio. Efectivamente, nos parece fundamental subrayar el carácter excepcional de este poema épico, tanto para la literatura española como para su época de composición, ya que (y diremos algunas palabras sobre el asunto) se perderá de vista durante varios siglos, por lo que no pudo servir de referencia, por ejemplo, a Guillén de Castro a la hora de escribir sus *Mocedades del Cid*. Es en este sentido que la labor de Ramón Menéndez Pidal (por otra parte asesor histórico de la película de Anthony Mann, como hemos visto) cobra toda su importancia, porque su análisis filológico del poema permitirá al mundo literario reapropiarse del texto en un re-encuentro con la Historia.

3.1.1. Un poema épico excepcional para la literatura española y para su época de composición

Cualquier lector curioso de conocer un poco más sobre los cantares de gesta españoles, en general, y el *Cantar de Mio Cid*, en particular, que acuda a una historia de la literatura o simplemente a la introducción de una edición crítica del poema épico tendrá la oportunidad de darse cuenta de dos hechos: el *Cantar de Mio Cid* es un cantar de gesta excepcional tanto para la literatura española (o, tal vez mejor dicho, en lengua castellana) como para su época de composición. Sin extendernos aquí en detalle, nos contentaremos aquí de resumir el porqué de esta afirmación.

Es un poema épico excepcional para la literatura en castellano no tanto por ser el único que haya sido escrito (que no lo es) sino por ser el único que haya sobrevivido casi entero hasta nuestros días (tan sólo faltan el primer folio²⁰⁰ y otros dos en el centro). Los otros cantares de los que se conservan fragmentos son el *Roncesvalles* navarro (c. 1270) y las *Mocedades de Rodrigo* (c. 1360) que narra la juventud del Cid, junto con el brevísimo *Epitafio épico del Cid* (c. 1400), que consta de sólo catorce versos. Todos los demás cantares de gesta de los que tenemos constancia hoy en día nos han sido transmitidos mediante prosificaciones como la

²⁰⁰ Un primer folio de no más de cincuenta versos, como lo indica Alberto Montaner, que por su parte pueden ser recuperados mediante su prosificación en la *Crónica de Castilla* (c. 1300).

Estoria de España (finales del siglo XIII), que Alfonso X “el Sabio” mandó componer en su tiempo. Estos poemas pueden dividirse en tres ciclos, como lo indica Alberto Montaner (2007: 21): el ciclo de los Condes de Castilla, que trata del nacimiento del reino; el ciclo carolingio, que presenta las hazañas de Carlomagno y de sus compañeros de armas; y el ciclo cidiano, que está constituido por los tres poemas sobre el Campeador anteriormente citados.

Como representante de la tradición épica española, el *Cantar de Mio Cid* es también un poema épico excepcional para su época de composición, sobre todo por el realismo manifiesto en su modo de abordar los eventos narrados en sus versos, como lo subraya José García López²⁰¹. Este realismo no se halla en la correspondencia a la historia real, ya que las bodas de las hijas del Cid con los Infantes de Carrión corresponden a “la creación de una intriga”, como dice Montaner (2007: 14). El poema se articula más bien en cuatro puntos (GARCÍA LÓPEZ, 1999: 33-34): la caracterización de los personajes, mostrándolos en varios estados de ánimo, como seres humanos plenamente expresados; su valor histórico, por figurar en él una mayor parte de personajes auténticamente históricos; la exactitud en sus alusiones geográficas (Alberto Montaner, por su parte, no juzga inútil incluir en su edición un apéndice gráfico (47-57) con mapas de las regiones y ciudades mencionadas en el cantar); y lo que podríamos llamar un cierto “costumbrismo” en su cuidado en la descripción de los detalles de la vida cotidiana.

Como lo veremos más adelante en nuestro análisis del personaje de Jimena en *Anillos para una dama*, la obra de Antonio Gala comparte algo de este tipo de realismo, sobre todo en lo que tiene que ver con la caracterización de los personajes, y con la descripción de lo cotidiano. Pero queremos por el momento volver al cantar de gesta y llamar la atención sobre un hecho importante para entender la difusión de la leyenda cidiana y, por ende, de la representación de Jimena.

²⁰¹ Esto tiene mucho que ver con la temprana composición del poema (c. 1200), respecto a los hechos narrados (segunda mitad del siglo XI), como nos lo dice el autor (1999: 24). En él, y tan sólo para proporcionar un par de ejemplos, no hay nada de acontecimientos imposibles como Durandal partiendo la roca, en *La Chanson de Roland*, o de intervenciones fantásticas como Uther Pendragon cambiando su apariencia con la ayuda de Merlín para seducir a Ygraine, en el ciclo artúrico.

3.1.2. Los años perdidos

Efectivamente, un dato fundamental para nuestra comprensión de la recepción del poema épico nos lo proporciona una frase de Richard Fletcher en su libro *The Quest for El Cid* (1989) cuando examina el legado literario del Campeador (200): “The single manuscript of the *Poema de Mio Cid* was discovered – oddly enough, at Vivar – in 1596 but was not printed until 1779”. O sea, que hasta finales del siglo XVIII, la fuente medieval principal para la narrativa del personaje del Cid fue el romancero cidiano, editado notablemente por Juan de Escobar en Lisboa en el año 1606 que, como lo hemos visto en nuestro primer capítulo de análisis, y como lo reconoce la crítica, se compone de una mezcla de romances que narran los sucesos del *Cantar de Mio Cid* y de otros que recopilan episodios tomados de las *Mocedades de Rodrigo*, por lo que nos dan a conocer a un héroe un tanto heterogéneo.

3.1.3. Ramón Menéndez Pidal o el re-encuentro con el *Cantar de Mio Cid*

Es en este proceso de redescubrimiento del *Cantar de Mio Cid* en el que se inscribe la labor filológica de Ramón Menéndez Pidal, cuya dedicación a rehabilitar la figura del Cid dentro de la tradición castellana – y, por lo tanto, española – tuvo grandes consecuencias para su representación en varias obras artísticas.

Como lo subraya Alberto Montaner en su apartado sobre los estudios críticos que se hicieron a propósito del cantar, “si interesa la biografía histórica de Rodrigo Díaz de Vivar, la obra clásica es la de Ramón Menéndez Pidal, *La España del Cid*” (2007: 39). Esta obra es también explicitada en el libro de Richard Fletcher, que dice lo siguiente (1989: 201 y 204):

In essence, what Menéndez Pidal did was lovingly and reverently to resurrect as much of the legend as was consistent with what he took to be exacting scholarly criticism, and to present it as history. The result is less an interpretation than a vision. [...] In 1929 *La España del Cid* was received with acclamation by the public. Among the early reviewers of it was the influential critic Azorín (1873-1967) [...]. Azorín praised Menéndez Pidal’s work as ‘a wonderful lesson in patriotism’. It is a revealing phrase. Menéndez Pidal had given the Spaniards the Cid they wanted. And his version was unassailable.

Estas características las nota también Stefano Arata en su introducción a *Las mocedades del Cid*, que ya hemos presentado. Sin embargo, nos parece importante subrayar la influencia de Ramón Menéndez Pidal otra vez, ya que, gracias a su libro *La epopeya castellana a través*

de la literatura española, permite hasta rehabilitar la obra de Guillén de Castro en la mente española, tal como señala Arata (1996: LXXV):

Si bien en el libro de Menéndez Pidal no faltan los ecos de una polémica nacionalista, la novedad de su planteamiento estriba en haber invertido la perspectiva crítica sobre *Las mocedades*, insertando la pieza en el contexto del recorrido secular de la leyenda cidiana, es decir, como culminación de un largo proceso y no como simple precursora de una pieza genial y foránea [es decir, *Le Cid* de Corneille].

La influencia de Menéndez Pidal se extiende en todo el siglo XX, y es sensible, como ya lo hemos subrayado, en la película de A. Mann, pero sobre todo en los escritos sobre el cantar: “Los aspectos literarios de la obra han sido abordados en infinidad de estudios. Menéndez Pidal reunió los principales que había escrito en su libro *En torno al ‘Poema de Mio Cid’*, Edhasa, Barcelona, 1963, donde se abordan los aspectos más importantes de la caracterización del mismo.” (MONTANER, 2007: 39)

En resumen, podemos pensar sin gran riesgo de equivocarnos que Antonio Gala, cuando cursó la carrera de Filosofía y Letras (especialidad de Historia), debía de conocer a fondo el poema épico, y que tenía que estar al tanto de la visión tradicional y nacionalista, propuesta por Menéndez Pidal en sus trabajos sobre el *Cantar de Mio Cid*, a la hora de escribir su propia pieza de teatro. Hay, entonces, y como lo afirma Ana Alcolea en su edición, un verdadero diálogo entre estas dos obras que, a diez siglos de intervalo, nos dan dos modos de abordar a Jimena, el personaje femenino principal. Nos interesa entonces ver qué imagen de Jimena se nos propone en el cantar de gesta, para luego estar en posición de comparar su representación en *Anillos para una dama* tanto con la imagen propuesta en *Las mocedades del Cid* como con su figura en el *Cantar de Mio Cid*.

3.2. Jimena en el *Cantar de Mio Cid*

Más que repetir lo que diversos estudios académicos indican sobre esta cuestión, (sobre todo los de Ruth House Webber (1995), John R. Burt (1982), Thomas Caldin (2007) o Gloria Beatriz Chicote (1996)), nos interesa más bien aquí, y más humildemente, hacer un breve recorrido de los contenidos del *Cantar de Mio Cid* que tengan alguna relación con Jimena, para ver qué tipo de imagen de ella se vehiculaba en la poesía épica tradicional. Así, y como lo hemos hecho previamente para el romancero cidiano, nos contentaremos con dar una serie de apuntes (estrictamente sobre el contenido y no la forma, salvo alguna excepción) a medida que

avanzamos en el texto, dividiendo nuestro comentario en tres partes, por lo que seguimos de este modo la subdivisión generalmente atribuida al cantar, o sea, el cantar del destierro, el cantar de las bodas de las hijas del Cid, y el cantar de la afrenta de Corpes. En el curso del análisis, nos bastará referir sencillamente al número de versos tal y como están numerados en la edición de Montaner, y no al número de páginas, que varían de una edición a otra y resultan menos estables.

3.2.1. Jimena en el “Cantar del Destierro”

La primera mención de Jimena en el *Cantar de Mio Cid* ocurre ya pasados unos doscientos versos, cuando el destierro del Cid está establecido, y el héroe quiere despedirse de su esposa (“Veré a la mugier a todo mio solaz”, v. 228b), en estos momentos ya instalada en el Monasterio de San Pedro de Cardeña. La primera imagen que vemos de Jimena es la de una señora medieval y de una esposa, entregada al bienestar de su marido y sumisa al orden divino (vv. 239-41):

ý estaba doña Ximena con cinco dueñas de pro,
rogando a San Pero e al Criador:
-Tú, que a todos guías, val a mio Cid el Canpeador.-

Inmediatamente después, Jimena, el abad don Sancho y los demás inquilinos del monasterio “con gran gozo reciben al que en buen hora nasco” (v. 246). La actividad está pues dirigida hacia el Cid, que trae consigo el dinero necesario para la continuación de la estancia de su esposa e hijas en Cardeña, dando además una advertencia para su tratamiento: “d’ellas [sus hijas] e de mi mugier fagades todo recabdo” (v. 257).

Lo que es relevante subrayar para nuestro propósito es la actitud de Jimena ante su marido, donde se comporta como una esposa sumisa (vv. 264-273):

Ant’el Campeador, dona Ximena fincó los inojos amos²⁰²,
llorava de los ojos²⁰³, quisol’ besar las manos:
-¡Merced, Canpeador, en ora fuestes nado!
Por malos mestureros de tierra sodes echado.

²⁰² Jimena está aquí físicamente en posición de inferioridad con respecto a su marido, una impresión resaltada por el posterior beso a las manos.

²⁰³ Recordamos el primer verso del poema, “De los sos ojos tan fuertemiente llorando”, que describe la emoción del Cid al salir de su casa. Hay aquí un claro paralelo con las emociones de Jimena, obligada a quedarse en Castilla mientras que su marido parte en busca de su fortuna.

¡Merced, ya Cid, barba tan conplida²⁰⁴!
Fem' ante vós yo e vuestras fijas,
ifantes son, e de días chicas, [...]
¡dadnos consejo, por amor de Santa María!-

Siguen unos versos llenos de emoción en que el Cid abraza a Jimena y sus hijas: “¡Ya doña Ximena, la mi mugier tan conplida²⁰⁵, / commo a la mi alma yo tanto vos quería!” (vv. 278-79). Le pide a su esposa que rece por su bienestar, para que pueda volver a ella como “mugier ondrada” (v. 284) y a sus hijas para casarlas.

Jimena hace su primera oración en presencia de su marido, en la que hace una larga recapitulación de varios santos que podrían ayudar al Cid en su destierro²⁰⁶. Su intervención puede más bien resumirse en sus últimos versos (vv. 361-65):

Tú eres rey de los reyes e de tod el mundo padre,
a ti adoro e creo de toda voluntad,
e ruego a San Peidro que me ayude a rogar
por mio Cid el Campeador, que Dios le curie de mal;
¡cuando oy nos partimos, en vida nos faz juntar²⁰⁷!

Jimena se posiciona aquí como buena cristiana, sumisa al orden divino. Pero también tiene un papel innegable, el de intercesora predilecta del Cid ante Dios. Efectivamente, frente a los peligros que amenazan a su marido, quien luchará por sobrevivir a la prueba heroica que constituye el exilio impuesto por el rey, representante del poder temporal y terrenal, Jimena, en el recinto sagrado del monasterio de Cardeña, procurará usar de toda su persuasión mística ante Dios, el máximo poder espiritual y celestial, para rogarle que extienda al exiliado el pleno

²⁰⁴ Se subraya la experiencia del Cid en boca de Jimena, una primera impresión de debilidad subrayada por la poca edad de sus hijas y la petición de consejos a su marido.

²⁰⁵ Es de notar el intercambio de cumplidos entre los esposos, subrayado por el paralelo en sus intervenciones: Jimena con “e nós de vós partimos hemos en vida” (v. 272) y Rodrigo con “Ya lo vedes, que partimos emos en vida” (v. 280).

²⁰⁶ Por razones de economía en el marco de la presente tesis, no haremos aquí la explicación de esta enumeración, ya que algunas hipótesis diferentes se pueden encontrar, por ejemplo, en los ensayos de diferentes críticos, como Ruth House Webber y John R. Burt, anteriormente citados: uno que la aproxima a la tradición épica francesa, y otro que da un carácter profético a las palabras de Jimena, comparando los santos que invoca y sus atributos a las pruebas que sufrirá el Cid en la obra, cumpliendo la oración así el papel de un encantamiento protector.

²⁰⁷ Hay que subrayar el carácter dramático de esta exclamación, sobre todo en relación con la época de escritura del poema épico, donde las noticias fidedignas podían ser muy escasas, y los medios de comunicación marcadamente limitados con respecto a los que se pueden tener hoy en día. La inquietud de Jimena es aquí plena y manifiesta, ante el abismo que se abre entre ella y su marido con la separación forzada por el real decreto.

alcance de su protección. Es una posición ambigua, a la vez sumisa y fuerte, pero una posición en la que todas sus energías están canalizadas hacia una figura, la de su marido heroico.

Sus emociones, en este momento convulso, están también dirigidas a su marido, lo que se muestra con palabras tan expresivas como “El Cid a doña Ximena ívala abraçar, / doña Ximena al Cid la mano·l’ va besar, / llorando de los ojos, que non sabe qué se far” (vv. 368-70) o “Llorando de los ojos, que non viestes atal, / asi·s’ parten unos d’otros como la uña de la carne²⁰⁸” (vv. 374-75). Se termina la escena con una última encomienda del Cid al Padre de Cardeña por el cuidado de su esposa y de sus hijas.

La presencia de Jimena es totalmente eclipsada en el resto del primer cantar, que se dedica a alabar las hazañas del Cid y su astucia guerrera. Tan sólo se hace mención de ella de modo indirecto cuando el Cid reparte su botín y lo encomienda a Alvar Fáñez (“lo que romaneciére dadlo a mi mugier e a mis fijas, / que ruegen por mí las noches e los días; / si les yo visquier, serán dueñas ricas”, vv. 823-25) y cuando recibe noticias de ellas mediante este mensajero (“¡[...] e que·l’ dixo saludes de su mugier e de sus fijas! / ¡Dios, cómo fue el Cid pagado e fizo grant alegría!”, vv. 932-33). Con respecto a la primera cita, hemos de notar, otra vez, la ocupación única de Jimena y sus hijas, reducidas a orar día y noche, lo que dista de comprender todas las posibilidades de empleo de mujeres nobles de su tiempo, como, por ejemplo, atender a los enfermos o ayudar en la gestión cotidiana del monasterio, sin hablar de actividades “femeninas” como elaborar tapicerías.

3.2.2. Jimena en el “Cantar de las Bodas”

El “Cantar de las Bodas” empieza por una larga enumeración de varias conquistas de Rodrigo hasta su conquista última, la de la ciudad de Valencia. La primera mención de Jimena se hace de modo indirecto cuando Rodrigo manda, otra vez, a Alvar Fáñez en embajada al Rey para rendirle homenaje y pedirle la liberación de su esposa e hijas (vv. 1275-81):

²⁰⁸ Resaltamos aquí el empleo de esta expresión, ya que traducía una forma de tortura muy corriente en la Edad Media, por lo que la resonancia en el público medieval de esta figura de estilo distaba de ser meramente intelectual, para cobrar todo su sentido literal de dolor físico insuperable. La emoción de los esposos en su separación se traduce aquí en expresión somática, igualada a un acto de tortura física.

Desí, por mí besalde la mano e firme ge lo rogad
por mi mugier e mis fijas, que m' las dexe sacar²⁰⁹;
enbiaré por ellas, e vós sabed el mensaje:
la mugier de Mio Cid e sus fijas las infantes,
de quisa irán por ellas que a grand ondra vernán²¹⁰
a estas tierras estrañas que nós pudimos ganar.

Algunas tiradas más tarde (vv. 1350-59) resurge el asunto de Jimena y de sus hijas en la embajada de Alvar Fáñez al Rey Alfonso, que accede a la petición del Cid (“Plazme de coraçón”). Es más, el Rey da una advertencia para su tratamiento fuera de su reino: “cuando en cabo de mi tierra aquestas dueñas fueren / catad cómmo las sirvades vós e el Campeador”. Sin embargo, hemos de subrayar que Jimena aquí no tiene ninguna elección en su porvenir y, si bien es natural pensar que tuviera ansias por reunirse con su marido, tenemos que constatar que no se le pide su opinión sobre el asunto.

Alvar Fáñez llega a San Pedro de Cardeña para recogerlas, en actitud de perfecto vasallo (“Omíllom’, doña Ximena”, v. 1396) y le comunica la decisión del Rey frente a la petición de su marido. Como anteriormente, Jimena se muestra sumisa al orden divino al recibir la noticia (“El Criador lo mande”, v. 1404), y se contenta de aceptar pasivamente²¹¹ los honores que le son dados, como, por ejemplo, el regalo de nuevas prendas por Alvar Fáñez. Asistimos a la progresión de Jimena y sus hijas hacia el Cid, con más honores en su tratamiento a medida que avanzan hacia Valencia. Es decir, que el honor de Jimena está, otra vez, en directa relación con el de su marido, y trazamos aquí un paralelismo con las conquistas del Campeador que, a medida que se acerca a Valencia, va recuperando su estatus social. Pero contrariamente al Cid, no lo recupera mediante sus propias acciones, sino a través de las de su marido.

La llegada de Jimena a Valencia se hace bajo la protección de la Iglesia (“El obispo don Jerónimo, buen cristiano sin falla, / las noches e los días las dueñas aguarda”, vv. 1545-46) y con gran anticipación por parte de Rodrigo (“Alegre fue mio Cid, que nuncua más nin tanto, /

²⁰⁹ La petición para la liberación de Jimena y sus hijas sirve al Cid para ilustrar su sumisión al Rey, y se convierten aquí en mera extensión del Campeador.

²¹⁰ Otra vez, vemos aquí la noción recurrente de la honra, que viene a Jimena y sus hijas sólo por el Cid como intermediario.

²¹¹ O, por lo menos, no se explicita su reacción en ningún verso del cantar en este momento.

ca de lo que más amava ya·l' viene el mandado”, vv. 1562-63), quién organiza una justa para festejarlas.

En la reunión entre los esposos, llena de ternura, se subraya de nuevo la dependencia de Jimena hacia su marido (vv. 1593-600):

adeliñó a su mujer e a sus fijas amas;
cuando lo vio doña Ximena a pies se les echava²¹²:
-¡Merced, Campeador, en buen ora cinxiestes espada,
sacada me avedes de muchas vergüenças malas!
Afeme aquí, señor, yo e vuestras fijas amas,
con Dios e convusco buenas son e criadas.-
A la madre e a las fijas bien les abraçava,
del gozo que avién de los sos ojos lloravan.

Del mismo modo, y con un gesto eminentemente simbólico, el Cid lleva su esposa y sus hijas a lo alto de Valencia para admirar el territorio ganado a fuerza de armas (vv. 1608-11):

Madre e fijas las manos le besavan,
a tan grand ondra ellas a Valencia entravan.
Adeliñó mio Cid con ellas al alcacer,
Allá las subié en el más alto lugar.

Un episodio más tarde, llega el ejército del moro Ben Yusúf a las murallas de Valencia para asediar la ciudad. Ante la amenaza, Jimena y sus hijas comparten sus inquietudes por el Campeador²¹³ (“[¿, sic]Qué’ esto, Cid, sí el Criador vos salve?”, v. 1646), pero el héroe les consuela (vv. 1653-55): “non ayades pavor porque me veades lidiar: / con la merced de Dios e de Santa María madre, / crécem’ el coraçón porque estades delant²¹⁴.” Pero esto no da gran solaz a las damas, que sólo se serenán a medida que avanza el combate: “Miedo á su mugier e quierel’ quebrar el coraçón” (v. 1660) y “alegres son las dueñas, perdiendo van el pavor” (v. 1670).

Lo que es más interesante, sin embargo, es el juego de espejo en la vuelta del Cid a Valencia, en sus tratos con las mujeres, un homenaje galán de un lado, y una sumisión feudal del otro (vv. 1745-48 y 1757-60):

²¹² Otra vez, tenemos una actitud de sumisión de Jimena hacia su marido.

²¹³ Notamos que esta escena será transcrita casi literalmente en la película de Anthony Mann.

²¹⁴ Vemos aquí una función tradicional de la mujer en la épica, es decir, la de ser la inspiración del héroe en sus hazañas y la razón por la que las múltiples luchas que emprenda valen la pena.

Recibienlo las dueñas, que lo están esperando.
Mio Cid fincó ant'ellas, tovo la rienda al cavallo:
-A vós me omillo, dueñas, grant prez vos he gañado

[...]

Cuando·l' vieron de pie, que era descabalgado,
las dueñas e las fijas e la mugier, que vale algo,
delant el Campeador los inojos fincaron:
-¡Somos en vuestra merced e bivades muchos años!-

En ese estos momentos cuando el Cid renueva su promesa de bodas para las dueñas y sus hijas, lo que provoca una ola de alegría (“Levantáronse todas e besáronle las manos. / Grant fue el alegría que fue por el palacio”, vv. 1769-70). Es en este contexto en el que Rodrigo decide ir en embajada al Rey Alfonso, dando órdenes para la seguridad de las mujeres (“Las puertas del alcázar (.....) / que non se abriesen de día nin de noch”, vv. 2002-02b) y se despide tiernamente de su esposa y sus hijas, “en que tiene su alma e su coraçón” (v. 2004).

A la vuelta a Valencia, el Cid, Jimena y sus hijas continúan haciendo los mismos movimientos de homenaje y de sumisión, y eso también por parte de los Infantes de Carrión. En la crítica literaria, se ha subrayado en muchos lugares el silencio de Jimena frente a las noticias de las bodas de sus hijas con los Infantes de Carrión, que ha sido interpretado como una muestra de su pasividad. Sin embargo, hemos de subrayar que el Cid actúa aquí *in loco regis* (“bien me lo creades que él vos casa, ca non yo”, v. 2204), por lo que cualquier contestación hubiera sido el equivalente de una ofensa directa al Rey. Jimena actúa aquí no en posición de madre, ni tampoco como esposa, sino como vasalla y señora medieval.

3.2.3. Jimena en el “Cantar de la Afrenta”

Como lo veremos a continuación, el papel de Jimena en el “Cantar de la Afrenta” es más bien reducido frente a su larga intervención en el “Cantar del Destierro” y su presencia continua en el “Cantar de las Bodas”.

Efectivamente, la primera mención que tenemos de ella es tras un episodio de combate, cuando los Infantes de Carrión son recibidos por el Campeador. Si bien Jimena es ejemplificada por el Cid, éste pone a ella y a sus hijas en actitud de sumisión frente a los dos jóvenes (vv. 2519-21): “Evades aquí, yernos, la mi mugier de pro / e amas las mis fijas, don Elvira e doña Sol, / bien vos abracen e sírvanvos de coraçón”.

También, es claro dónde está el poder en la jerarquía familiar, ya que, cuando los Infantes de Carrión piden permiso para llevarse las hijas del Cid a sus tierras, es él el que tiene la última palabra. Jimena no obtiene más que una mención retórica de cortesía (vv. 2560-61): “Que plega a doña Ximena e primero a vós, / e a Minaya Albar Fáñez e a cuantos aquí son”.

La despedida de las hijas es, por su parte, muy tierna²¹⁵, y es una ocasión para Jimena de tomar palabra (vv. 2601-2608):

Abraças mio Cid e saludolas amas a dos.
Él fizo aquesto, la madre lo doblava:
-Andad, fijas, d'aquí el Criador vos vala.
De mí e de vuestro padre bien avedes nuestra gracia.
Id a Carrión, do sodes heredadas:
assí commo yo tengo, bien vos he casadas.-
Al padre e a la madre las manos les besaban,
amos las bendixieron e diéronles su gracia.

La actuación de todos es sin embargo bastante fija, y corresponde a códigos establecidos de despedida, con la sumisión de las hijas a los padres y la encomienda de ellas a Dios. Jimena, por su parte, como mujer medieval, está identificada con sola una preocupación: la de casar bien sus hijas, para que tengan un matrimonio a la imagen del suyo.

Esta esperanza se ve reducida a nada tras la afrenta de Corpes, en la que los Infantes de Carrión ofenden cruel y violentamente a sus esposas. El papel de Jimena, en este caso, es el de acoger a sus hijas maltratadas y darles consuelo (vv. 2895-97): “Besaron las manos las fijas al padre. / Teniendo ivan armas, entráronse a la cibdad, / grand gozo fizo con ellas doña Ximena su madre.”

Desde aquí en adelante, el cantar de gesta no hace más mención de Jimena sino en un saludo retórico del Cid al Rey cuando llega a las cortes para pedir justicia de la afrenta (“Mi mugier doña Ximena, dueña es de pro, / bésavos las manos e mis fijas amas a dos”, vv. 3039-40).

²¹⁵ Más adelante, tenemos los versos siguientes para describir la despedida con el padre (vv. 2631-32): “Grandes fueron los duelos a la departición, / el padre con las fijas lloran de corazón”.

3.2.4. Conclusiones

Como acabamos de verlo, la representación de Jimena en el *Cantar de Mio Cid* resulta más bien tradicional, dedicada al engrandecimiento de la figura heroica de su esposo, con frecuentes marcas de sumisión a él surgiendo a lo largo del cantar. Se ubica, pues, dentro de un orden feudal idealizado en el poema, cuya cima sería el Rey, y en última instancia, el mismísimo Dios. Es notable, en esta perspectiva, que la más larga intervención de Jimena en todo el poema sea una plegaria a Dios²¹⁶: si bien sitúa a Jimena en un lugar predilecto como intercesora privilegiada de su marido ante Dios, es también una actividad más bien pasiva, en espera de la gracia divina, donde no requiere nada para sí misma, lejos de la gloria que irá acumulando su marido a lo largo del poema. Efectivamente, la posición social de Jimena está estrechamente vinculada a la de su marido y nunca la vemos en posición de combate (intelectual o físico).

4. Jimena en *Anillos para una dama*: un estado de la cuestión

Es, entonces, en contra de esta visión de Jimena en el Poema de Mio Cid que acabamos de ver contra la que se alzaría Antonio Gala, y el contraste no podrá ser más marcado entre los dos puntos de vista que nos proponen ambos textos. Pero conviene que pongamos nuestras observaciones sobre la obra en perspectiva, teniendo en cuenta lo que otros han destacado. Antes de pasar al análisis del texto propiamente dicho, veamos, entonces, a continuación un pequeño panorama de algunas lecturas críticas sobre el personaje de Jimena en *Anillos para una dama*, como lo habíamos hecho anteriormente para *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro.

4.1. Un primer acercamiento con Marjorie Ratcliffe

M. Ratcliffe (1992: 261-265) empieza su presentación de la obra subrayando una característica central: el hecho de que el autor “underscored [the play’s] atemporal and realistic

²¹⁶ Tenemos aquí que contrastar, como lo veremos más tarde, la actitud de Jimena en el cantar de gesta y en la obra de Gala, ya que en la última se rehúsa a rezar por el alma de su difunto marido, mientras que en el cantar ora de buen grado para que él se conserve en vida.

aspect on stage, by the use of costumes that are initially medieval, becoming modern by the end of the play. His realism is poetic and sensual, fostered by humor and tenderness” (261).

Este aspecto es fundamental para Jimena en la pieza, resaltando la universalidad de sus anhelos de libertad. Efectivamente, Ratcliffe continúa más adelante diciendo que, mediante el retrato de una Jimena viuda, Gala esperaba desmitificar la historia española, e intentar dar una respuesta a una problemática: ¿qué pasa para una nación cuando su dirigente muere? De este modo, “Antonio Gala sought to undermine the institutions and traditions of contemporary Spanish society, embodied in the Cid-like figure of her leader, by substituting deeper values such as love and freedom” (263). Como lo explicita la autora a continuación: Jimena “realises that to survive, first she must put aside her identity as the Cid’s widow. [...] Then she must become more self-aware, forcing others to allow her to be herself” (263). En este sentido, su proyecto de casarse con Minaya no es una renuncia del Cid, sino una afirmación de su libertad de elegir su destino, algo que los que la rodean (y, por encima de todos, el Rey) no llegan a entender. En contra de los valores tradicionales (honra, Dios, Patria), Jimena opone la suya (amor), que la sociedad no le deja expresar.

Marjorie Ratcliffe subraya la conclusión de la obra, que, si bien es pesimista, no es ideológicamente reaccionaria. Jimena se da cuenta de que, como viuda, no puede escaparse de las convenciones sociales, y,

like the early, young Jimena in Guillén de Castro’s *Las mocedades del Cid*, she realizes that, as a woman, she is weak in a world of men who dictate her future. She learns that, like Valencia, she is part of the Cid and, should she be granted her wish to become just another woman, she too would have disappeared. (264)

La posición de Jimena al final de la obra traduce su inherente paradoja: ni ella hubiera sido conocida como heroína sin su marido, ni él no hubiera tenido el mismo impacto sin ella.

Paralelamente, su lucha, aunque no haya dado los resultados esperados, “shows that the powerful need submission, that they present a glorified and sanctified vision of the past while they deny the present; they kill life” (264). De este modo Jimena, identificada con España, vive un conflicto contrastado entre las ilusiones del pasado y del futuro, y la realidad del presente. Y si bien Jimena es una (anti)heroína en su propia epopeya, a quien no le está permitido “to remove her mythical halo” (264), en su lucha por su supervivencia muestra que “she is authentically human” (264), sobre todo cuando se da cuenta de todo lo que le han quitado.

Al final, la Jimena de *Anillos para una dama* muestra cualidades que le hacen corresponder al objetivo principal del teatro, tal y como lo pensaba el autor:

For Antonio Gala, theater must have a clear intent: to oppose all that is open to the closed, the passionate to the intellectual, community to the individually oriented, the naturally moral to the conventionally practical. For him, theater is educational, a path towards emotional and intellectual knowledge, a common good, a participatory act of solidarity in the search for justice sustained by hope. (265)

4.2. La síntesis propuesta por Andrés Amorós

Por su parte, Andrés Amorós tiene en su introducción una perspectiva más historicista del personaje de Jimena tal y como le propone Antonio Gala, que es manifiesto en su apartado sobre “historia y literatura” (1988: 82-97). Paralelamente, destaca la importancia del “desarrollo escénico” (97-107) en la obra en general y, más específicamente, su relevancia para el retrato de Jimena. Presentamos entonces aquí estas dos perspectivas sobre el personaje, empezando por los vínculos entre historia y literatura.

Como dice Andrés Amorós, “la materia argumental que utiliza Antonio Gala en esta obra requiere un cotejo con la realidad histórica, tal y como hoy la conocemos, y con la versión literaria transmitida por el *Poema del Cid*” (82). Relacionando datos históricos con datos de la obra, nos dice que la primera escena ocurre el 10 de julio de 1101, dos años después de la muerte del Cid, y más o menos un año antes de la caída de Valencia a manos moras. En esta escena, en que el obispo don Jerónimo hace la alabanza del difunto, “Jimena interrumpe cínicamente el sermón” (85): el obispo quiere resaltar la imagen difundida en el cantar (“asi·s’ parten unos d’otros como la uña de la carne”), mientras que “el comentario humorístico de Jimena, típico del estilo de Gala, no destruye el lirismo de la comparación” (87).

Arguye el crítico que, tanto en la historia como en la obra de Gala, las bodas de Jimena con Rodrigo corresponden a un matrimonio de conveniencia, y son “un motivo de gran importancia para el mundo sentimental de la comedia: con estas bodas quiso el Rey amistar a los castellanos, representados por Rodrigo, con los leoneses, que lo estaban por Jimena” (88). Se sirve también de las fechas del matrimonio y del momento de la pieza para dar una estimación de la edad de Jimena en ella, lo que le permite hablar de la “coquetería femenina” (89) de Jimena cuando intenta rebajarlo ante Minaya. Otro motivo importante es que “en la obra teatral, Jimena

se muestra orgullosa de una sola joya, el ceñidor de la sultana” (89), que existió realmente (perteneció a la sultana Zobeida) y que la siguió en su retiro en San Pedro de Cardeña.

En lo que tiene que ver con su relación con Minaya, Andrés Amorós subraya la habilidad de Antonio Gala, quien supo encontrar, tanto en la leyenda como en la historia, huecos donde su relación pudo florecer, como por ejemplo el momento en que “el Cid encargó a Minaya que trajera a Jimena a Valencia, desde Burgos [...]. A partir de aquí, fantasea el dramaturgo sobre la relación sentimental que pudo nacer – o consolidarse – en ese viaje” (91), en un acorde total con la cultura caballeresca vigente en el Medioevo²¹⁷. El autor destaca también que Minaya en la obra “se caracteriza, psicológicamente, por la contención, el continuo freno que pone [...] a su pasión” (92), lo que coincide con su retrato en el cantar.

Andrés Amorós da también cuenta del juego de alianzas del que Jimena intenta sacar provecho en la obra para la defensa de la ciudad: primero con Ramón Berenguer, conde de Barcelona, y segundo con Alfonso VI, rey de Castilla y León. Según el crítico, “la llegada del rey Alfonso supone [...] un salto temporal. Estamos ya en abril de 1102” (95). Pero, a la vez, muestra el aislamiento de Jimena, que vincula con la muerte temprana de su hijo, quien apenas tenía veinte años: “Para subrayar su soledad, evoca Gala a Diego, el hijo muerto [...]. La conclusión es muy clara: así viven las guerras – y las paces diplomáticas – las madres, por debajo de la verdad oficial.” (96)

En lo que trata del desarrollo escénico, Andrés Amorós subraya la modernidad afirmada por el autor en su comedia:

Ante todo, una idea básica: nada de guardarropía histórica. En general, tendemos a identificar el tema histórico algo solemne, polvoriento, con las barbas y trajes que se han usado mil veces, en obras semejantes, y que nosotros mismos podemos alquilar para una fiesta de disfraces. (97-98)

En oposición al modelo tradicional, Gala opta por unos vestidos modernos que acercan la acción a los espectadores. Así intenta quitar la escena de su atmósfera sentimental (que podría ayudar a la distanciaci3n del público) para privilegiar la inmediatez de la acci3n: “se trata de la Historia como algo vivo, cotidiano, actual, vista desde hoy y para hoy, con personajes que se

²¹⁷ Este modo de vida se difundió más específicamente bajo el reinado de Leonor de Aquitania (siglo XII), pero tiene sus raíces en las cortes provenzales de principios del siglo (notablemente bajo el mismo abuelo de Leonor, Guillermo IX de Aquitania), que a su vez se inspiraban en parte de poesías árabe-andaluzas.

angustian o se emocionan por razones idénticas a las que pueden trastornar la vida de sus espectadores” (98).

El crítico arguye que Gala despoja entonces la Historia de sus trapos oficiales para interesarse a la vida cotidiana de sus sujetos, e invita al espectador a considerar los acontecimientos históricos desde la propia perspectiva del individuo: “en esta línea de la historia individual, humana – no superestructural, ni económica, ni demográfica, ni... – se sitúa la obra de Antonio Gala” (99).

La escenografía de Gala, minimalista, con elementos escogidos que cobran un valor simbólico, permite establecer un diálogo entre la Historia y el presente. Como lo dice Andrés Amorós (100):

No importa la reconstrucción arqueológica, sino lanzar puentes que unan el pasado con el presente: puentes por los que nos movamos con comodidad, con naturalidad, en una y otra dirección, yendo y viniendo: de nuestra época a la del Cid, de Jimena y Minaya a los hombres y mujeres de hoy.

Este modo de presentar la acción es entonces un modo para destacar la universalidad de las preocupaciones de Jimena: la memoria de detalles cotidianos (como el color de los ojos de alguien) que se le escapa; “el drama humano de la mujer insatisfecha” (101); su preocupación por el conformismo de su hija, que no busca el amor o la vida, y que perpetúa los prejuicios sociales; el dolor de una mujer que ha visto su vida gastada por un matrimonio de conveniencia, atrapada en el peso de su viudez y de las expectativas sociales. En una de las escenas entre Jimena y Minaya, caracterizadas por su mezcla de tonalidades, se nos da la clave del personaje principal, una mujer apasionada que intenta darle sentido a todo lo que le ocurre, a todo lo que le rodea, convirtiéndose en una heroína en derecho propio, que intenta influir positivamente en los acontecimientos de su vida. En esta escena, “no se nos da sólo una lamentación por el tiempo perdido, sino, también, algo mucho más positivo, una lección concreta: la vida no nos la dan hecha – más bien deshecha, diría Gala –, tenemos que ganarla.” (102)

En la escena que la opone al rey, se oponen también dos modos de ver la historia: una concepción burguesa, hierática, y una concepción romántica y sentimental, vivida. Andrés Amorós le resume así (103):

Jimena es – mejor dicho: intenta ser – el elemento activo de la comedia. Por eso, es ella – y no Minaya – la que proclama su intención de casarse por amor. Supondría eso destrozar todo el complicado mecanismo montado por mitos, intereses, egoísmos y mentiras. Con sus *razones del*

corazón, Jimena, verdaderamente, pretende actuar como un elefante que entra en la cacharrería de la Historia. Si la dejan...

Efectivamente está articulada toda la obra entre estos dos polos: el poder patriarcal, definido por las palabras “Dios” y “Patria” y anclado en la realidad, en que los destinos de los hombres están ya planificados; y la resistencia femenina, articulada entre las palabras “Vida” y “Amor” y arraigado en los sentimientos, en que el hombre puede y debe ser libre de elegir su camino. Esta contraposición está ilustrada en la segunda escena entre Jimena y Minaya. “La esperada escena de amor con Minaya se convierte en escena de despedida; la comedia en un drama; o, mejor dicho, en una verdadera tragedia, porque triunfa un destino fatal.” (104) Jimena, mujer rebelde, transgresora, es un ser humano que no acepta su condición de personaje, mientras que Minaya se resigna a la fidelidad al pasado, y por lo tanto no puede ser el agente de cambio del futuro deseado por Jimena.

Como lo indica Andrés Amorós (105):

La obra posee, claramente, dos planos: el más evidente, la desventura de un amor prohibido. Por debajo, se vea o no, Gala sugiere que hay algo más, algo que se refiere también a nuestro destino colectivo. Y la Historia es sólo un aroma, no una realidad escénica básica.

En este sentido la última esperanza de Jimena (que su historia sea contada y que, tal vez, los hombres y mujeres reflexionen sobre su condición de mujer condenada a un luto interminable) cobra cierta universalidad (107): “Al final de la obra, Jimena sufre, pierde su paraíso, sin ser culpable. Por eso su historia – como la tragedia clásica – nos conmueve, puede producir la catarsis”. Y con esta catarsis, sacar una lección: no dejarnos convencer (y vencer) por modelos establecidos, sean políticos o sean religiosos, sino luchar por la libertad individual que permite, en cada gesto cotidiano, ser dueños de nuestro propio destino.

4.3. Elementos de análisis con Victoria Robertson

El libro de V. Robertson (1990) tiene un título revelador, *El teatro de Antonio Gala: Un retrato de España*, que parece sugerir que la obra dramática de Antonio Gala tiene un propósito social. La autora lo pone de manifiesto en la estructura de su libro, dividido en dos partes. La primera, titulada “Sociedad moderna y teatro moderno” (11-38), vincula el teatro de Gala a las grandes corrientes de pensamiento de la época, que lo consideraba como un espejo de la sociedad, y donde predominaban en España los temas de apesamiento, claustrofobia y

estancamiento. Dentro de esta parte, dedica un apartado a Antonio Gala y, más precisamente, a “su herencia y su contribución”. En la segunda parte, hace una presentación de cada obra del autor, destacando los rasgos principales de cada una.

En lo que concierne a *Anillos para una dama*, la autora empieza su apartado teórico trazando los vínculos entre la sociedad moderna (o sea, del siglo XX) y la producción artística del momento. Tal vez el pasaje que resume mejor su propósito es el siguiente (13):

A lo largo del siglo, un gran número de artistas se ha rebelado en sus obras contra las condiciones deshumanizantes del mundo moderno, contra sus tendencias represivas. La rebelión de las artes se dirige contra el funcionalismo, la estandarización, la despersonalización y la alienación – rasgos sobresalientes de la sociedad tecnológica.

El hombre moderno se siente fragmentado debido a los múltiples papeles que se ve obligado a representar como resultado de su funcionamiento dentro de una sociedad polifacética. Así, la individualidad del hombre se va suprimiendo, absorbida por la psique colectiva y este proceso culmina en la pérdida de identidad.

Es dentro de esta corriente donde la autora ubica el teatro europeo moderno, como espejo de la sociedad de su tiempo. Desde esta perspectiva, retoma las palabras de Enrique Llovet para decir que un teatro que no está en crisis ha perdido su función de espejo social. Victoria Robertson da varios ejemplos de autores o críticos tan variados como Jarry, Sartre, Beckett y Barthes para ilustrar su propósito. En líneas más generales, subraya la omnipresencia de “los temas de desesperación y angustia frente a lo absurdo de la vida” (18) y de “obras que dramatizan el mundo cerrado, sin salida, el mundo que engendra la pasividad, la apatía y el estancamiento” (18). Este malestar se traduce en el mundo teatral por una inadecuación de las formas tradicionales, llegando a nuevas propuestas como los anti-dramas, en que los referentes espacio-temporales habituales se disuelven, el clímax desaparece y el héroe es reemplazado por un anti-héroe. Frente a una realidad “percibida como fragmentaria, deshumanizante, estancada y claustrofóbica” (25) el hombre se ve “perdido y paralizado en un ambiente hostil y alienado” (25). En suma, “La disolución de los conceptos dramáticos tradicionales junto con la estructura fragmentaria de las obras son reflejo de nuestro mundo caótico; un mundo donde la existencia no tiene sentido, sin héroes, sin amor y sin imaginación” (25-26).

La autora sigue con una presentación del teatro de posguerra en España, donde predominan también los temas de apesamiento, claustrofobia y estancamiento. Subraya la

importancia del contexto de creación artística, ya que la censura impidió en las artes el desarrollo de temas representativos de la realidad social, tal y como lo hacía la tradición intelectual y crítica heredada de las “generaciones” del noventa y ocho y del veintisiete. En sus palabras, “en el caso del teatro la mentalidad escapista e inmovilista del público español fue especialmente dañina y contribuyó a la demora de la aparición de un teatro de valor después de la guerra” (27) Pero esta mentalidad no impidió que la gente sintiera un sentimiento de deshumanización vinculado a la intervención tecnológica y la guerra, y la tensión causada por una sensación de apresamiento y de claustrofobia se acumuló hasta estallar en las artes. “Cuando la tensión se hizo ya insostenible, el silencio no fue más posible: la tensión exigía una salida y las preocupaciones sociales alcanzaron el teatro” (28) y se dio a luz el llamado teatro realista, que tiene poco vínculo con el realismo decimonónico, caracterizado por su anclaje en la realidad social de su tiempo. Victoria Robertson sigue con ejemplos de autores como Antonio Buero Vallejo (*Historia de una escalera*) o Alfonso Sastre (*Escuadra hacia la muerte*), que hemos ya presentado en la primera parte de este capítulo.

Lo que nos interesa es lo que dice sobre Antonio Gala, cuya obra escapa las categorías fijas (35):

A pesar de ser mencionado con frecuencia dentro del contexto del teatro realista, Gala no se siente completamente cómodo con tal denominación; prefiere situarse dentro del teatro no generacional de la posguerra. Y tiene mucha razón: su estilo se desvía con frecuencia del realista propiamente dicho e incorpora las características de otros estilos.

Aún así, el teatro de Gala comparte muchos símbolos del teatro realista, usados de forma dialéctica: “cárcel vs. liberación, estancamiento vs. crecimiento, asfixia vs. libertad” (36). Del mismo modo, sus obras generalmente no tienen una estructura clásica, y la organización del tiempo, del lugar y de la acción está regida por los temas que se desarrollan en ellas, adaptando en su caso la estructura o la técnica dramática. Pero sobre todo, “en formas sutiles el teatro de Gala insiste en la necesidad de nuestra concienciación para evitar ser destruidos por nuestro ambiente. [...] Así pues, podemos interpretar[lo] en niveles distintos: personal, psicológico, social y político.” (37) Esta línea temática central le ha dado una coherencia interna y ha permitido al autor conseguir un reconocimiento del público y de los críticos aún después de la caída del régimen franquista, cuando la escena española era más abierta a experimentaciones teatrales. Como lo indica Victoria Robertson (40):

El teatro de Gala funde con éxito realismo y poesía, la realidad y el sueño. Su vibrante lenguaje coloquial junto con la actualidad de los temas y la eficacia de la forma dramática resultan sumamente atractivos para el público. Gala dice de sí mismo: “mi teatro no es político, yo soy humanista”. Aunque sus piezas tienen una indudable interpretación política, en realidad son temas humanos lo que más le preocupa.

En el ambiente cerrado y represivo, estancado y sofocante en que se encuentran sus personajes, la autora nos dice que en las obras de Gala se subraya la necesidad de cambios como componentes naturales del paso del tiempo. Pero aún así, en un contexto represivo donde la autorrealización es imposible, hay un mensaje de esperanza: el paraíso existe, aunque no lo alcancemos nosotros. “El tema de la autorrealización y maduración personal está íntimamente ligado al de la liberación. [...] Sólo después de encontrarse cara a cara con el auténtico ser puede uno empezar el camino de perfección.” (41)

Es justamente esta autorrealización lo que busca Jimena en *Anillos para una dama*, y por eso nos hemos extendido precedentemente en la contextualización de la obra de Gala realizada por Robertson, ya que da relieve a su análisis del personaje cuando lo aborda en su apartado sobre la pieza.

La autora apenas hace mención de cuestiones escenográficas, como el cambio de un vestido negro (que simboliza el luto) por un blanco (la esperanza) a comienzos de la obra, o de cuestiones de estructura, cuando subraya el equilibrio de la obra, que está constituida de dos actos de cinco escenas, representando uno la esperanza y el otro la rebelión y el sacrificio, y dice que “en su totalidad las escenas forman un patrón de la constante contraposición mito-desengaño, acabando la obra con una irónica sumisión de Jimena a un mito desmitificado.” (93) Dedicar más bien su análisis a presentar las ideas generales que arman la obra.

Para ella, entonces, Jimena es un ejemplo prototípico de un personaje apresado por un mito, y tiene la particularidad de que este mito sea “verdadero” fuera del mundo de la escena. A lo largo de la obra, Jimena lucha por su libertad personal en un mundo claustrofóbico que la oprima espiritualmente, “víctima encadenada por la tradición y las convenciones” (88) que busca liberarse de su destino, de la situación que la sofoca y le quita su humanidad. Después de haber pasado la vida desempeñando un papel u otro (mujer perfecta, viuda perfecta), la mayor parte en el espacio cerrado de San Pedro de Cardaña, en un apresamiento tanto físico como psicológico, Jimena necesita movimiento y cambios para despertarse. “Al morir el Cid, Jimena

asume el nuevo papel de viuda sólo superficialmente: en realidad su situación sigue igual. Jimena sigue siendo prisionera de un papel demasiado pequeño para ella, el papel que le produce asfixia.” (89) Más adelante, Victoria Robertson destaca el carácter cíclico de la vida de Jimena (89): “Al final de la obra, cuando Jimena se resigna a volver de nuevo a Cardeña, se cierra el círculo de su continuo apresamiento. Es el momento donde el principio y el fin se unen: Jimena-esposa se une con Jimena-viuda, Jimena-mujer se une con Jimena-mito.”

Pero San Pedro de Cardeña no es más que una representación de la verdadera prisión de Jimena, el mito del Cid, cuya memoria le exige el sacrificio de su humanidad. Desde esta perspectiva, las bodas con Minaya representarían una liberación, una ruptura con el pasado, que permitieran a Jimena realizar su propio “mito-creación” (90). Es, según la autora, ésta la razón fundamental por la que “Jimena da una extrema importancia a que su matrimonio sea oficial y reconocido por todos” (90). Frente a la oposición de los otros personajes (como Alfonso o María), también encerrados en sus propios papeles, no les quedará otro remedio que esperar una liberación póstuma, cuando sus espíritus puedan despertarse de este mal sueño.

Victoria Robertson subraya a continuación (91) que

Jimena es el único personaje en la obra que se rebela abiertamente contra el papel que le imponen las circunstancias y las convenciones.

Jimena es el único personaje que reconoce la importancia de ser una persona, de ser ella misma, elevada sobre las convenciones y las falsas comodidades. Los otros se resignan a hacer sus papeles correspondientes.

Y a través de Jimena, Antonio Gala pone en tela de juicio al mismo mito del Cid, contrastándolo continuamente con el retrato humano ofrecido por los recuerdos de Jimena. Este vaivén continuo entre el mito que exalta el héroe y sus proezas de guerrero y el efecto de desengaño producido por las acciones diarias del hombre cotidiano produce al final un efecto de depresión, cuando Jimena, consciente de sus límites, se entrega a las circunstancias que exigen la renunciación de sus proyectos personales. Si bien la imagen que queda de Jimena es la de un “individuo que no quiere poner la cómoda posición social por encima del amor, que no quiere que los beneficios de la gloria le sustituyan una auténtica emoción” (92), Victoria Robertson no puede hacer otra cosa que constatar el final pesimista de la obra, al que intenta buscar una explicación vinculándolo con el periodo histórico de creación, y tal vez con el estado de ánimo del autor en dicho momento (93):

El dramaturgo describe un mundo sumamente cerrado y represivo. Es un mundo que desconoce el concepto de libertad y que imposibilita el triunfo incluso para los individuos determinados a luchar. [...] La vida es absurda y de este absurdo no hay salida. Cualquier esfuerzo por hallar el sentido de la existencia es inútil, no nos queda más remedio que resignarnos y someternos a nuestro destino.

4.4. El resumen temático de Ana Alcolea

Después del análisis complejo de Victoria Robertson, que daba claves para entender las grandes ideas que atraviesan *Anillos para una dama*, pasamos al resumen temático ofrecido por Ana Alcolea en su edición de la pieza de Gala (realizada en 1991). El punto de vista que ofrece no es, tal vez, el más extendido u osado, pero nos interesa por ser el de una edición escolar, y por tanto representar una perspectiva general que se ofrece sobre la obra a un joven público. Les da, en su primer contacto con la pieza, algunos elementos de interpretación que pueden ser determinantes en su apreciación del texto e influir en su propio punto de vista. Ana Alcolea organiza sus contenidos de modo didáctico, dedicando un apartado a cada tema que desarrolla. Seguiremos esta división en nuestros párrafos, y subrayaremos los comentarios relevantes sobre el personaje de Jimena.

Su primer apartado ubica la obra en la trayectoria literaria del autor, donde lo esencial de su temática se resume en la siguiente idea (24): “la imposibilidad del género humano para ser completamente libre”. Lo contextualiza especialmente acerca de la creación de *Anillos para una dama*, en que se vislumbra la esperanza de la libertad de España a la muerte del dictador Francisco Franco. También subraya que el interés de Gala no reside tanto en la desmitificación propia de los héroes (26): “Más bien, lo que Gala presenta es lo cotidiano de los héroes, sus personas de carne y hueso, y no el mito de bronce y mármol”.

En cuanto al contenido y tema de la obra, Ana Alcolea traza un paralelismo interesante entre la trama histórica (el asedio de Valencia por los almorávides) y la trama individual (la voluntad de Jimena de casarse con Minaya), que se entremezclan en el resultado final, en forma de doble derrota para Jimena (27): “El abandono del sueño, del ideal (Valencia y Minaya), es el tema común a ambas acciones: la Historia y Jimena han de renunciar a sus deseos.” Es efectivamente en Jimena en la que los dos mundos entrarán en confrontación, ya que no puede ser ella misma en la Historia, que no le deja salir de su papel establecido, a través de las voces tradicionales de la Iglesia (el obispo Jerónimo) y del Ejército (el rey Alfonso VI). Frente al

aparato de la Historia, la rebelión de Jimena, sintetizada en las dos palabras de “amor” y “vida”, tendrá poco arraigo (29):

Jimena se queda sola, impotente para luchar contra la Historia sin el apoyo de Minaya, que se retira porque él sí cree en el pasado. Sólo Jimena vive en el presente y piensa en un futuro de verdad. Los demás tienen sus ojos vueltos al pasado y se contemplan en el espectro del Cid, al que necesitan para seguir viviendo y para que las cosas sigan como están. Y dentro del mito del Cid y sus permanencias se incluye una Jimena dócil, viuda desconsolada que vele eternamente la memoria de Rodrigo.

En sus párrafos sobre la estructura, destaca el dualismo siempre presente en la obra, puesto ya de manifiesto por la repartición de la acción en dos partes, que corresponderían a dos actos del teatro tradicional. El final de las dos partes es, según Ana Alcolea, particularmente revelador de la mezcla de las dos tramas. En la parte uno, las hordas almorávides atacan, haciendo sonar sus tambores, cuyo sonido se confunde con los latidos del corazón de Jimena, quien ha dejado estallar públicamente su amor. En la parte segunda, como lo hemos mencionado, los castellanos abandonan Valencia, y Jimena su proyecto de independencia. La editora da también especial relieve a las acotaciones, que permiten seguir los cambios de lugar y de tiempo que ocurren a lo largo de la obra.

Cuando hace el estudio de los personajes, se extiende más específicamente sobre el de Jimena, destacando su carácter central en la obra. Lo más interesante, y la razón por la que hemos hecho el retrato de Jimena en el *Cantar del Mio Cid* en el punto anterior, se encuentra en las comparaciones que hace entre la Jimena histórica, la Jimena del cantar, y la Jimena de la obra de Gala.

Sobre la Jimena histórica, hace un resumen de los datos conocidos, o sea que era nieta de Alfonso V y sobrina de Alfonso VI, que la casó en 1074 con el Cid. Cuando ocurrió su exilio en 1087, fue recluida en San Pedro de Cardeña hasta 1094, momento de su reunión con su marido. Siguió dueña de Valencia durante dos años tras la muerte del Cid, abandonándola en 1102, cuando se retiró a Cardeña hasta su propia muerte una docena de años más tarde. No se tiene indicios algunos de su personalidad.

Sobre la Jimena del cantar, dice, en consonancia con lo que ya hemos apuntado (35):

El anónimo autor [...] omite comentarios sobre su noble linaje y la dibuja como una esposa fiel que pacientemente espera los regresos de su esposo en Cardeña. La retrata como una mujer llorosa

ante las ausencias del Cid [...], esposa sumisa cuya única función en el *Cantar* es la de resaltar la figura heroica del Cid.

En contrapunto a la imagen que tenemos de Jimena en el cantar, Antonio Gala la saca, en palabras de Ana Alcolea, del corsé de la Historia para rescatarla y estudiarla como persona individual. Con la invención de una pasión secreta de Jimena por Minaya, muestra una mujer que se rebela ante el papel de esposa sumisa que le ha dado la vida, lejos de la mentalidad de una esposa medieval, más cerca a una mujer actual “que se ha dado cuenta de que de nada sirve vivir si no se vive plenamente y según la propia voluntad” (36). Casada a los catorce años con un desconocido, ha sufrido en su carne la frustración de no haber podido decidir ni cuándo ni a quién entregar sus afecciones, y “anima a su hija María con una exhortación que recoge toda la tradición horaciana del *carpe diem*” (36), que María no entenderá y, nutrida de valores tradicionales, hasta tendrá un actitud represiva hacia su madre.

Los deseos de libertad y la rebelión de Jimena se manifiestan principalmente a través de su amor por Minaya, su solución para volver a vivir. Nacido en el mismo día de sus bodas, y crecido en secreto en cada embajada que él hacía a Cardeña para llevarla regalos del Cid, es sólo en el momento presentado en la pieza cuando finalmente se atreven a manifestar sus sentimientos y hablar de un futuro matrimonio. Ana Alcolea subraya la importancia de estas nuevas bodas para Jimena, porque “no le sirven las soluciones intermedias” y “considera que tiene derecho a una vida sin hipocresías” (37). Pero no es un amor sencillo (37): “Minaya es para Jimena el símbolo de su sueño, de su ideal. Lo que ama en Minaya no es a él mismo, sino lo que representa para ella.” Es la afirmación de su propia identidad, la de una mujer que es más que la viuda del Cid.

Esta reivindicación cobra aún más importancia por el hecho de que, efectivamente, el Cid, presente en toda la obra, opera como un fantasma que planea sobre ella (y sobre Jimena). El Cid es un avatar necesario de la Historia (y no Rodrigo, hombre de carne y hueso) que le usa de forma implacable en la obra para imponer sus leyes. A Jimena no le sirven ni el héroe o el personaje legendario, ni las grandes palabras, “porque destruyen y matan lo que para ella son los valores máximos, el amor y la vida” (38). Pero aún así, el final de la obra marca la resignación de Jimena a la Historia y sus palabras, pero “se trata de una digna y heroica resignación: sacrifica su persona para que todo siga igual, para que el mito siga existiendo.” (39)

Sin embargo, es allí, según la editora, donde Jimena se transforma en heroína propia, que no depende de nadie para ser ella misma. “A partir de ahora puede caminar sola, ya no precisa apoyarse en un amor ideal, que le ha defraudado.” (40)

Para el personaje de Minaya, Ana Alcolea hace también un resumen de sus datos históricos y de su representación en el cantar, destacando su independencia en la vida real frente a su imagen de fiel lugarteniente en el poema. Pero es esta imagen la que retoma Antonio Gala, “para inventar una supuesta relación amorosa entre Minaya y Jimena, dentro de los límites del ‘amor cortés’” (40), relación regida, de la parte de Minaya, por la abnegación y el respeto de sus relaciones vasalláticas con el Cid, incluso después de su muerte. Se destaca (41) que:

La actitud de Álvar Håñez es la del resignado – “en el fondo un cobarde”, como le dice Jimena –. No lucha, no se rebela, no tiene agallas con la vida, sólo con los moros. É l no tiene fuerzas para él mismo. [...] Su función en *Anillos para una dama* es la de simbolizar el deseo de libertad de Jimena, pero ésta ha elegido mal, ya que Minaya no está a su altura.

El personaje del rey Alfonso está también inspirado en la Historia y en la leyenda, pero lo que a la editora le parece pertinente subrayar es su papel de antagonista frente a Jimena. Como hombre de Estado, hace muestra de un pragmatismo político donde la razón de Estado predomina en sus decisiones. Y una de estas decisiones era la de casar a Jimena con Rodrigo, como modo de domar a este guerrero que quería un orden más igualitario. Una vez muerto el Cid, le interesa mantener su mito para darle en ejemplo al pueblo, por lo que sólo “admitiría [para Jimena] una boda conveniente que sacase a Valencia del asedio al que la está sometiendo los almorávides, pero nunca por amor.” (42) Tiene un modo de ver la vida bastante cínico e irónico, y frente a Jimena, que quiere vivir su amor a la luz del día, a él sólo le importa las apariencias (de ahí la propuesta a Jimena de tener a Minaya como amante). Efectivamente (43):

Cuando Jimena habla de las grandes palabras, Dios y patria, a las que contrapone su gran palabra, amor, Alfonso admite que él también está harto de esas “grandes palabras” y reconoce que su sobrina tiene razón. Pero el rey necesita ampararse en la falsedad de un mundo en el que no cree, para seguir existiendo. Todo debe seguir como hasta ahora.

El obispo Jerónimo es el aliado natural de Alfonso, “venido a Castilla para matar moros” (44), pendiente eclesiástico del díptico *Dios y patria* usado por el rey para someter a Jimena. Ana Alcolea menciona igualmente su función cómica en la obra, por el desfase entre el lenguaje culto que emplea, y por su sordera.

María, una de las dos hijas del Cid y Jimena, nombrada Sol en el poema épico, en el drama de Gala se presenta como “una mujer cuya frialdad ante el amor choca con la actitud de Jimena.” (45) Para ella, no es necesario amar al marido o tener a nadie para vivir, ya que “por encima del amor hay otras cosas, ella representa las normas de la tradición porque le interesan para su propio bienestar.” (45) Para entender su actitud frente a su madre, Ana Alcolea evoca el concepto freudiano del complejo de Electra (“la hija que ama subconscientemente al padre y, por el contrario, odia a su madre y no la comprende”, 45), ya que le reprocha severamente su proyecto de segundas bodas, y está ciega a los posibles defectos de su padre. Sólo al final, al resignarse Jimena, María se permitirá mostrar un poco de respeto para con ella, una vez realizados sus deseos de fidelidad a la figura del Cid.

Finalmente Constanza, la criada de Jimena, cumple el papel de celestina, entre ayudante que le impulsa a cumplir sus deseos y oponente que promueve sus propios intereses, llegando a aconsejar a Jimena que siga amando a Minaya secretamente. Igual que Jerónimo, permite introducir un tono un poco más leve y cómico a escenas dramáticas.

Pero quizás lo más interesante de Constanza sea su carga erótica. Su imaginación y sus deseos contrastan con la indiferencia de María y con la insatisfacción soterrada de Jimena. Su erotismo es fresco, y [...] radica en la palabra, porque la edad ya no le permite su ejercicio. (47)

4.5. Isabel Torres: ¿el Cid a la sombra de Jimena?

Para concluir este panorama de algunos puntos de vista sobre Jimena, nos interesa la apertura temática ofrecida por Isabel Torres en su artículo *The Cid In The Shade In Gala's "Anillos para una dama"* (1995), en el que explora la inversión de la postura corriente sobre el mito del Cid que se hace en la obra: tradicionalmente, se suele presentar a Jimena a la sombra de su marido, pero Gala nos muestra la imagen inversa, o sea, que es Rodrigo quien está a la sombra de Jimena.

Isabel Torres parte de la constatación del mito del Cid, que ha hecho transformarse a Rodrigo, hombre mortal de un pasado remoto, en el Cid, héroe inmortal siempre presente, cuyas hazañas épicas, vistas como la victoria de la sociedad patriarcal, forman la piedra angular de toda la literatura que cuenta su historia. Por esta razón, el propósito de Gala, realizar la desmitificación del héroe, era una obra demasiado difícil y peligrosa y tenía que pasar por otro recurso: el de la desmitificación de Jimena, una figura más asequible (76):

By exploiting Jimena to illuminate the human cost of heroism, Gala seeks to free his society from the myths which bind and immobilize it. The myth of the Cid is held before his contemporaries as an ominous example of the myths which can be cynically manipulated by the establishment [...] so that they [the people] become blinded to the need to create a relevant future.

Pero esta liberación sería la del individuo normal y corriente, y no la de la excepción heroica. Según la autora, en la obra de Gala se cumple este objetivo al centrar la atención en la víctima del heroísmo (Jimena) cuya vida es sacrificada en el altar de una gloria ajena a la suya.

Sigue a continuación una puesta en perspectiva, donde Isabel Torres hace una recapitulación del recorrido del mito del Cid a lo largo de la historia, dedicando un apartado a la recuperación propagandística efectuada bajo el Franquismo, que había retomado para su uso las conclusiones de Menéndez Pidal: “The established order quickly saw that the image of a Cid-like dictator would help create an indestructible regime.” (79) Paralelamente, hace una retrospectiva sobre la representación de Jimena en la literatura, mostrando que su vida literaria ha sido, con algunos matices de independencia según la obra²¹⁸, esencialmente regida por la omnipresencia del Cid a su lado como figura de autoridad sobre ella, incluso tras la muerte. Dentro de esta retrospectiva, destaca el carácter innovador de la obra de Gala (81):

Gala’s work responds to all the previous depictions and non-depictions of Jimena in Spanish literature by allowing her to act, by making her the subject, and most of all by handing her a mirror to turn upon herself. In this search for self beyond the official role of grieving widow, the reflected glory must be that of Jimena Díaz.

De este modo, *Anillos para una dama* actúa como un espejo inverso donde, en lugar de ver el mundo idealizado del mito presentado como la historia, vemos el mundo de la historia que está haciéndose mito. Participante en este proceso es el obispo Jerónimo, quien quiere colocar a Jimena en su puesto justo en el cuadro de la leyenda del Cid, como viuda fiel del héroe. Según la autora, esta actitud es una metáfora de la Iglesia que se agarra a ideales ficticios sin tomar en cuenta el coste humano, que es denunciado en la obra por Jimena, quien se rebela en contra de este papel que le está impuesto y no le conviene (83):

Gala’s Jimena is a woman neglected in marriage and frustrated in love: an appendage of the hero while he lived, an appendage of the myth after his death. In the eyes of State and Church, in the interests of official History, she is an indispensable appendage. She is required to play the

²¹⁸ Se refiere aquí al cantar de gesta tardío de las *Mocedades de Rodrigo* y al romancero cidiano en que “we see her ask the King for Rodrigo’s hand in marriage, complain to the King about the lengthy absences of her husband from their home, we hear her oppose the marriage of her daughters to the *Infantes*, and express her sorrow and bitterness upon her husband’s death.” (80)

historical role, to be the inconsolable widow of the irreplaceable hero. But the Jimena of *Anillos* wants only the freedom to be herself.

Parte de la tragedia de Jimena en la obra viene también de sus relaciones con sus hijos. No se reconoce en María, personaje frío y antipático por la que tiene poco afecto, en ruptura con cualquier solidaridad femenina que pudiéramos esperar. El pragmatismo que muestra María ante su propio matrimonio, que era ante todo una alianza política, está muy lejos de las aspiraciones de Jimena. María se pone al servicio del mito del Cid, y es, paradójicamente, lo que ayudará a su desmitificación (84): “It is essential to [Gala’s] demythification that the character he presents as being most like the Cid should immediately alienate audience sympathy. [...] María, in her insolent and arrogant attempts to oppose her mother’s demythification of Rodrigo, makes the destruction of the myth inevitable.” Frente a la falta de empatía mostrada por María, Jimena se refugia en los recuerdos de su único hijo, dejado en la corte cuando el exilio de su padre, muerto al servicio del rey en la batalla de Consuegra y olvidado del todo en el *Cantar de Mio Cid*. Es un ejemplo más, para Jimena, del coste humano de la guerra, que hace que los hijos mueran antes que los padres en el nombre de la patria, peones sometidos a fuerzas que no puede oponer, chivo expiatorio de conflictos con los que no tienen nada que ver. E igual que Diego, que era prisionero de las acciones de su padre, Jimena es prisionera del papel que le quieren imponer. “For Jimena, Diego’s death is especially tragic for she loses the one person who mirrored herself and she is left with two daughters in whom she can see nothing of Jimena Díaz. Diego lost his life playing someone else’s role, Jimena loses a little more of herself everyday playing a role for everyone else.” (85)

Un modo para Jimena de no perderse a sí misma, de finalmente encontrarse, es reivindicar la libertad de amar, que le había sido rehusada en su matrimonio de conveniencia. Casada por orden del rey para crear una unión política entre una antigua familia (la de Jimena) y un infanzón prometedor, el amor no entraba en la ecuación, o si podía entrar, no era esperado. “Marriage for Jimena is presented at the beginning of an endless process towards death. Significantly her recollections of her wedding day in the play are inspired by the stifling heat of the ceremony which recalls and celebrates the Cid’s death and by a conversation with Constanza on widowhood.” (85) Frustrada en sus ideales de juventud, Jimena no encuentra solaz, y menos aún cuando su verdadero amor es el lugarteniente de su marido, condenado por la historia a siempre venir en segundo lugar, aunque fuera un guerrero valioso. Y es esta misma posición de

eterno segundo la que impedirá a Minaya tener suficiente valentía como para aspirar a la mano de Jimena y tomar la iniciativa para defenderla frente a los poderes que quieren quitarle su libertad. “His continued loyalty to the Cid, even after the hero’s death, is crucial. It is this loyalty to the Cid’s memory which in *Anillos* prevents him from acting upon the love he feels for Jimena.” (87)

Como los otros análisis, el comentario de Isabel Torres dedica un apartado a las fuerzas políticas que, más que la debilidad de Minaya, son los verdaderos adversarios de Jimena en la obra de Gala (87): “The main oppositional tensión of the play is provided by the dual authorities of State and Church, whose combined interests are represented by King Alfonso and Bishop Jerónimo. Gala comments cynically on the unholy Alliance which has bound State and Church together in the Spanish national life throughout history.” Destaca el oportunismo de Jerónimo, cuya ambición le llega a codiciar la sede de Toledo, y el pragmatismo de Alfonso, cuyo análisis le lleva a decidir el abandono de la ciudad. Pero antes, hay que resistir a la invasión almorávide, lo que provoca para el personaje de Jimena una inversión significativa con respecto al cantar de gesta, cuando recita las palabras empleadas en el poema por su marido para sosegarla. “The trembling wife of the medieval epic is here transformed into the resilient and indomitable woman who soothes the fears of the men. [...] The widow here assumes the voice of the dead hero and officially becomes involved in the prolongation of the myth.” (89-90) Es la expresión externa del conflicto interior en el que Jimena se encuentra, una posición paradójica, que traduce el conflicto de la obra: entre la voz del individuo y la voz de la historia colectiva. Jimena, para existir como individuo, se da cuenta de que sólo podrá sobrevivir deshaciéndose del pasado, y confronta el rey en su propio terreno, subrayando la hipocresía del sacrificio que éste le exige, cuando él no da cuentas de sus fallos (90): “It is this self-assertive and desperate Jimena who stands up to the King towards the end of the play and who confronts his hypocritical rhetoric with his own sordid past. The image of the Cid cannot be stained by the remarriage of his widow for love; but the fact that Alfonso’s kingdom is sullied by his own [...] intrigues is conveniently irrelevant.”

Al final de la obra, Jimena debe resignarse a la vuelta a su prisión, o sea, a su retiro en San Pedro de Cardeña. Gala, en su obra, nos hace vislumbrar una oportunidad no tomada por Jimena, para hacernos reflexionar sobre el peso de la historia en el desarrollo individual, y el

coste humano que supone, en pérdida de la libertad, por ejemplo. Pero según Isabel Torres, Jimena, lejos de salir derrotada de la obra, sale engrandecida, llevada a la altura de una heroína trágica. Y este final, en el que Jimena se encuentra sola, es tal vez menos pesimista de los que podríamos pensar. “Would a contemporary audience really have wanted the alternative ‘happy ending’ as Gala has presented it to them? Would they have wished the appendage of the Cid to become an appendage to Minaya? [...] Would they really have wished her to fulfil a dream couched in terms of female subservience?” (91-2) Porque un matrimonio con Minaya hubiera también supuesto para ella una pérdida de identidad propia, y un nuevo sometimiento al orden patriarcal. Es así que su último grito, cuando clama su voluntad de hacer sola lo que tiene que hacer, puede transformarse en mensaje positivo. Jimena no es más una víctima de su destino, sino que entra en él con toda lucidez, y sale engrandecida de la prueba que ha superado, que puede incluso servir de inspiración para el espectador. Lejos de estar a la sombra de su marido, es el Cid, estático e hierático, quien está a la sombra de una Jimena llena de vida. Concluye la autora con estas palabras, destacando el carácter ejemplar de Jimena (93):

I would suggest that few women in the audience in Spain in 1973 would have been able to sit impassively through this play without seeing the need for a change in their own circumstances; without identifying the wider implications of the love scenes; without recognising the need to forge a more relevant and assertive future; and without Jimena’s words to María ringing in their ears: “Tu vida es sólo tuya. Que no te la destrocen. Nadie. Ni rey ni roque.” In this speech at least there is an eloquent harmonization of purpose. “Quizá baste con eso²¹⁹.”

5. Análisis lineal de *Anillos para una dama*

Hemos visto algunos puntos de vista críticos sobre el personaje de Jimena en *Anillos para una dama*, que pueden ser de utilidad a la hora de formar nuestra propia opinión sobre el asunto. Pasemos ahora a hacer nuestro análisis, centrándonos en el texto teatral, siguiendo las pautas establecidas en nuestro capítulo metodológico, en el que ya anunciamos que seguiríamos el texto de la edición escolar de Ana Alcolea, además de por lo expuesto en su momento,

²¹⁹ Isabel Torres cierra su artículo con las mismas palabras que Gala usa para terminar sus palabras preliminares (donde hacía referencia a la emoción que podía provocar “la desventura de un amor prohibido” en “los que no se interesen en razones más hondas” [GALA, 1991: 70]), introduciendo una dimensión metatextual que merece ser subrayada.

porque— y esto desde un punto de vista estrictamente personal, ya que el español no es nuestra primera lengua – incluye explicaciones básicas de vocabulario y referencias históricas que pudiéramos desconocer. En su caso, sin embargo, podremos referirnos a las notas de la edición de Andrés Amorós, si hay alguna aclaración más o si se explicita mejor los contenidos de la obra. En cuanto al texto dramático en sí, no hay cambios significativos en las dos ediciones anotadas de la pieza²²⁰.

5.1. Acercamiento a la obra

5.1.1. Título y paratexto

5.1.1.1. Título

El primer contacto con un texto (teatral, poético o novelesco) la hace el lector con el título. A su pieza de teatro, Antonio Gala la ha denominado *Anillos para una dama*, lo que da al receptor ya algunas pistas de interpretación. Efectivamente, no hay en el título referencia necesaria alguna al Cid o a su mundo, aunque su sombra se haga manifiesta a lo largo de la obra. El único personaje mencionado es “una dama”, lo que puede dar un indicio del periodo histórico presentado (un término más actual sería, por ejemplo, “una señora”), por lo que podemos deducir que la acción tiene lugar en un pasado bastante remoto, cuando la apelación de “dama” no había caído en desuso: tal vez en el Siglo de Oro, donde había la convención teatral de “galán y dama”, pero más probablemente en la Edad Media, cuando se difundió la palabra en el mismo tiempo que la noción del “amor cortés”.

La segunda palabra clave es la de “anillos”, que pueden sugerir muchas cosas. Uno recibe un anillo en la ceremonia de matrimonio, pero el anillo es también símbolo de poder: político, como un anillo señorial que pudiera también servir de sello en documentos oficiales, o religioso, como el anillo papal que uno debe besar en signo de sumisión a la autoridad divina. Más comúnmente, un anillo puede tener una simple función estética como cualquier joya, o ser

²²⁰ La primera edición de la pieza de Gala se publicó, sin anotación, en la Biblioteca Júcar de teatro (Madrid, 1974), con prólogo de Ángel Fernández Santos, que un año antes había ya publicado un artículo sobre la obra en la revista *Ínsula*.

un regalo entre personas que tengan estima o afecto la una para la otra (como una pareja de amantes, por ejemplo).

Sin embargo, la asociación de la palabra “anillos” con la palabra “dama” por la preposición con carácter de finalidad “para” nos indica que estos “anillos para una dama” se refieren o a los anillos de matrimonio, o a anillos de un amante. Adelantamos un poco la lectura para dar la explicación en boca de Jimena, en la entrada 84: “Ahora llevo dos anillos en la mano derecha: el mío y el del Cid... Es costumbre de viudas...”.

Estos “anillos para una dama” cobrarán entonces un significado propio dentro del texto, en relación también con la psicología del personaje. Lo que es relevante subrayar aquí es el anonimato que Gala da a Jimena. Ella no es más que “una dama”, lo que podría destacar, por un lado, su poca importancia en relación con el Cid en la transmisión de la leyenda, pero, por otro, también lo que llamaríamos la “universalidad” de su experiencia: como mujer ejemplar, esposa de un héroe, cuya vida se nos presenta como una lección, pero también como una mujer cualquiera, encerrada en su papel e insatisfecha con su vida, como lo pueden ser muchas mujeres. Veremos a continuación si esta primera impresión se verifica.

5.1.1.2. “Palabras del autor”

Aparte del título, hay un paratexto importante, unas “Palabras del autor” (1991: 69-70), como lo llama Antonio Gala, que sirve a la vez de prólogo y prefacio en que destaca brevemente los temas que va a desarrollar en la obra. Contrariamente a *Las mocedades del Cid*, que nos llegaba con el texto de teatro, sin más, y que por lo tanto nos dejaba cierta libertad interpretativa, estas “palabras” orientarán necesariamente nuestro comentario, llamando nuestra atención sobre ciertos asuntos u objetivos de la pieza, tal vez dejando otros de lado que pudieran ser dignos de explorar.

Estas “palabras” comienzan por una cita de la misma protagonista de la obra, quien dice: “Los actores que representan una historia sin los trajes, ni los objetos, ni las palabras adecuadas; sin todo el atrezzo que corresponde a esa historia, pueden parecer locos. Pero más locos son los que creen estar representando la historia verdadera.” Introduce una noción importante que se desarrollará a lo largo de la pieza, o sea, la dialéctica entre la narración “oficial” de la historia, y los hechos realmente vividos: cualquier narración está sometida a un punto de vista sobre los

hechos desarrollados por el narrador y es, por lo tanto, falsa por definición. Jimena, en la obra de Gala, luchará en contra de la narración que le quieren imponer, una narración que no corresponde a su realidad.

Esta impresión se refuerza en el segundo párrafo, cuando Gala subraya que “cualquier cronología [histórica] es una convención”, que decidirá cuáles eventos son relevantes o no para la posteridad. Defiende también el aspecto intemporal de *Anillos para una dama*, “porque la realidad no se opone a los relatos inventados, sino a los ‘mundos’ inventados”. Gala se deja así llevar por su imaginación, inventando “unas horas, no muchas, al margen de la Historia rigurosa” en que intenta contestar a las preguntas siguientes: ¿Qué hace un pueblo cuando su guía muere? ¿Es posible para sus compañeros tener una altura humana y no heroica? ¿Y qué hay de Jimena sin el Cid?

Gala hace a continuación un breve resumen de las motivaciones de sus personajes. Jimena, que sólo quiere “ser ella misma”; Minaya, cuya fidelidad al Cid le impide tomar las riendas de su futuro; María, que es fiel a la memoria de su padre porque “además le es rentable”; Constanza, que como “todos los desprovistos” va en el sentido más ventajoso. Y los poderes religioso y político, que al final vencen, ya que “a ambos los mueve sólo el deseo de seguir siendo poderes”, triunfando sobre una Jimena resignada a la que sólo le dejan “la dudosa esperanza de que, en un posible porvenir, alguien alcance la libertad que a ella le fue negada”.

El autor termina por una llamada directa al público, cuya participación es una clave del proceso teatral. Esta participación puede ser solamente, para “los que no se interesen por razones más hondas, [que] se emocionen al menos ante la desventura de un amor prohibido. Quizá baste con eso.”

Es decir que el autor deja campo libre al espectador (o, en nuestro caso, al lector) para hacer su propia lectura de la obra y sacar sus propias conclusiones. Algunos tendrán una visión “superficial”, para decirlo así, sólo interesados por los sentimientos de los personajes; otros tendrán una perspectiva “alegórica” y buscarán las correspondencias históricas, quizás como las equivalencias entre el Cid y Franco, entre Jimena y España; y otros más, como nosotros, querrán centrarse en el personaje de Jimena y hacer un análisis detenido de sus movimientos y

motivaciones dentro de la obra, tratando simplemente de dar el retrato más fiel de la protagonista.

5.1.1.3. Datos de creación y reparto de los personajes

El paratexto continúa con algunos datos sobre la creación de la obra: la fecha y el lugar del estreno (el 28 de septiembre de 1973 en el Teatro Eslava de Madrid) y el nombre de los responsables de la escenografía (Vicente Vela), del vestuario (Elio Bernhayer) y de la dirección (José Luis Alonso). Si bien pueden ser pertinentes en otro estudio, no es lo que llama más nuestra atención. Efectivamente, lo que es mucho más relevante para nuestro estudio es el reparto de los personajes, que transcribimos aquí:

Jimena: María Asquerino

Rey Alfonso VI: José Bódalo

Minaya: Carlos Ballesteros

María: Pilar Velázquez

Constanza: Margarita García Ortega

Obispo Jerónimo: Estanis González

Contrariamente a *Las mocedades del Cid*, el orden en que nos están presentados los personajes dista de cualquier jerarquía predeterminada, y no establece precedencia por el rango social. Así, el rey ocupa el segundo puesto, y el obispo, el último, mientras que Jimena, esposa de un mero infanzón, tiene el primer lugar. Podríamos entonces pensar que este orden se refiere a la categoría y el reconocimiento de la importancia de los actores o, más bien, que traduce la importancia relativa de los personajes dentro de la obra. Jimena, en este caso sería el más importante, lo que concuerda con el título, ya que ella es la “dama” así nombrada. Veremos a continuación cómo se traduce este lugar predilecto dentro de la obra. También, notamos algo parecido a una composición de parejas, de acuerdo con su papel en la obra: Jimena y el Rey, fuerzas máximas de oposición en la obra; Minaya y María, sus ayudantes respectivos que logran con más o menos éxito cumplir con sus objetivos; Constanza y el Obispo, personajes de segundo plano al servicio de una u otra posición.

Otro elemento que es muy llamativo es el modo como se nombra a los personajes. “Jimena”, “María” y “Constanza”, las tres mujeres del reparto, están designadas por su nombre, sin más, lo que las hace parecer más próximas, más humanas, como si fueran amigas o, a lo

mejor, conocidas nuestras con las que pudiéramos tener empatía. Del otro lado, el “Rey Alfonso VI” y el “Obispo Jerónimo” están designados por su título oficial, identificándolos con su función en la sociedad, mientras que “Minaya” es el apodo que había dado el Cid en el cantar a Alvar Háñez o Alvar Fáñez, lo que le vincula también con la esfera oficial y resalta su dependencia de la figura del Cid: en todo caso, los tres hombres del reparto están así distanciados del público, quizás provocando de antemano un alejamiento con respecto a las posturas que pudieran defender en la obra. Ciertamente, una lectura detenida de la obra introducirá matices a esta primera impresión, pero nos parece importante destacar aquí este desequilibrio inicial.

5.1.1.4. Acotaciones generales

Antes de pasar propiamente al texto de teatro, Antonio Gala da también algunas acotaciones generales sobre la escenografía y el vestuario (1991: 73). Colocadas allí, antes de comenzar los diálogos dramáticos, no dejando nada al azar o a la discreción del director de escena (como en el teatro clásico, por ejemplo), nos da la impresión de que fueron redactadas para responder a las directivas de la censura española del tiempo, que quería que todas las voluntades del autor estén claramente expuestas y detalladas. Como las “palabras del autor”, este tipo de paratexto no está presente en *Las mocedades del Cid*, y tiene sus puntos positivos y negativos: nos ayuda a tener una idea más precisa de las intenciones del autor, pero a la vez orienta nuestra lectura, restando algo de nuestra libertad interpretativa.

Sobre el escenario, la acotación es la siguiente:

Escenario: Bastará una cámara en unos tonos neutros. Quizá alguna vaga sugerencia morisca que distinga las localizaciones.

El mobiliario imprescindible, requerido por el diálogo.

A cargo de la luz quedará lo demás.

Es importante la utilización de distintos niveles.

El decorado imaginado es, pues, bastante sencillo, con sólo algunos toques que marquen la localización (es decir, la ciudad de Valencia), lo que daría una atmosfera atemporal a la pieza, resaltada por los “tonos neutros” que forman el telón de fondo del escenario. Como lo vemos, el mobiliario es sin embargo muy importante para el desarrollo de la acción, y deberemos prestar una atención particular a su empleo y significado en la obra (y sobre todo, en relación con Jimena, contestando a preguntas del tipo: ¿qué mobiliario emplea? y, ¿en qué contextos?).

También nos interesará ver cómo se utiliza la luz (o si se señala su uso, y con qué grado de precisión), para ayudarnos a distinguir entre escenas, por ejemplo, o entre movimientos dentro de la misma escena. En nuestro análisis, atenderemos a la simbolización espacial e intentaremos entender, por ello, cómo los “distintos niveles” puedan dar claves para la construcción del personaje de Jimena.

Sobre el vestuario, y en relación con él el modo de hablar, tenemos estas indicaciones:

Vestuario: El vestuario, que al principio es de época, aunque no muy marcado, luego va modernizándose. Pero no se debe hacer rabiosamente. Que suceda como con el lenguaje: es de hoy, lo entendemos, pero tiene no sé qué aroma ajeno al lenguaje estrictamente de hoy.

Tanto como el decorado, el vestuario es atemporal. Si bien hay toques medievales, no podemos determinar en qué época precisa está ubicada la obra, aunque lo sabemos objetivamente (el periodo entre 1099 y 1102 cuando Jimena defiende Valencia). El hecho de que se vaya modernizando a lo largo de la obra apunta también a cierta “universalidad” del tema, que puede ser de cualquier época histórica, incluso la nuestra. Sin embargo, quedarán, como para el lenguaje, algunos rasgos anticuados, como para marcar una cierta distancia. Será relevante, entonces, ver a qué ritmo se moderniza el lenguaje y el vestuario, si hay un desfase para algunos personajes, y si este desfase puede resultar significativo para nuestra interpretación de Jimena. ¿Es ella la primera que se deshace de sus trapos antiguos? ¿Hay algún uso de palabra que la caracteriza? Intentaremos contestar a este tipo de preguntas a lo largo de nuestra lectura.

5.1.2. Estructura general (jornadas y escenas)

En el teatro clásico, la estructura de una pieza suele ser bastante bien detectable, entre jornadas que se dividen a su vez en escenas, regidas por convenciones escénicas claras y conocidas. En el teatro moderno, sin embargo, hay mucho más libertad, e incumbe a menudo al lector hacer su propia subdivisión, por lo que debe prestar una atención especial al desarrollo de la obra. En el caso de *Anillos para una dama*, Antonio Gala nos simplifica un poco la lectura, ya que la pieza está dividida en dos jornadas (la “Primera parte” y la “Segunda parte”), por lo que sólo necesitaremos buscar aquellos indicios que las dividan en cuadros o escenas. He aquí

la estructura general de la obra que proponemos²²¹, con paginación y número de entradas, y títulos descriptivos donde procede:

Primera parte (75-119, ee. 1-292)

- Primer cuadro: Misa en memoria del Cid (75-79, ee. 1-14). Jimena, Jerónimo, María, Minaya, y Constanza.
- Segundo cuadro: En las dependencias de Jimena (79-104, ee. 15-187)
 - Escena primera: Jimena y Constanza (79-84, ee. 15-44)
 - Escena segunda: Jimena, Constanza y María (84-88, ee. 45-82)
 - Escena tercera: Jimena, Constanza, María y Minaya (88-93, ee. 83-110)
 - Escena cuarta: Jimena y Minaya (93-104, ee. 111-187)
- Tercer cuadro: La lucha por Valencia (104-106, ee. 188-196). Jimena, la Voz de Jimena y Constanza.
- Cuarto cuadro: La llegada del Rey y anuncio público de los planes de Jimena (106-119, ee. 197-292). Jimena, Alfonso, María, Minaya, Constanza y Jerónimo.

Segunda parte: En las dependencias de Jimena (121-151, ee. 293-477)

- Primer cuadro: Debates acerca del matrimonio (121-137, ee. 293-391)
 - Escena primera: Jimena y Constanza (121-125, ee. 293-327)
 - Escena segunda: Jimena, Constanza y María (126-129, ee. 328-350)
 - Escena tercera: Jimena, Constanza, María, Alfonso, Jerónimo (129-137, ee. 351-391)
- Segundo cuadro: Confrontación entre polos opuestos (137-139, ee. 392-404). Jimena y Alfonso.

²²¹ Hemos realizado las subdivisiones teniendo en cuenta dos criterios básicos que regulan la acción dramática: primero, las entradas y salidas de los personajes y los cambios temporales o espaciales que han podido aparecer a lo largo de la lectura; y segundo, la organización temática de las escenas así delimitadas, prestando atención, por ejemplo, al clímax dramático que ocurre en la segunda parte, cuando Alfonso y Jimena se quedan solos en escena.

- Tercer cuadro: Hacia el desenlace (139-147, ee. 405-457)
 - Escena primera: Jimena y Constanza (139-143, ee. 405-423)
 - Escena segunda: Jimena y Minaya (143-147, ee. 424-457)
- Cuarto cuadro: Decisión final del rey y resignación de Jimena (147-151, ee. 458-477). Jimena, Minaya, Alfonso, María y Jerónimo.

5.1.3. Presencia de Jimena en la obra

Lo que salta a la vista, una vez establecida la estructura de la obra y realizado el reparto de los personajes, es la omnipresencia de Jimena a lo largo del desarrollo de la misma. En la pieza de Castro, por ejemplo, Jimena no estaba en escena durante largos ratos, dejando el espacio abierto al “verdadero héroe” de la historia, o sea, el joven Cid. Aquí es Jimena el eje central de la obra, jamás eclipsada por los otros personajes. Como lectores, estamos convocados continuamente por Jimena, lo que significa que deberemos prestar atención mucho más a las palabras que dice y a sus movimientos en escena que a las razones de sus posibles silencios o ausencias, como lo habíamos hecho para *Las mocedades del Cid*. También, esto significa que tendremos mucho más material para examinar, por lo que nuestro comentario habrá de ser mucho más sintético, para no perderse en consideraciones secundarias a nuestro propósito. Pasamos, entonces, al análisis de *Anillos para una dama* en clave de Jimena.

5.2. Análisis en clave de Jimena

5.2.1. Primera parte

5.2.1.1. Primer cuadro

La primera situación en que encontramos a los personajes en *Anillos para una dama* es muy significativa: es una misa en memoria del Cid, dos años después de su muerte (Jerónimo nos lo indica, e. 1: “hoy, hace dos años, Rodrigo de Vivar cerró los ojos”). Puede recordarnos otra escena muy conocida, la de la larga oración de Jimena por la salvaguardia de su marido en el *Cantar de Mio Cid*, pero al contrario de ésta, en la escena presente es el obispo Jerónimo quien toma la palabra, mientras que se espera que Jimena quede silenciosa.

De antemano, la arquitectura del poder oficial está enunciada claramente en la acotación inicial, que describe la organización de los personajes en la escena. Estamos en la Iglesia Mayor de Santa María de Valencia, el lugar predilecto del obispo, tendida de negro para la ocasión. Un grupo de tres está rezando, encabezado por Jimena, con María y Minaya en un escalón abajo (resaltando su inferioridad jerárquica como hija o como lugarteniente del difunto marido). Constanza está en un segundo plano, indicando claramente su posición subalterna. Otra jerarquía está establecida con la acotación siguiente: “Las mujeres están arrodilladas. El hombre, de pie.” Es un mundo patriarcal en que las mujeres deben mostrar la sumisión más grande, cuando el hombre puede estar en posición erguida, listo para la acción. Del mismo modo, las mujeres “llevan riguroso luto” y él “un traje vagamente militar, vagamente cortesano”, por lo que podemos deducir que las reglas que rigen el vestuario femenino son mucho más rígidas, y traducen su encerramiento hasta que se fundan en el decorado que les rodea. El único punto común que sus trajes tienen entre sí es su “corteacrónico” para ellas, y el hecho de que sea “imposible de situar en época alguna” para él, lo que nos hace pensar que lo “medieval” de su situación (en su connotación peyorativa) sigue vigente hoy en día. Y encima de todos, “en una altura muy superior” acorde con su autoridad, y con todos los ornamentos de su función, está el obispo diciendo la misa, que comienza con el telón aún no levantado y que descubrimos como *in medias res*.

El retrato que hace Jerónimo del Cid es hiperbólico, acorde con una versión oficial que le coloca en un pedestal. Resalta el vacío que su muerte había provocado (“Cuando él murió, lloró toda Europa. Se quedaron sin nadie los campos de Castilla. La cristiandad perdió su santo y seña.” e. 1) y lo compara al más grande guerrero de la Antigüedad (“Nunca, desde Alejandro, hubo un hombre tan grande...” e. 1), tal vez olvidándose de que el imperio macedonio no sobrevivió a la muerte de su fundador. Se pierde en reminiscencias de paseos entre naranjos, que son tajantemente interrumpidas por Jimena (e. 2):

Jimena. – (*Interrumpe, volviéndose un poco a Doña Constanza.*²²²) Será en la huerta que mi marido le regaló en Juballa.

²²² Además del toque irónico de las palabras, fijémonos en que esta acción establece además la función dramática de Constanza como la confidente de Jimena, que permite mostrar a los espectadores los pensamientos de la protagonista.

Es la primera interacción entre los dos, y da el tono para el resto de la obra, entre un obispo grandilocuente y una Jimena mucho más terrenal, quien no duda en este caso en recordarle los beneficios obtenidos de parte del Cid. Esta intervención choca a Jerónimo, como lo muestra la acotación siguiente (“Continúa después de mirar a Jimena.”, e. 3), y parece luego forzar su consentimiento (“Subrayando mientras mira a Jimena, que aprueba.”, e. 3). Da también la impresión de tener un cierto placer en provocar su temor (e. 3):

Me pregunto si [...] él no ha muerto y se abrirán las puertas de Valencia y una voz gritará: “Mío Cid se acerca. ¡Mío Cid está llegando!”... (**Jimena** vuelve la cabeza como si, en efecto, fuese a aparecer a alguien. **María** solloza apenas.)

Jimena, por su parte, parece no tener ninguna vergüenza en interrumpir el desarrollo de la misa, con ruidos e intervenciones que Jerónimo trata de ignorar (“Como si no hubiese oído”, acotación, e. 6). Aparte de la interrupción mencionada anteriormente, Jimena rompe el curso de la ceremonia en tres momentos.

El primero es cuando, “quizá impaciente²²³, se mueve y hace sonar la pedrería del riquísimo ceñidor²²⁴ que lleva a la cintura” (acotación, e. 3), y es el motivo del primer reproche que le hará María en la obra (“No hagas ruido.” e. 4). La réplica de Jimena muestra bien la injusticia de su posición (e. 5): “Al obispo también le suenan las espuelas y yo no me he quejado.” El segundo, casi inmediatamente después, es cuando “a Jimena se le cae el libro de Horas. Minaya se lo alcanza” (acotación, e. 6), y le da las gracias “sonriendo”. Aparte de servir de breve exposición de la relación entre Jimena y Minaya, esta acción de la protagonista, voluntaria o no, muestra también un descuido de la rutina que la religión puede imponer en cada hora del día. El tercero ocurre cuando Jerónimo presenta la imagen oficial de Jimena (y de María), usando el símil más emotivo del cantar de gesta (e. 8): “Ahí están las pruebas. Las enlutadas pruebas. Doña Jimena, viuda y fiel, que separó de él como se arranca la uña de la carne.” La réplica de Jimena, “¡Qué dentera²²⁵!”, es bastante fácil de interpretar: efectivamente,

²²³ El adverbio introduce una cierta libertad interpretativa, pero la mera sugerencia de la impaciencia de Jimena es bastante reveladora de su carácter.

²²⁴ Dicho ceñidor tendrá una importancia manifiesta más adelante en la obra. Lo subrayaremos en su tiempo.

²²⁵ Dentera: “1. Sensación desagradable que se experimenta en los dientes y encías al comer sustancias agrias o acerbos, oír ciertos ruidos desapacibles, tocar determinados cuerpos y aun con solo el recuerdo de estas cosas. 2. coloq. envidia (el pesar del bien ajeno). 3. coloq. Ansia o deseo vehemente.” (Diccionario de la Real Academia Española).

Jimena ve las cosas de un modo muy diferente a la grandilocuencia oficial (del Obispo) y le da dentera la imagen de la uña despegándose de la carne, en vez de emocionarla.

Con un toque tal vez irónico, la siguiente interrupción es de María, quien tajantemente destaca lo inoportuno de sus primeras bodas, y es difícil no imaginar la sonrisa irónica de Jimena cuando le dice a su hija (e. 12): “Ahora eres tú la que no deja oír.”

La misa termina y la escenografía aísla a Jimena y Constanza (“La luz acompaña a Jimena y Constanza hacia un lateral. Desaparecen los otros.”, acotación, e. 14) mientras la primera se deshace ya de sus trapos de viuda (“Mientras avanza, sin solución de continuidad, levantándose el velo.”, e. 14)

5.2.1.2. Segundo cuadro

Después de este primer cuadro a modo de prólogo, pasamos al segundo cuadro, en el que se explora las motivaciones de Jimena, en cuatro escenas con tonalidades diversas, que se deben a la presencia de uno u otro personaje: como lo veremos, Jimena tiene discursos variados según con quién se encuentra, revelándonos una u otra faceta de su carácter²²⁶.

La primera escena se desarrolla con Constanza, y empieza justo a continuación del primer cuadro, cuando llegan a los apartamentos o dependencias de Jimena después de la misa. Jimena se queja de lo largo que era, del calor (que tal vez le provocaba su velo), usando la palabra “torozón”. Como lo dice Ana Alcolea, es un “sofoco que tienen las mujeres durante la menopausia. Se nos indica así que Jimena ya no es una jovencita.” Pero lo más significativo es tal vez la acotación escénica “Se quita el velo. Viene la luz total.” (e. 17), que ilustra de modo claro en escena el encerramiento que produce a Jimena los trapos del luto y el papel que con ellos se le quiere imponer (dos años son para ella doscientos, o sea, una eternidad). Con ellos, está en la oscuridad; sin ellos, la luz del día le alcanza. Esta impresión se confirma cuando Jimena describe su sentimiento de quitarse su ropa (“Si me gusta ponerme ropa larga es por podérmela quitar luego y pensar qué bien se está sin ella...” e. 17). Descubrimos en la acotación que “la ropa interior de Jimena es absolutamente actual” (e. 17), lo que puede dar pie a varias

²²⁶ Esto es bastante verosímil, ya que en la “vida real” no nos comportamos del mismo modo en la esfera privada que en la pública, con padres o hijos o con amigos o adversarios.

interpretaciones: Jimena es una mujer con sensibilidades modernas encerrada en un mundo medieval, y de ahí viene su desfase con los otros personajes; o es una marca de la intemporalidad de su pleito, que era el de la mujer medieval pero también el de la mujer contemporánea.

En esta escena, la misa al difunto sirve de pretexto a Jimena para recordar parte de su ceremonia de bodas, y para lamentar el tiempo perdido. Un intercambio con Constanza introduce la noción de una relación especial entre Minaya y Jimena, cuando ésta cambia de tono para decir su nombre en la enumeración de los testigos de su boda; por otra parte, ambas admiran su hermosura, si bien es posible que no haya siempre sido tan guapo²²⁷. Por el diálogo tenemos también una mejor idea de las relaciones entre Constanza y Jimena, y nos damos cuenta de que la primera era la dueña de la segunda: Constanza dice “Cuando tú te casaste, yo era requeteviuda” (e. 20) y Jimena, “cuando me vestiste a los catorce años para entregarme al Cid” (e. 29). Nos interesa más particularmente el fragmento de romance citado por Constanza para divertir a Jimena (“De paño de Londres fino / era el vestido bordado, / unas garnachas muy justas / con un chapín colorado / y un collar de ocho patenas / con un San Miguel colgado, / que valieron una villa / solamente con las manos”, e. 30), ya que viene de una versión del “romance de las bodas” (o romance 11 en la edición de Escobar). Como la Jimena de romancero es mucho más libre que la Jimena del cantar, esta referencia podría ser un ensueño por parte de Constanza, que choca con la realidad de la vida: la reacción de Jimena (“¡Qué boba eres!”, e. 31) daría peso a esta interpretación.

Este desfase entre ensueño y realidad, entre historia oficial e historia personal, se hace sentir en las dos visiones diametralmente opuestas que tienen Jimena y Constanza del matrimonio con el Cid. Constanza sólo ve las ventajas de estar casada con “la flor y nata de Castilla” (e. 32) mientras que Jimena lamenta la pérdida del tiempo: “Catorce años... Y a los veinte me metieron en San Pedro de Cardeña.” (e. 31) y “No sé. Te juro que vuelvo hacia atrás la cabeza y no sé cómo he llegado aquí... a estar sentada aquí esperando la muerte.” (e. 39). Al

²²⁷ Hay aquí un paralelismo entre Minaya que tendría “cara de conejo” cuando era joven (“De jóvenes todos tenemos cara de conejo, Constanza... Y lo somos. Es el tiempo que nos va haciendo personas”) y Jimena que se considera más una mujer “hecha y deshecha” que “hecha y derecha”.

mismo tiempo, Jimena tiene la impresión de haber vivido una vida vacía, hecha de mortificación²²⁸ y de renunciamiento (e. 41):

Me han prestado una vida que no me gusta. Se han llevado la mía. Cuando su dueño²²⁹ venga a recogerla, se la daré encantada y le diré: “Te la devuelvo igual que me la diste. No la he usado nunca. Ni un día la he usado...”

Mientras Jimena mira tristemente lo poco que ha vivido su vida (más de cuarenta años), Constanza le anima a vivir plenamente lo que le queda. Entre tanto María llega a los apartamentos de Jimena y comienza la segunda escena de este cuadro.

La caracterización de María está enunciada en la acotación que precede su primera intervención (e. 45): “Eficaz, contundente, segura y realista, como siempre”. Es esta actitud la que la pondrá en una posición antagónica a Jimena a lo largo de la obra. Efectivamente, sus palabras hacia su madre son sólo de reproche: de estar desnuda (o sea, en ropa interior) en la ventana, de elegir vestirse de blanco (dejando el luto), de llevar joyas a la misa funeraria. Jimena se defiende diciendo que el ceñidor de la Sultana fue regalo del Cid, una pieza única en el tesoro castellano²³⁰, y que era orgulloso de ello, pero unas palabras a Constanza nos dan a entender que su matrimonio era vacío de todo deseo físico (e. 54): “Yo creo que le gustaba más vestida...” Esta impresión se confirma inmediatamente con la distinción entre la distancia afectiva y el acercamiento emotivo producido por los dos hombres de su vida (e. 54): “Tu primo Minaya elegía los trajes y me los llevaba hasta Cardeña. Pero tu padre pagaba las facturas, eso sí.”

Sigue una referencia brevísima a las bodas con los Infantes de Carrión, referencia al cantar de gesta, que Jimena, aunque “divertida en el fondo” (acotación, e. 56), calla inmediatamente. Efectivamente, sólo sirve de punto de arranque para una gran discusión entre madre e hija acerca de la felicidad en el matrimonio.

Jimena (y Constanza) defienden la idea de que un matrimonio debe ser basado en una afeción y un deseo mutuo. Constanza lo enuncia explícitamente (e. 63): “Ver sus caderas, tan estrechas, y saber que allí se acaba el mundo... Mirarte en sus ojos, chiquitita, y no querer crecer y querer que él te lleve así, chiquita, en sus ojos a donde vaya...” Jimena, por su parte, exhorta

²²⁸ En la e. 40, descubrimos un detalle significativo: en la misa fúnebre, Jimena llevaba un cilicio.

²²⁹ Es decir, Dios.

²³⁰ Jimena dice: “¡Eso no es una joya!” (e. 50), “Mucho más que eso. En toda la corte de León no hay nada que se le parece.” (e. 52)

su hija a vivir acorde con el tópico del *carpe diem* (e. 65): “Agarra con los dientes tu vida, la que creas que es tu vida, y que te maten antes de soltarla... ¡Vive, María, vive!” Y sigue con tal vez una de las réplicas más memorables de la obra (e. 68): “Tu vida es sólo tuya. Que no te la destrocen. Nadie. Ni rey ni roque... Con una mujer sacrificada basta en una familia.”

María no puede entender cómo casarse con el Cid pudiera ser un sacrificio, ni cómo Jimena pudiera ser una víctima de sus circunstancias, ya que se ha reconciliado totalmente con el hecho de que su “matrimonio no tuvo nada que ver con el amor” (e. 73) y no entiende la preocupación de su madre, que espera aún que su hija encuentre un poco de felicidad (e. 74): “Pero a veces se dan casualidades... La gente se acostumbra...” Como Alfonso y Jerónimo, María recuerda a Jimena su función, lo que le provoca fastidio (ee.79-80):

María. – [Estás vestida] muy impropriamente, mamá. Eres doña Jimena, viuda del Cid, ¿te suena?, Princesa de Valencia.

Jimena. – ¿Y voy a dejar de serlo por llevar esta batita? Pues yo encuentro que es mona.

Su vestido se convierte aquí en el símbolo de su encerramiento en un papel que la Historia le había otorgado, engrandeciendo su marido y colocándola a su lado sin pedirle permiso ni cortesía alguna. Motivos materiales como su “atrezzo” y el aspecto económico que implica se convierten en símbolos de su voluntad de recuperar una dimensión humana y no heroica (e. 83):

Soy sencillamente una viuda que ha echado bien sus cuentas, ha eliminado gastos excesivos y se ha apretado el cinturón. (*Se aprieta el de la bata*²³¹.) La vida que llevaba con tu padre, además de no ser la mía, era muy cara²³². He preferido no seguir viviendo tan encima de mis posibilidades.

La escena que sigue es esencialmente una escena de transición hacia la conversación a solas entre Jimena y Minaya.

La entrada de Minaya es el motivo de un juego de palabras: cuando pide si le esperaban, Jimena contesta “Sí, Minaya. Llevamos, por lo menos, dos años esperándote.” (e. 84), en referencia a los dos años de luto. Hace hincapié sobre el asunto, llamando la atención sobre sus dos anillos, al que nos referimos anteriormente, “el [suyo] y el del Cid... Es costumbre de

²³¹ Notamos aquí el sincronismo entre las acciones físicas y las palabras que dice Jimena, como una ilustración concreta de sus preceptos.

²³² Cara económicamente, pero pensemos que Jimena se refiere aquí también al coste humano de la estatura heroica, que quita al protagonista sus matices que hacen una persona redonda.

viudas.” (e. 84) María y Minaya salen, con un intercambio de miradas entre éste y Jimena quien, “intensamente” (acotación, e. 84) declara: “No tardaré, Minaya.²³³” La luz oculta progresivamente a Jimena (que está diciendo que no quiere perder tiempo²³⁴), y en un lateral aparecen María y Minaya.

Su conversación tiene como tema la defensa de Valencia, a la que la sombra del Cid no puede servir más de amparo, que el marido de María no es capaz de asegurar, por más que quiera integrarla al Condado de Barcelona. María es muy tajante en contra de la debilidad de Alfonso (“Puesto que le gusta llamarse emperador, que actúe como tal”, e. 87). María se pinta como una mujer esencialmente política y fría, diametralmente opuesta a las aspiraciones de su madre: “Necesitar de alguien para seguir viviendo es una humillación... Para amar hace falta mucho tiempo libre. Yo nunca lo he tenido.” (e. 91), “El amor no es necesario para nada importante. Mantener una casa, un nombre, un reino, tener un heredero... todo eso puede hacerse sin amor. Incluso te diría que sin amor se hace más fácilmente.” (e. 93). El único objeto de su afición era su padre, que Jimena (según Minaya) no amaba.

En este diálogo, Constanza había aparecido brevemente para llevar el café, un elemento anacrónico y metafórico en la pieza, y al final de nuestra descripción reaparece Jimena en escena. Tiene palabras casi proféticas cuando dice “Hay un bochorno hoy... Va a haber tormenta.” (e. 99)²³⁵, que pueden referirse al trastorno que ocurrirá en escena cuando anuncie su intención de casarse con Minaya. Pero no es aún el momento de tal declaración. El motivo del café y de cómo beberlo resurge en boca de Jimena como metáfora de la vida (e. 105): “Hay un tiempo para cada cosa. Creo que es en la Biblia quien lo dice, en el Eclesiastés... Un tiempo para el café con leche y mucha azúcar. Un tiempo para el café cortado... Las viudas lo debemos tomar solo y amargo; le va mejor al luto.” E incluso uno puede hacer como María, quien no toma café... y recuerda a su madre la presencia de los moros bajo los muros de la ciudad. Pero

²³³ Hay, tal vez, un juego aquí, que muestra una Jimena voluntaria en declarar su amor, mientras que Minaya ha podido hacerlo durante dos años y no se ha atrevido.

²³⁴ Es posible que haya una concordancia entre la luz y las palabras de Jimena: está en el crepúsculo de su vida, y aunque no querrá perder tiempo, es demasiado tarde para ella para rehacer su vida.

²³⁵ Con una réplica tajante de María, dicha “con intención” (e. 100): “Ya lo creo que va haberla. Y antes de lo que crees.”

Jimena está “harta de moros y cristianos” (e. 109) y sólo quiere “tomar una tacita de café sin contar con la Historia” (e. 113).

Entre las dos últimas entradas citadas, María se retira de un modo dramático de la escena²³⁶, dejando finalmente a solas a Minaya y a Jimena (ella, coqueta y él, encantado²³⁷), cumpliendo la transición hacia la cuarta escena del segundo cuadro. El café se convierte aquí en el símbolo de la transgresión de Jimena (e. 113): “Está tan rico que tengo la impresión de ser infiel a la memoria de alguien...” Y el hecho de ponerle azúcar lo vive como una pequeña rebelión. Luego, casi al final de la escena, el café enfriado sirve para resaltar la oportunidad perdida, con Minaya que dice (e. 177): “Y entre los dos, El Cid. Como siempre, Jimena.”

La escena empieza con un monólogo de Jimena lleno de metáforas gastronómicas, prontamente interrumpido por Minaya quien se contenta con decir frases breves. Jimena se muestra orgullosa de saber roer su hueso, o sea, de sacar provecho de cada circunstancia de su vida. Minaya tiene la ilusión de no haber tenido un hueso que roer, pero para Jimena su situación era otra cosa: la de un camarero que echa de menos, y que se satisface de la comodidad de “servir la cena a los demás” (e. 121). O sea, frente al Cid, el “héroe por encima de todo; que ignora el precio de las cosas” (e. 121) y que está feliz porque moldea el mundo a su gusto, Minaya tiene el papel de “capitán osado y obediente que sabe bien cuál es su sitio – en la segunda fila” (e. 123), algo cobarde y resignado²³⁸, que no consigue vivir plenamente su vida.

Jimena comienza entonces a enumerar una serie de quejas, vinculadas a episodios de su vida. Lo que es relevante aquí es que esta serie se abra y se cierre con el mismo intercambio (ee. 131-34 y 173-77) en que las réplicas de Jimena pasan a ser las de Minaya, como las imágenes inversas en un espejo: “¿Sabes de lo que estoy hablando?” “Sí, Jimena [o Minaya].” “Estoy hablando de amor, Minaya [o Jimena].” “Sí, Jimena [o Minaya].” Como si se abriera un paréntesis que se debe cerrar y olvidar.

²³⁶ Hay el intercambio siguiente (ee. 110-11) entre María y Jimena, que traduce la tensión de sus relaciones: “Con vuestro permiso, me retiro.” “No sólo con nuestro permiso, sino con nuestro aplauso.”

²³⁷ Así lo dicen varias acotaciones a lo largo de la escena.

²³⁸ Jimena introduce un matiz interesante entre la resignación y la renuncia: para renunciar, hace falta tener algo para dejar de lado, y para resignarse, sólo hace falta reconciliarse con la idea de no tenerlo jamás.

Jimena subraya las faltas del Cid para con ella y sus hijas: que no le traía él mismo los regalos a Cardeña, que no haya acompañado a sus hijas a sus primeras bodas, contento con delegar sus poderes a Minaya (que intenta excusarle). Y entran en recuerdos evocativos de la jornada desde Cardeña a Valencia, en que han podido tener momentos privilegiados. Pero aún así, Jimena le reprocha a Minaya sus silencios, y su falta de iniciativa: “Largos días tú y yo. Callados. Tan callados.” (e. 141). Aunque el hecho de que él la amaba era un secreto a voces, no se atrevió a decirlo a Jimena, lo que la habría animado cuando su marido la había como dejado al lado en Cardeña (e.147): “Me habría hecho tanto falta en Cardeña, en esa soledad, saber que alguien soñaba con que yo fuera suya... No mi marido, no; yo ya era suya. A ti y a mí, Minaya, la Historia nos ha partido por el eje.”

Pero Jimena hace un extraño juego con Minaya, entre coquetería y voluntad de ahondar en el asunto principal, indicado por las acotaciones “Intentando evitar ahora la confesión total que ella ha provocado.” (e. 151) y “Desviando los ojos a la ventana.” (e. 153), como si, al final, la realización de sus sueños estuviera encima de sus propias fuerzas. Y la canción que canta con Minaya²³⁹, recuerdo de una ocasión pasada, no sirve para otra cosa que para subrayar su tristeza, con Minaya diciendo, “Entonces la cantaste sonriendo” (e. 161). Ana Alcolea llama la atención en su forma de romance, y notamos que tiene además un pie quebrado: como el otro romance citado arriba por Constanza, esta canción pertenecería al mundo de los sueños, que no pueden tener pie en la realidad. Esta constatación de fracaso anunciado está vivida por Minaya, cuando relata los recuerdos de su vida, y del día de la boda de Jimena:

“Estás igual que cuando te vi bajar la escalera de los Condes de Oviedo con tu traje de novia y supe, de repente, que había perdido mi vida.” (e. 163)

“Entonces alguien se adelantó, se interpuso y yo dejé de verte. Era Rodrigo que te ayudaba a bajar el último escalón. La suerte estaba echada.” (e. 165)

“Lo único que no se ha dicho de mí es lo más importante, lo que soy: el silencioso, el silencioso enamorado de Jimena Díaz.” (e. 165)

“He sido tan feliz sólo con verte cerca. Y ahora, más que cuando estaba vivo, el Cid me separa de todo lo que amo.” (e. 169)

²³⁹ Entradas 157-160: Jimena: “A pie van mis suspiros / camino de mi bien. / Antes que ellos lleguen, / yo llegaré; / mi corazón con alas, / mis suspiros a pie. Abierta ten la puerta; / abierta el alma ten...” Minaya: “Antes que ellos llegue, / yo llegaré.” Jimena: “Acaso esté ya muerta / cuando te vuelva a ver.” Los dos: “Mi corazón con alas, / mis suspiros a pie...”

Y aunque Jimena intenta animarle a la lucha (“(*Intentando sobreponerse.*) La vida hay que ganarla, Minaya... Como una fortaleza” e. 170), no logra ganarse en él un campeón. Por más que quiera retenerlo, él se retira derrotado, sin fuerzas para luchar por su amor. El último acto de rebelión de Jimena en esta escena es darle a besar la mano izquierda, la que no tiene los odiados anillos de matrimonio. Su separación está marcada simbólicamente cuando “Cada uno sale por un lateral distinto” (acotación, e. 187).

5.2.1.3. Tercer cuadro

El tercer cuadro, que cuenta la defensa de Valencia ante el ejército almorávide, comienza abruptamente con un ruido de armas, indicado en la acotación. Como lo subraya Ana Alcolea en su comentario, “la acotación y lo que sucede después inducen a pensar que hay un largo espacio de tiempo entre la réplica 187 y la 188”. El cuadro mismo, en que interactúan Jimena y la “voz de Jimena”²⁴⁰, está dividido en dos partes, la primera en que Jimena y su voz tienen motivos opuestos, y la segunda en que se reúnen en el mismo.

En la primera parte, asistimos de nuevo a un desfase entre la voz oficial, presentada por la Voz en *off* de Jimena, y el coste humano presentado por Jimena en el escenario, con la presencia de Constanza como sola compañía (y en un papel asimilable a una mera figuración).

La Voz de Jimena está “arengando a las tropas” (acotación, e. 187), tomando a su cargo el papel oficial que está otorgado al personaje, la de la viuda del Cid dedicada a preservar lo que queda de la herencia de su difunto marido. Tiene un vocabulario lleno de metáforas guerreras y de figuras del combate: “Con mucho afán os ganasteis Valencia: no la abandonéis nunca.” (e. 190). Hay también muchas referencias a la alianza entre el poder político y la Iglesia, con el acto de consagrar en la iglesia de Santa María los tambores capturados al enemigo, o el grito de guerra “¡A cabalgar! ¡En nombre de Dios y de Santiago!”²⁴¹ (e. 192) que anima a las tropas.

²⁴⁰ Presumimos que esta voz incorpórea será la de la misma actriz que hace el papel de Jimena, grabada previamente en algún soporte que permita su difusión en altavoces, para dar la impresión que viene de algún lugar fuera de escena.

²⁴¹ Este grito no deja de recordar el grito tradicional español heredado de los tiempos de la Reconquista, “¡Santiago y cierra, España!”, a veces escrito sin la coma (“¡Santiago y cierra España!”), lo que le da un sentido radicalmente distinto: cerrar para clausurar en lugar de cerrar para atacar. Fue recuperado para la propaganda franquista, principalmente por la revista derechista *Acción Española* o el héroe del cómic *El Guerrero del Antifaz*.

Hay también una evocación de los atributos del Cid (el caballo Babieca, las espadas Colada y Tizona), puestos delante, como si fueran talismanes contra el ejército almorávide²⁴². Todo esto sobre un fondo de ruidos de batalla, con el sonido, en algún momento, de una campana (presumimos de una iglesia, tal vez de la misma Santa María).

Paralelamente, vemos a la figura de Constanza rezando delante de una lamparilla que ilumina una imagen (posiblemente de algún santo). Y Jimena, que entra “envuelta en un amplio mantón oscuro, estremecida” (acotación, e. 188), lo que resalta su soledad y, de algún modo, su debilidad como ser humano frente a la tarea que se le encomienda. Sus mismas palabras resaltan su impotencia, y el coste humano de la defensa de la ciudad, o sea, del heroísmo (e. 189): “Con palabras no se adelanta nada. Alrededor de Valencia hay cincuenta mil tiendas enemigas. Y eso no son palabras... Nosotros no tenemos provisiones ni caballos, ni gente, ni agua casi. Y eso tampoco son palabras.” Su desánimo es también palpable en sus palabras desilusionadas, amargas para la Iglesia (e. 191): “En estas ocasiones suele decirse: ‘Sólo un milagro puede salvarnos ya.’ Y el milagro sucede. O por lo menos eso cuentan las crónicas de cien años después²⁴³... Yo he vivido demasiado tiempo entre frailes para seguir creyendo en los milagros.” Su desengaño se hace total cuando pide a Constanza de dejar de rezar y hacer algo para cenar, ya que “Dios ya sabe, sobre poco más o menos, lo que tiene que hacer” (e. 193)

Al final del cuadro, la Voz de Jimena y la Jimena en escena resuelven la dicotomía del personaje, uniendo sus voces (por decirlo así) para denunciar la soledad de su posición (la Voz dice, “Estoy sola. Hace frío y estoy sola... [...] He envejecido y sé que soy inútil.” e. 195) y exigir la necesidad del olvido para su supervivencia. La Voz de Jimena se da cuenta de todo lo que su papel le ha quitado²⁴⁴ (e. 195): “¿Eres Jimena acaso o eres sólo esa figura negra a la que

²⁴² Jimena es de nuevo obligada a seguir el papel de viuda del Cid, cuando sabemos ya que es el título que odia más. Más aún que su posición de esposa, ya que al menos tenía alguien para oír sus quejas.

²⁴³ Esta frase nos parece también ser, por parte de Jimena, una queja en contra de las Historias oficiales, que nos presentan una versión a menudo embellecida de los sucesos que no tiene nada que ver con la realidad concreta de la gente que los vivió. Y que hacen creer que eventos patentemente imposibles son verosímiles y pueden ocurrir. Además, se puede ver en este comentario una referencia intertextual, relacionada con la composición rápida del *Cantar de Mio Cid* tras la muerte de Rodrigo: en el poema, aparecen eventos totalmente ficticios (como las bodas de las hijas del Cid), y la trama de la narración utiliza varios códigos caballerescos en acontecimientos que, a lo mejor, no corresponden a la realidad histórica.

²⁴⁴ A este propósito, hay la acotación “ante un espejo” que despierta problemas de comprensión y de escenografía. ¿Cómo puede una voz mirarse en un espejo? ¿Y cómo mostrarlo si la voz está supuestamente “en off”, tal y como

llaman viuda del Cid?... Es preciso olvidar. Huir de aquí. Cerrar los ojos y pensar en aquel mar de Asturias, anterior a la boda, cuando yo era aún yo...” Y Jimena coincide en el pensamiento, constatando, “Es preciso olvidar al Cid, Jimena Díaz... Es preciso olvidar para salvarse.” (e. 196)

Pero este olvido tan deseado no vendrá fácilmente, como lo intuye la Voz de Jimena con la exclamación “¡Olvidar! ¡Qué imposible! (*Por los ruidos.*) En la batalla, sí: entre el clamor, el polvo, el griterío es más fácil ser otro. Pero, en la soledad.” (e. 196). En el furor de la acción no hay tiempo para pensar, pero en el silencio de la reflexión es mucho más duro ser honesto con uno mismo.

5.2.1.4. Cuarto cuadro

En esta nota un poco derrotista se realiza la transición abrupta hacia el último cuadro de la primera parte, una vez que Jimena apaga la lamparilla de un soplo y que el furor del combate se silencia súbitamente. Cuando la luz vuelve a la escena, Jimena está lista para acoger al rey, que llega con los demás personajes, lo que es la primera vez que el reparto entero está presente ante nuestros ojos. La primera entrada de Jerónimo (e. 197) nos da indicaciones importantes sobre el curso del tiempo: posiblemente han pasado algunos días o algunas semanas, pero no tanto tiempo, ya que la llegada de Alfonso ha permitido romper el cerco de la ciudad. Desde el punto de vista estructural, este cuadro está dividido en dos partes. En la primera, los personajes intercambian sobre la utilidad de la figura política del Cid, mientras que en la segunda interviene Jimena para proponer su proyecto iconoclasta: el de sus segundas bodas.

Para caracterizar bien el mundo en el que se ha de mover Jimena, no dejaremos de destacar la alta comicidad del diálogo entre Jerónimo, que perdido en sus recuerdos del Cid se imagina un pasado engrandecido, y Alfonso, un rey nutrido de *realpolitik* para quien todo es herramienta de poder, incluso sus relaciones con el caballero castellano. Alfonso es el primero en reconocer las proezas guerreras del Cid (“Erais muy poquitos... y el Cid. El Cid, él solo, era un ejército.” e. 208), no dudando de su utilidad, pero tampoco queriendo que Jerónimo se extienda demasiado sobre el asunto. Y es Jimena quien le pide silencio, diciendo que no hay

está indicado? Lo más lógico sería pensar que es Jimena quien se sitúa ante el espejo, pero en este punto las indicaciones del texto verbal no son claras del todo.

necesidad de arias grandilocuentes entre familiares: no sin ironía, y casi con un toque de humor negro, mordaz, le pide procurar “ser esta tarde, como si dijéramos, un párroco de cabecera y nada más. ¿Entendido?... Bueno, pues se ha reunido este amable grupito familiar para decidir qué se hace con una finca mía que se llama Valencia.” (e. 211)

Las acotaciones dan el tono para las relaciones entre Jimena y Alfonso. Ella será “condescendiente” (e. 215) y él, “conciliador, muy de vuelta, como siempre, pero inflexible en el fondo” (e. 218). Paralelamente, Jimena y María discuten sobre quién puede reivindicar la soberanía sobre Valencia, diciendo Jimena que los maridos de sus hijas no han hecho nada para ayudarla y reivindicando María sus derechos de herencia.

El rey Alfonso tiene una visión bastante desapasionada del papel del Cid en la historia y la política del país. Justifica su destierro diciendo que “Ancha es Castilla, pero el Cid era más ancho. No cabía. Rebosaba.” (e. 218) y se posiciona como un rey moderado, para decirlo así (e. 225): “Yo procuro cumplir mi oficio honestamente. No me gustan las exageraciones. Soy burgués, lo confieso. Mi reino es de este mundo²⁴⁵. Las proporciones excesivas me producen alergia. Y, en este sentido, al Cid no había quien lo aguantara...” Y mientras tanto Minaya como María comienzan a defender la memoria del Cid, Jimena da los primeros indicios de sus proyectos con unas palabras dichas casi en aparte, “Las pastoras se enamoran de las estrellas, pero se suelen casar con los pastores.²⁴⁶” (e. 228), y muestra que no se deja engañar por las palabras de Alfonso, sabiendo bien cuál es su objetivo último (e. 231): “Qué dialéctica, Alfonso, para trincar Valencia. Luego dirán que hemos vivido en una época oscura. (*El Rey se inclina, cortés.*)²⁴⁷”. Sigue a continuación una larga discusión, principalmente entre María y Alfonso, en

²⁴⁵ Tenemos aquí una referencia clara al evangelio de Juan, como lo subrayan tanto Andrés Amorós (225-226) como Ana Alcolea (111), con una subversión de la frase tradicional de Jesús ante Pilatos, “Mi reino no es de este mundo”, que resalta la personalidad realista, terrenal de Alfonso.

²⁴⁶ Jimena juega aquí con el tópico de la pastora y el caballero, usando el mismo vocablo (“estrella”) que Alfonso para designar al Cid. Pero lo invierte mostrando que vienen de dos mundos distintos, y diciendo que la pastora (Jimena) habría estado tal vez más feliz casándose con un pastor (Minaya).

²⁴⁷ El intercambio entre Jimena, mordaz, y Alfonso, galante, puede interpretarse de varios modos: o Jimena se burla de Alfonso y él, bobamente, acepta el aparente cumplido; o Alfonso se da cuenta de lo que Jimena le dice, y decide responder con una reverencia irónica.

que Jimena no habla, donde Alfonso a la vez deconstruye²⁴⁸ y recupera para su propio uso el mito del Cid.

Esencialmente oportunista, no duda incluso en usar su propia familia para domar el espíritu independiente del guerrero, con una expresión bastante insultante para Jimena, cuando le contesta que les había casado por razón de Estado (e. 248): “Convenía tocar el lado *snob* del Cid; que lo tenía, y muy grande: no hay más que ver las cuatro bodas de las niñas... Convenía injertar al alférez de Castilla en una firme rama de León.” La palabra “rama” refiere al árbol genealógico prestigioso de Jimena, cuyo valor político parece obnubilar a Alfonso en su intervención, donde presenta a Jimena como un mero peón en el juego de tronos que pretende dirigir como si fuera Dios. La indelicadeza de Alfonso parece ser confirmada por el uso un tanto chocante del verbo “injertar”, que en este contexto referiría al acto sexual, y nos da la impresión de que Jimena no es más que un bien que se intercambian dos hombres, en la más pura tradición patriarcal, sin poder decir que sí o que no. La acotación al final de su entrada (“sonríe triunfal”, e. 248) refuerza esta imagen de un hombre político por el que las personas que le rodean no tienen más humanidad que las piezas de un tablero de ajedrez.

Por estas razones, el proyecto presentado por Jimena a partir de la entrada 249 (casarse de nuevo, y con Minaya) estallará como una bomba en la arquitectura de poder construida por Alfonso. Aunque tome las palabras más diplomáticas para enunciarlo, el deseo de Jimena no podía hacer otra cosa que sorprender al Rey, quien estaba contento con dejarla continuar como viuda del Cid.

Jimena, cuando le propone cerrar el paréntesis histórico del Cid, figura ejemplar que se debe recordar, pero que ella debe olvidar²⁴⁹ para su desarrollo personal, subraya su posición difícil en Valencia, entre un rey que no tiene interés para mantener la ciudad, y yernos que no quieren comprometer fuerzas para su defensa (e. 251): “Mi postura es difícil. No soy una

²⁴⁸ Sólo para dar un ejemplo, este comentario que hace Alfonso a María sobre la Jura en Santa Gadea (e. 241): “Mira, bonita, cualquier castellano hubiera tenido la obligación de hacerme jurar que yo no había matado a su rey antes de darme la corona... Pero eso es como ofrecer agua para las manos antes de la comida; no significa que le estamos llamando cochino al invitado...”

²⁴⁹ Recordamos la importancia de “olvidar [al Cid] para salvarse” al final del último cuadro, que habíamos subrayado, toma de consciencia que se convierte casi en su grito de guerra.

heroína²⁵⁰. Soy una mujer sola, con un obispo sordo cuando le acomoda, unas cuantas decrépidas y unos cuantos soldados leales a un mito que ya no existe porque ya lo hemos tachado...” Y pide enseguida poder casarse de nuevo, lo que provoca una tensión subrayada en las acotaciones: “Tensión. Constanza se santigua. Minaya frena un gesto de dolor. María no lo cree del todo.” (e. 255); por su parte, Alfonso “intenta disimular su sorpresa.” (e. 259). Cada uno reacciona a la noticia según su personalidad e ideas: María, impetuosamente, sale de escena; Jerónimo lo denuncia fuertemente, escandalizado de tal iconoclasia; Constanza se regocija de la tormenta que viene; Alfonso intenta mirarlo pragmáticamente; y Minaya no se atreve a dar su opinión cuando Alfonso se la pide²⁵¹, dejando a Jimena hacer todo el trabajo.

Lo que sigue será esencialmente una confrontación entre Jimena y Alfonso. Jimena intuye ya que Minaya no está a la altura y no podrá defenderse ante Alfonso, por lo que intenta alejarlo del centro del conflicto (“¡Minaya no tiene nada que ver con el asunto!”, e. 272) e incluso dándole la espalda cuando declara su proyecto a Alfonso al final de la escena, una postura un tanto paradójica ya que es con él con quien se quiere casar. Minaya, por su parte, no entiende (o finge no entender) adónde Jimena quiere llegar²⁵², y se asombra cuando se da cuenta de lo que hace. Alfonso, después de una reacción impulsiva, intenta ver la proposición pragmáticamente y sacar provecho políticamente del asunto, nombrando una serie de nobles altos que pudieran estar interesados. Muestra una visión desapasionada del matrimonio (e. 283): “Debe tener dinero, buen ejército y ganas de meterse en líos: eso sin duda... Si uno se fija, el matrimonio es una institución muy bien pensada. [...] En política, al menos sería difícil funcionar prescindiendo de él... La de problemas que viene a resolver una boda oportuna.”

Por todas estas razones, la proposición de Jimena será como un golpe de trueno anunciando la tormenta. Nos parece por lo tanto necesario transcribir aquí enteramente el diálogo de este suceso tan crucial (ee. 284-86):

²⁵⁰ Encontramos aquí el leitmotiv de Jimena, quien reivindica su estatura humana (y la de su marido) cuando se les quiere poner en su pedestal heroico. Frente a la memoria del Cid, recuerda a Rodrigo con sus ronquidos, y se rebela ferozmente cuando quieren fosilizarla al lado del mito.

²⁵¹ Véase la entrada 266, en que Minaya responde: “(*Hermético*) No es cosa mía, señor. El permiso te lo han pedido a ti. Yo de bodas no entiendo.”

²⁵² Sus palabras (e. 273) “(*Tierno, volviéndose a Jimena*) Si tu voluntad es sacrificarte por conservar a Valencia...” nos dan a pensar que se satisfaría de una posición de “eterno Lanzarote”, por decirlo así, en que amaría a Jimena, pero siempre desde una posición de fiel lugarteniente, contento con vivir amores virtuales sin concreción alguna.

Jimena. – Me has entendido mal, Alfonso, como siempre. Esta vez, Jimena no está en venta... Yo no quiero casarme por política. Quiero casarme, pero por amor. (*Está dando la espalda a Minaya.*) Lo que te pido es que otorgues mi mano, si él la acepta, a Minaya Alvar Hãñez.

Minaya. – ¡Jimena!

Jimena. – Y si no lo aceptara, me da igual. En todo caso, quiero casarme con Minaya. (**Minaya ha caído, sin saber por qué, de rodillas. Se ha ocultado la cara con las manos. El Rey los mira a los dos. Jimena aún no se ha vuelto hacia Minaya. Escuchamos como una percusión sorda.**)

Si bien la nota de Ana Alcolea (119) dice que “el final de la primera parte refleja claramente el contraste temático que subyace en toda la obra: la oposición Historia-individuo”, y que es cierto que la petición de Jimena a Alfonso se ve eclipsada por la llegada de los almorávides (pretexto que toma el rey para relegar la declaración inoportuna de Jimena a un segundo plano), nos parece también que al final de la escena se mezclan las amenazas al *statu quo*: los tambores de las hordas de Mazdalí, y los latidos del corazón de Jimena. Tanto como la invasión enemiga que es una amenaza a la integridad física del dominio del rey, la petición de Jimena, por no entrar en los cánones establecidos del matrimonio de conveniencia, amenaza la estructura social e interna del reino por proponer una novedad subversiva. En efecto, si todos se casan por amor, las alianzas políticas caen, y entonces las arquitecturas de poder se encuentran vacías de sentido o pierden uno de los elementos fundamentales de su construcción. Por eso, ante la insistencia de Jimena sobre que esos ruidos de “percusión sorda” son los latidos de su corazón, el Rey insiste igualmente en que “¡No!, son las hordas de Mazdalí, que vuelven...”. Cae, así, el telón dejando al público con la duda de si Jimena, en la segunda parte, logrará que hacer oír el latido de su corazón.

5.2.2. Segunda parte

5.2.2.1. Primer cuadro

La segunda parte de la obra comienza, según la acotación, en la cámara de Jimena, “es de día y hay gran silencio”. Jimena está sola en escena, lo que resalta su aislamiento en la pieza tras su anuncio iconoclasta al final de la primera parte. Está esperando a Constanza, su vínculo con el mundo exterior.

Intuimos del diálogo entre Jimena y Constanza, en que la primera pide noticias del mundo a la segunda, que muy poco tiempo ha pasado entre el fin de la primera parte y el comienzo de la segunda: Constanza dice que aún “en las cocinas, que es donde saben todo antes de que el Estado Mayor decida nada” (e. 294) no saben que el desacuerdo entre Jimena y Alfonso va más allá de insignificantes consideraciones económicas, y que el Rey aún está “deliberando” (e. 298), habiendo “pasado la mañana [dando vaivenes de pensador] por las terrazas” (e. 300).

Jimena tiene una actitud impaciente, “incontenible” (acotación, e. 295), preguntando insistentemente a Constanza. A continuación, entendemos que ha sido recluida en sus habitaciones por el rey, una forma de castigo. Constanza, por su parte, tiene una acción bastante inconstante²⁵³. En la primera parte, estaba más bien del lado de Jimena, empujándola a declarar su amor por Minaya al rey, mientras que aquí intenta disminuir el impacto de las medidas tomadas por el rey en contra de Jimena: “¡Presas! Qué exagerada eres, hija... Tú no estás presa. Estás recluida, nada más... Que no puedes salir de tus habitaciones, eso es todo; pero de eso a estar presa... Además que te lo has buscado tú, ea, porque vaya petardo que pegaste con eso de tu boda.” (e. 306) Esta última frase se asimila también a una manipulación psicológica, cuando Constanza responsabiliza a Jimena por una situación que le ha sido impuesta (el primer matrimonio con el Cid). Jimena, lúcida, desmonta inmediatamente el argumento, diciendo que lo que pide es totalmente natural y corriente: “Soy viuda, ¿no? Le he sido fiel a mi marido mientras vivió: he cumplido... Pero yo no me he muerto. Estoy aquí, ¿ves? Si me hago un araño, sale sangre. Yo no tengo la culpa de estar viva.” (e. 309)

A partir de este momento, Jimena enumerará una serie de quejas en contra de la vida que le han forzado a vivir, una vida no corriente al lado de un marido no corriente, cuando su único deseo era de vivir una vida normal, con todo lo que esto implica. En sus palabras, “cuando estuve casada me jorobé y no hice una vida corriente. Ahora ya no tengo por qué...” (e. 312) Y está resuelta a que todos lo sepan, determinada a decir en alto las opiniones que hasta ahora había callado.

²⁵³ Quizá haya aquí un juego de palabras por parte del autor, con el nombre “Constanza”, que quiere decir “la constante”. Desde un punto de vista más práctico, esta escena entre Constanza y Jimena corresponde a un tópico del género teatral, la del intercambio de confidencias entre una dama y su criada o dueña, que evita al espectador el tedio de un largo monólogo.

Su primer reproche se lo hace a su marido, quien no tenía delicadeza alguna en las relaciones íntimas, y no le había hecho descubrir el famoso “deleite carnal”. Jimena juega con los estereotipos diciendo que “el Cid era un marido muy español: la mujer propia es tonta, decente, fría y, a ser posible, mona... El deleite carnal, en otro sitio.²⁵⁴” (e. 315) Por eso, sólo recuerda el dolor del parto. Este comentario debe vincularse a otro posterior, cuando Jimena hace mención de las cartas que había mandado al rey para pedirle una presencia más grande de su marido. Alfonso, por su parte, le había contestado que el Cid le había levantado la falda (es decir, que había sido embarazada) tres veces²⁵⁵, una afirmación que Jimena desmonta, arguyendo que no fuera “como si no supiese en España todo quisque que el Cid tenía muy buena puntería...” (e. 327) y que las guerras no le habían cansado lo suficiente como para que sólo tuviera ganas de dormir una vez llegado en la cama. Con la reivindicación que hace, a favor del placer y de la comunicación sensual y en contra de un acto puramente físico, Jimena se sitúa de nuevo del lado humano de la historia: a los datos de la Historia sólo les importa saber cuántos hijos un matrimonio ha tenido, y cuándo han nacido, sin tener en cuenta los sentimientos de los participantes del acto de procreación. Jimena denuncia un sistema que está organizado para hacer herederos, quitándoles su calidad fundamental de hijos.

Esta línea de pensamiento la desarrolla en su segundo reproche, cuando estalla su dolor de madre frente a la pérdida de Diego, su único hijo, y frente a la actitud de sus hijas, en las que no se reconoce²⁵⁶ (se asemeja a una gallina clueca que ha dado a luz águilas). Entre estos dos dolores, el primero es sin duda el más grande como lo enuncia la protagonista (e. 321): “Al que más quise, me lo mataron a cuchilladas... ¡Qué vida, Dios! Cómo era Diego, ¿eh? Con veinte años. No le sirvió de nada... Fue en representación del padre, del ‘Águila real’, a auxiliar al tío

²⁵⁴ Más adelante, incluso reprocha al Cid su fidelidad, resaltado lo soso que era la vida íntima de su marido, quien, entregado a sus actividades guerreras, no tomaba tiempo siquiera para satisfacer sus deseos físicos. Como lectores tenemos la impresión de que Jimena incluso habría aceptado una infidelidad de su marido, si dicha infidelidad le hubiera transformado en un ser más humano. Pero el texto revela la complejidad del carácter de Jimena, a la vez comprensiva y celosa, cuando declara a Constanza con humor, haciendo al final una referencia al famoso caballo de su marido (e. 325): “Y no es que sea yo una mujer sobona, al contrario: más bien arisca soy [...]... Pero me gusta, de cuando en cuando, una mirada fija, un enredar los dedos, un suspiro, un revolú bien hecho... Lo normal, ¿no crees tú? Pues no, señor. La de veces que yo habré tenido celos de Babieca. Y a eso ya no hay derecho...”

²⁵⁵ Este intercambio está inspirado de dos romances cidianos, los 16 y 17 de la edición de Juan de Escobar (1605), no utilizado en la obra de Guillén de Castro por cuestiones temático-temporales, que muestran la cara contestataria de Jimena en la tradición popular, recuperada por Gala más de 350 años después.

²⁵⁶ Dice Jimena (e. 323): “son como el padre: reír de puerta ajena; gente de escaparate, que no tiene dulzura ni a la hora de la cena...”

Alfonso... en una de esas paces que hacían entre ellos. Y allí se me quedó. Maldita paz que me costó la vida de mi hijo.” Jimena, en el sistema patriarcal, sólo tenía valor por el heredero que había podido dar a su marido, y una vez muerto, no podía recuperar su estatus social y, por ende, su poder político. Aquí el dolor de Jimena frente a la muerte de su hijo nos hace pensar a otra gran dama que sufrió lo mismo: Elisabeth Wittelsbach (1837-1898), esposa del emperador Franz Josef, llamada la “gaviota negra”, quien, en luto perpetuo tras la muerte trágica de su único hijo Rudolph, habría también podido exclamar lo mismo que Jimena cuando dice que “Se parecía tanto a mí... Y me lo desangraron...” (e. 323)

El diálogo entre Constanza y Jimena se cierra por una reflexión de Jimena que muestra su insatisfacción con una vida en la que siempre ha tenido que dar, en la que ha sacrificado todo en el altar de la Historia: ilusiones de juventud, deseos y aspiraciones personales. Cansada ya de una vida en la que le han pedido un espíritu de abnegación total a favor de la empresa guerrera de su marido, teme olvidarse completamente si no logra extirparse de la posición insostenible a la que ha sido empujada. Es el coste de su humanidad. “A duras penas he podido soportar un anillo. Dos son ya demasiado para mí. 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.” (e. 327)

Pero el mundo no la deja en paz, como lo muestra María, quien llega a escena para hacer firmar a su madre algunos documentos de su marido. Sus primeros intercambios son bastante agudos, con una Jimena sarcástica que se maravilla de tener aún algún poder, y una María que ahonda en la línea definida por Constanza, negando el hecho de que Jimena esté presa. Jimena, aquí, tiene una intervención que debemos subrayar, y que apunta al carácter ejemplar de su posición, y a cierta universalidad en sus sufrimientos, cuando se califica de soldadera, es decir, de mujer de soldado, sirviéndose de la comparación para resaltar su soledad (e. 335): “Pues eso he sido siempre... O mejor aún, una mujer a secas, sin soldado siquiera. Ya estoy hasta el copete de ser el espejo de las damas, el modelo de las viudas ilustres de esta tierra.”

Cuando María presume de su posición, Jimena hace referencia a la expresión a propósito de Jupiter (como lo indica Andrés Amorós) y del nacimiento de Dioniso, diciéndole (e. 337) “No sé de dónde os vienen a tu hermana y a ti esos aires de asepsia. ¡Como si descendierais de la pata del Cid! Y no es precisamente de su pata de donde descendéis, caramba.” A través de la

figura del Cid, reivindica la normalidad de su familia y se alza en contra de la recuperación política de sus vidas (e. 339): “Si a la gente no se le subiera a un pedestal, no habría que bajarla a empujones después.” Este comentario hay que vincularlo con otro que Jimena hace más adelante, cuando dice (e. 344) “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”, otra vez resaltando el desfase entre la visión oficial que quieren dar de su marido, y la realidad de la vida cotidiana.

María, por su parte, no puede aceptar que su padre haya tenido miedo, y la razón de su comportamiento, el complejo de Electra que la habita aún en la edad adulta, está inferido por Jimena cuando le dice que es la causa más probable de la crítica que hace de su madre (e. 342): “Esta mosquita muerta, desde pequeña, me ha tenido envidia. A ella le hubiera gustado ser doña Jimena, pero llegó ya tarde... Una mujer sólo de un hombre, ¿no es eso? ¡Para siempre!...” Este leitmotiv se encuentra de nuevo más tarde en el clímax de la confrontación de Jimena con su hija, donde le recuerda su sitio en el orden natural, afirmando que “Yo soy Jimena Díaz y necesitas tú comer muchas sopas para llegarme siquiera a la cintura. ¡Pues no faltaba más!” (e. 346)

Volviendo atrás un poco, Jimena reprocha a María su hipocresía para con ella, haciendo referencia a las bodas de sus hijas con los Infantes de Carrión. Mientras que Jimena tuvo que aguantar toda la vida con un marido que no amaba y con quien no tenía nada en común, a sus hijas sí se les permitió descasarlas para darles maridos más a su gusto, con el beneplácito del rey²⁵⁷. Ahora que Jimena, después de haber esperado hasta la muerte de su marido para declararse, pretende la misma libertad, María se queja de su infidelidad. Jimena no duda en subrayarlo, empleando otra vez metáforas animales para explicitar su propósito (e. 342): “Y ahora, ya bien casadas, que no se mueva nadie; ya no se juega a las separaciones: cada ovejita con su parejita... Y si el ovejo la hinca, que la hembra se resigne y se vaya a hacer gárgaras o a pedir por su alma en un convento...”

²⁵⁷ Jimena dice aquí, haciendo referencia al famoso – y ficticio – episodio del cantar de gesta (e. 342): “Entonces erais las malcasadas y había que descasaros... Os volvisteis llorando, señoritas de la media almendra, a casa de papá. A que él os arreglara las cosas otra vez. [...] Se reunieron Cortes en Toledo, se os descasó, se dieron vuestras manos a hijos de reyes”.

Sin embargo, si bien el objetivo de Jimena es cumplir su independencia del mito cidiano, ella asume plenamente su pasado, e incluso se sirve de él para fortalecer sus reivindicaciones. Reconoce que “El Cid era el ápice de España; eso yo lo sé mejor que nadie.” (e. 344) para convertirlo en grito de rebeldía en su siguiente intervención, diciendo que “Fue el ápice de España. ¡Pero también yo soy España!”²⁵⁸ y luego servirse de ello para asentar su autoridad cuando rompe los papeles que su hija quería que firmara (e. 350): “¡Así firma Jimena! Ve y dile a tu marido que la viuda del Cid, esa pobre mujer insatisfecha, acaba de insultarte.” Cuando Constanza exclama “¡Ay, qué Campeadora²⁵⁹ se está perdiendo el mundo!” (e. 351), podemos pensar que hace el comentario de un modo sarcástico (sobre todo teniendo en cuenta su actitud para con Jimena al principio de esta segunda parte), pero esta reserva no quita la fuerza del apodo que otorga a Jimena, una reapropiación directa del nombre dado a su marido, el Cid Campeador (del latín *campis doctor*, dueño del campo de batalla). Jimena desplaza aquí totalmente a su marido, convirtiéndose en heroína por derecho propio, incluso, posiblemente, dejándole en su propia sombra, como sugería Isabel Torres. Si bien esta reflexión hubiera podido estar ya en la mente del lector o del espectador, el hecho de que Constanza lo subrayara no es insignificante, e influye en nuestra percepción del personaje si no hubiéramos pensado en ello anteriormente.

Alfonso y Jerónimo llegan a escena en este momento, cumpliendo la transición hasta la última escena del cuadro, preguntando la razón de los ruidos que han oído desde el jardín, con el objetivo de que Jimena se calle. Asistimos otra vez a un duelo semántico entre el rey y Jimena: él dice que “te he rogado que no salieses de tu habitación” (e. 356), usando un lenguaje que hoy llamaríamos *politically correct*, mientras que Jimena denuncia la realidad de su situación diciendo “No me has rogado nada. Me has encerrado y listo...” (e. 357) Y Jerónimo, paternalista, añade que “El emperador lo hace todo por tu bien, hija mía...” (e. 358), aislando aún más a Jimena (a la que María y Constanza habían ya ofrecido el mismo argumento que Alfonso), con palabras de manipulación psicológica inmediatamente denunciadas por Jimena.

²⁵⁸ Estas palabras de Jimena son especialmente interesantes en el análisis político que se puede hacer de la obra, donde Jimena=España y el Cid=Franco, teniendo en cuenta la fecha de creación de la obra (1973), pocos años antes de la muerte del caudillo. Hay que recordar, además, que había pocas esperanzas en el momento por cualquier transición democrática, y que todos los signos útiles dejaban pensar que el próximo jefe de Estado (el joven Juan Carlos) se comportaría más como el Alfonso de la obra, que usa el mito del Cid para promover el *statu quo*.

²⁵⁹ Este apodo lo usó también Gala para calificar a María Asquerino, en el soneto presentado anteriormente.

Hay exactamente el mismo tipo de interacción entre el rey (“No nos permites ni defenderte a ti de ti misma, hija mía.” e. 362) y Jimena (“Cuando la gente le da por llamarte ‘hija mía’ y pretende defenderte de ti misma, milagro será que no termine cortándote el gañote.” e. 363), donde la repetición de los argumentos aumenta todavía más el aislamiento de Jimena. Alfonso también menosprecia la justa indignación de Jimena cuando le pide mantener la calma, petición a la que ella contesta con un humor tajante y un tono irónico, subrayados por la acotación (e. 371): “No. Si estoy calmadísima... (*Es mentira.*) ¿Es que no se me nota?”.

Sobre el aislamiento de Jimena, tenemos que hacer hincapié en un elemento determinante. Entre estos dos intercambios, Constanza y María intentan salir de escena, y Jimena se lo impide, queriendo que sean testigos de la escena, que “estas escenas hay que conocerlas de primera mano.” (e. 361) El único ausente en la escena es Minaya, quien sería el aliado natural de Jimena frente a la comunidad de pensamiento de Alfonso, Jerónimo, María y Constanza. Minaya no es aquí un caballero como lo pudieran definir los cantares de gesta o, tal vez mejor dicho, el amor cortés, listo para tomar las armas y vencer a los enemigos que quisieran hacer daño a su dama. En el momento en que Jimena necesitaría más de su presencia, no está para defenderla, y la deja sola para enfrentarse a los representantes del poder y de la sociedad patriarcal. Por su falta de heroicidad, Minaya obliga a Jimena a salir de su condición de “gallina clueca” para transformarse a sí misma en heroína de su historia.

Antes de pasar al análisis propiamente dicho de las palabras del Alfonso y Jimena en este *crescendo* hacia la confrontación final entre ambos en el cuadro siguiente, necesitamos decir que todo el siguiente intercambio ocurre entre Jimena y Alfonso. Excepto algunas palabras al principio de la escena que sirven esencialmente de alivio cómico (como, por ejemplo, el momento en que Jimena grita “effeta”, o sea, ábrete, en el oído de Jerónimo para que esté atento), los demás personajes están silenciosos, inmóviles²⁶⁰. La única excepción es al final, cuando Jerónimo dice “Dios sabe que has sufrido, hija mía. Dios te lo pagará.” (e. 389), otra intervención en tono paternalista.

²⁶⁰ O por lo menos, no hay acotación que indica movimientos de su parte hasta el final, con el rey que les ordena salir de la habitación de Jimena, hecho que cumplen con una extraordinaria celeridad.

En esta escena, entonces, se desarrolla la discusión de Jimena y Alfonso, en plena coherencia con sus propósitos enunciados en la primera parte del drama: Alfonso, que sostiene el *status quo* y que quiere servirse de la figura del Cid con fines políticos, incluso casando a su viuda para aventajar su situación; y Jimena, que quiere simplemente, después de una vida de abnegación, actuar según sus sentimientos, y que, harta de heroicidad, busca placeres sencillos de la vida.

Alfonso comienza con un tono aparentemente conciliador, pero que no está exento de cierta manipulación. Le dice a Jimena (e. 373): “Tu eres muy libre de decidir tu vida..., siempre que se trate de una decisión sabia y meditada. [...] Un matrimonio cauto, razonado y político.” La elección de adjetivos que califican una decisión cerebral niegan a Jimena el derecho a tener sentimientos, un hecho tajantemente denunciado por Jimena cuando le replica “todos me bendecís me acompañáis, llenos de gozo, al sacrificio” (e. 374), empleando además un lenguaje coloquial como “hacerme la cusqui” o “tararí-que-te-vi” para quitarle la envoltura retórica al argumento de Alfonso. La oposición entre ambos es manifiesta en un intercambio posterior. El rey dice “Porque el amor, tu amor, Jimena, al pueblo y la Historia les importa un pimiento.” (e. 375) y Jimena contesta “Aproximadamente lo que la Historia a mí.” (e. 376)

Debemos reconocer aquí que los argumentos de Alfonso no carecen de sentido, lo que les hace aún más difícil de oponer. Sin escuchar a Jimena, como lo dice una acotación (e. 376), presenta un punto de vista nutrido por el espíritu de la *realpolitik*. Opina que la memoria del Cid es una fundación esencial para el país (que no cuenta con muchas) y que no se puede prescindir de ella sin tener nada que la reemplace. Por esto sería necesario contraer una alianza matrimonial fuerte para apaciguar a sus seguidores, ya que para ellos “De un héroe, hasta la intimidad debe estar limpia. Y el lugar del Cid Campeador nadie debe ocuparlo. Ni en la cama...” (e. 377)

Esta última razón hace reír a Jimena, y ella denuncia la hipocresía de Alfonso yendo a contar lo que él llama “enredos familiares; [que] es una de [sus] tontas manías²⁶¹.” (e. 380) Da ejemplos concretos que contradicen las palabras elevadas pronunciadas por Alfonso. Comienza por el reparto de los reinos, injusto para las infantas (sólo tuvieron una ciudad cada una, y eso a

²⁶¹ Destacamos el desprecio por anticipado de los argumentos de Jimena, quitándoles ya un poco de su fuerza, cuando puede pensar que dichos argumentos no le serán ventajosos. Además, el calificativo de “tonta” implica que Jimena no tiene todas sus capacidades, un hecho importante que deberemos recordar más tarde.

la condición de que no se casarían) que creó la inestabilidad del reino; continúa con el modo en que Alfonso se ha apropiado del reino, encarcelando a un hermano y mandando matar al otro, por más que haya jurado lo contrario en Santa Gadea; critica su dependencia a Urraca, “una de las pécoras más grandes” (e. 382); y finalmente denuncia el hecho de que, ya casado, se casó con una princesa mora. Es este hecho, retomado por Guillén de Castro en la segunda parte de *Las mocedades del Cid* (ahora conocida como obra aparte con el título de *Las hazañas del Cid*), el que, según Jimena, sería la marca más manifiesta de la hipocresía de Alfonso, y lo dice retomando los mismos argumentos que él (e. 382): “Y casado como estaba por la mano derecha, se casó por la izquierda con la nuera de Motamid, rey de Sevilla. [...] La bautizaron, eso sí. Y es la madre del único hijo varón de Alfonso VI... Pero, cuidado, la intimidad debe quedar muy limpia.”

Alfonso contraataca opinando que “las cosas no han sido tan sencillas” (e. 383) y destacando “los sacrificios que he hecho por mi patria” (e. 383). Subraya, en su siguiente intervención, el hecho de que “la Historia no se escribe con las manos lavadas” (e. 385), mostrando los matices de gris con los que cualquier líder tiene que componer, y que “todos hemos sufrido y es eso, cabalmente, a lo que tú te niegas” (e. 385). En forma de máxima general que pretende regir su vida, resalta la palabra clave de su argumentación, que es la patria (e. 387): “La patria está muy por encima de nosotros y de nuestros mendrugos.”

Pero no logra convencer a Jimena. Para comenzar, ella desmonta el argumento del sufrimiento, diciendo que como simple sujeto, ella no tiene que hacer los mismos sacrificios que un rey, y que de todos modos, y a estas alturas de su vida, sólo pretende “comerme en un desván ese cuscurro que me habéis dejado. Quiero roerlo antes de que se me caigan los dientes y no pueda” (e. 386), retomando su argumento de la primera parte, cuando decía que sabía muy bien roer los huesos para sacarles el máximo provecho. Después de este preliminar, Jimena llega a los dos grandes momentos de su argumentación, en un grito apasionado en defensa de la vida y del amor.

Su primera intervención (e. 388) se realiza a través de una acumulación de preguntas retóricas dirigidas a Alfonso (la primera, significativa, subraya que el Cid, exiliado, ni siquiera tenía patria y que por lo tanto no necesitaba obedecerle), con las que pone en tela de juicio el porqué de su condición de rey, usando sus dos grandes derrotas (de Golpejera y de Sagrajas)

para mostrarle que la noción de patria puede llevar a los más graves excesos. Entre estas preguntas, la repetición, en dos instancias (al comienzo y a la mitad de la tirada), de la exclamación “¡Déjame a mí de patrias!” da el tono al discurso, sobre todo la segunda vez: “Tú a ti te llamas patria; a tu voluntad, patria; a tu avaricia de poder, patria... ¡Déjame a mí de patrias! ¿No ves que estoy de vuelta de las grandes palabras?” Y una y otra vez, pone de relieve el coste humano de las grandes palabras, tomando como ejemplo las ausencias de los hombres de su vida: “Apenas si he tenido marido, el que me diste, porque ya me lo diste con las grandes palabras. Y hubiera sido bueno, complaciente, tierno, [...] cariñoso y amante. [...] ¿Y mi hijo? Mi hijo se quedó muerto, solo en mitad de un campo, con las grandes palabras por almohada... Estoy segura de que al morirse dijo ‘madre’ y no ‘patria’.”

Su segunda intervención (e. 390) ocurre después de la corta entrada paternalista de Jerónimo, que ya hemos comentado. En esta tirada, Jimena ahonda en sus críticas y osa proponer una palabra alternativa. De nuevo, resalta la inhumanidad del orden patriarcal dominante cuando dice “Cuando decíais Dios o cuando decíais patria es que vais a pedir algo terrible. Vais a pedir la vida...” e inmediatamente destaca la paradoja del sistema añadiendo “Y sin la vida no hay ni Dios ni patria... Si ese Dios y esa patria no nos hacen felices, ¿de qué nos sirven?” Y Jimena termina la tirada con la proposición de su nueva palabra, la palabra “amor”, que surge tras una acumulación de exclamaciones (con una triple negación inicial, y varias repeticiones internas), y que acaba gritando a la ventana, último espacio de libertad, para que todos la oyeran. Nos parece importante, aquí, transcribirla entera:

¡No! ¡No! ¡No quiero jugar más! ¡También ahora yo tengo mi gran palabra: amor! ¡Amo a Minaya!
¡Oído, amo a Minaya! No tengo yo más patria que Minaya²⁶². Amo a Minaya. Tan sólo con decirlo
soy tan feliz que, para que me calle, tendríais que arrancarme la lengua²⁶³. Y aún así, aún así, lo
seguiría gritando con los ojos... ¡Amo a Minaya! ¿Oís? ¡Amo a Minaya!

²⁶² Dada la asociación que Jimena acaba de hacer entre Dios y patria, esta declaración de Jimena deja de recordar aquella, muy conocida, de la *Celestina* cuando Calixto declara apasionadamente que ya no es más cristiano sino que “melibeo” es.

²⁶³ Pensemos que hay aquí una doble referencia: a la tortura medieval que era, por decirlo así, bastante cruel; y a la censura del franquismo que podía llegar a penas muy duras para los que osaban oponerse al régimen.

5.2.2.2. Segundo cuadro

Como lo indican las acotaciones, el segundo cuadro de la presente parte comienza abruptamente, con la salida precipitada de María, Jerónimo y Constanza de la escena, tras una orden del Rey. Después del grito de rebelión de Jimena, ella es silenciada a la fuerza por Alfonso, quien la mantiene físicamente inmóvil, la boca duramente tapada²⁶⁴. A la censura física se añade una amenaza verbal, con Alfonso que le dice “Si das un grito más, diremos que estás loca... Te encerraré, Jimena. (*Habla con cierto cansancio.*) Sabes que a estas alturas de mi vida no me apetece correr riesgos inútiles...” (e. 391) Como lo habíamos mencionado ya en nuestro análisis de *Las mocedades del Cid* a propósito de un comentario similar sobre Jimena, el uso de la palabra “loca” tiene connotaciones importantes, sobre todo teniendo en cuenta la reclusión impuesta a Juana de Castilla, encerrada por locura pero también por motivos políticos. Frente a Alfonso, Jimena no se deja impresionar y, recordando un episodio en que fue ya presa tras un desacuerdo entre el Cid y el rey, le dice, mordaz, “Ya no sería la primera vez que me encerraras.” (e. 392)

Las relaciones entre Alfonso y Jimena están definidas por un intercambio entre ambos, que resume el paternalismo de él y la clarividencia de ella: “Siempre te tuve aprecio... Quiero tu conveniencia, Jimena.”, dice Alfonso (e. 393), y Jimena replica “Mientras que no tropiece con la tuya.” (e. 394). El presente cuadro sería tan sólo una muestra más del desequilibrio de su relación.

Si bien el poder político está en manos de Alfonso, nos damos cuenta de la superioridad moral de Jimena cuando él revela su dependencia a su posición, y lo vacío que es sin su estatuto: reconoce sus límites en las frases “No tengo otras [que mis grandes palabras]. Debo seguir usándolas. ¿Qué pinto yo sin ellas? Eres lista, Jimena. Lo único que te pido es precisamente que no las uses tú.” (e. 395) e intenta convencer a Jimena de autocensurarse, diciéndole “No me incumbe a quién ames, con tal que no lo digas... Mantén alta la frente: del resto de tu cuerpo haz lo que quieras...” (e. 397), lo que resalta su hipocresía, enunciada en una acotación (e. 399). Más adelante, intenta ir “por otro camino” (acotación, e. 401) y propone a Jimena de casarla con

²⁶⁴ Una acotación informa, efectivamente, de que el Rey “cuando Jimena va a la ventana, se abalanza sobre ella, y le tapa la boca con la mano duramente. Jimena forcejea, luego queda inmóvil, agotada”.

Minaya si es que tiene dudas en ser su amante sin más, sugiriendo que “Hay matrimonios que se guardan secretos por ciertas circunstancias.” (e. 401)

Jimena – y eso era de esperar – rechaza el compromiso que el rey intenta hacerle aceptar. Denuncia la lógica del rey y reivindica su libertad, afirmando que “Para acostarme con alguien no necesito que lo apruebe el rey... Yo, cuando amo, Alfonso, estoy muy orgullosa de mi amor. (*Como en una acusación.*) No me avergüenzo de él.” (e. 400) y subraya sus diferencias de pensamiento (e. 402): “Pero, ¿qué es lo que crees? ¿Qué tengo ganas de hombre? ¡Pobre Alfonso! ¡Qué fácil me sería entonces todo!... No.” Si fuera sólo cuestión de relaciones íntimas, Jimena no tendría tanta dificultad, ni tampoco vergüenza o dudas en cumplir su deseo. Lo que quiere, que enuncia “como para sí, muy dulcemente” (acotación, e. 402) es a la vez más sencillo y más complejo: placeres cotidianos como pasear por un jardín en una noche estrellada, gestos de ternura y de deseo como caricias que le impidan realizar sus quehaceres en tiempo, noches de amor plenamente asumidas. En fin, hacer todo lo que soñó antes que las grandes palabras le robaran la ocasión, y que no pudo realizar con el Cid, siempre preso en sus obligaciones. Y todo eso, vivido sin esconderse, en la normalidad más banal (e. 402): “Y que la gente pase y se sonría y se digan: ‘Son Jimena y Minaya, que se aman’... De lo que tengo ganas es que se me quiera.” Añora una vida que ha vivido sin afecto, y tan sólo quiere tenerlo en la última parte de su vida.

Pero este deseo no se cumplirá, ya que Alfonso invocará el poder que tiene como rey de organizar la vida de sus súbditos como quiera, y le rehusará a Jimena su petición, con un tono que sigue siendo paternalista, reduciendo el debate a una cuestión de género (e. 403): “Eres una mujer: lo que me dices no es tan raro.” Al contrario de Jimena él ha perdido todas sus ilusiones (“A veces yo, hace ya mucho tiempo, también pensé que el mundo se había creado para vivir así... Ahora ya sé que no... Te entiendo. Pero sin entenderte...” e. 403) y, cansado de explicar sus motivos una y otra vez, da su decisión, inapelable (e. 403): “Hay una sola cosa que la viuda del Cid no puede hacer, Jimena, no lo olvides: por tu bien, no lo olvides. Hay una cosa sólo. Muy sencilla. La viuda del Cid nunca – ¿lo estás oyendo?, nunca – podrá volverse a casar enamorada... Es palabra de rey.”

Jimena le desafía hasta los últimos segundos del cuadro, tanto en las palabras (“Eso ya lo veremos, rey Alfonso... Tu palabra y la mía.” e. 404) como en los gestos, cargados de significados no verbales (“Le vuelve ostentosamente la espalda.” acotación, e. 404). Al final del

cuadro, en un presagio del final de la obra, pide a Alfonso estar sola, lo que él cumple, saliendo lentamente de la escena y dejando a Jimena aislada, con la luz que baja hasta extinguirse, simbolizando la muerte del proyecto de Jimena y los largos años de luto interminable a los que será condenada en el crepúsculo de su vida.

5.2.2.3. Tercer cuadro

La transición hasta el tercer cuadro está enunciada en una larga acotación. Antes de que la luz vuelva a escena, hay un ruido sordo de tropas en movimiento, pero no en batalla. Esta indicación, y otras marcas en las entradas siguientes, hacen apuntar a Ana Alcolea (139) “un nuevo cambio de tiempo y de acción”. Efectivamente, el corte de luz en la obra parece corresponder a una marca temporal que simboliza una elipsis.

En la escena, Constanza llega a los aposentos de Jimena, y “al oírla sale Jimena de su dormitorio, despeinada y sin sueño” (acotación, e. 404), lo que traduce cierto abandono de decoro por su parte, pero esto podría explicarse por la hora (de noche, muy tarde). En todo caso, el insomnio de Jimena parece ser la manifestación de un espíritu inquieto que no está cómodo con sus circunstancias. En este caso, podríamos entender bastante fácilmente que el rechazo de su proyecto matrimonial por el rey le habría minado el ánimo y la confianza en sí misma, y no es de extrañar que no lograra conciliar el sueño.

Constanza, como ya lo habíamos mencionado antes, es el único vínculo de Jimena con el mundo exterior, y, como ella le pide noticias, le contesta lo siguiente (e. 407): “Que todos van y vienen como en una colmena... Que el rey y tu hija han estado hablando mucho tiempo en secreto y ahora tienen los dos la cara muy tranquila... [...] No me gusta, Jimena, no me gusta... Huele a azufre la noche.” Sobre esta última frase, Ana Alcolea comenta con agudeza que la asociación que se hace entre el azufre y el infierno, “se trata de una premonición ante el infierno que va a sobrevenir: el interno de Jimena y el que va a sufrir Valencia” (140).

En esta escena, la primera del cuadro, el doble juego de Constanza se pone de manifiesto: en el primer cuadro, se había puesto del lado del poder (como lo mostraba su comentario sobre el hecho de que Jimena no estaba presa), y aquí sus intervenciones en modo de “tentadora” (acotación, e. 407) hacen vislumbrar a Jimena una resolución imposible. Le hace pensar que sólo se necesitaría “una palabra tuya – y cuidado que palabras no te faltan – y todo volvería en

orden...” (e. 408), pero no toma en cuenta el deseo de reconocimiento de Jimena y sus reivindicaciones de normalidad (y por ende, la posibilidad de vivir honestamente su amor) cuando le dice que no importa que haya dicho a toda la corte que ama a Minaya: “El amor no se dice, se hace: cuando se dice tanto, malo, malo... Tú no eres una enamorada, hija mía: tú eres una cabezota” (e. 411); “Lo único que no has dicho, es lo unquito que tenías que decir [...] y a solas, a Minaya, no delante del público. ¡Ay!, qué exhibicionista. [...] ‘Yo te quiero, Minaya. ¿Tú me quieres? Pues arreando, que es gerundio’” (ee. 411, 413, 415). En una tirada marcada de expresiones coloquiales y de interrogaciones retóricas especialmente llamativas²⁶⁵, Constanza intenta convencer a Jimena de hacer un compromiso y, por lo menos, de tener una aventura con Minaya antes de que sea demasiado tarde.

Jimena está primero “sentada, vencida” (acotación, e. 416), diciendo “Qué importa lo que pienso yo aquí, sola...” (e. 416), pero cuando Constanza le presenta la posibilidad de ver a Minaya, se levanta (acotación, e. 418). En el momento no es fácil saber si esta nueva energía le viene porque quiere poner en marcha la sugerencia de Constanza, o si es sólo que está alegre por la perspectiva de ver a Minaya otra vez.

Mientras Constanza sale a buscar a Minaya utilizando los pasillos secretos del palacio moro, Jimena “arregla nerviosamente su pelo, ordena su ropa” (acotación, e. 422), y se resigna al compromiso propuesto por Constanza, afirmando que “Por amor a Minaya, Jimena va a dejar de ser Jimena... Pronto empieza el amor a exigir víctimas. Sé que hago mal, pero son ellos, Constanza (*por los de fuera*) quienes me empujan.” (e. 422)

Constanza vuelve con Minaya y, como una alcahueta de las comedias clásicas, deja a los dos amantes juntos, cumpliendo la transición hasta la segunda escena del cuadro, animándoles a sacar lo máximo de su tiempo juntos, o sea, que actúen según el tópico del *carpe diem* (e. 423): “Bebed uno en el otro, a grandes sorbos, que es lo que estáis deseando... Que vengan luego los demás y os quiten lo bebido.” Sin embargo, su salida de escena, riendo (acotación, e. 423) puede hacernos dudar de su sinceridad, ya que podríamos pensar que posiciona a los amantes para que puedan ser interrumpidos en flagrante, y así forzar la mano de Jimena.

²⁶⁵ Como nota Andrés Amorós (247): “El uso habitual de frases interrogativas que hace este tipo de personajes da a su diálogo una gran vivacidad, a la vez que desea atraerse al oyente.”

En esta escena, paradójicamente, la integridad de Minaya y su fidelidad al Cid van a ser lo que va a salvar a Jimena de un grave error. Mientras Jimena va a abrazarle, él retrocede dos pasos, y le revela la realidad de la situación: que ha tenido permiso para entrar, y que “la vieja está comprada [...] para sorprendernos, para ensuciarnos, para tener un arma contra ti...” (ee. 426, 428), y que sólo ha venido para despedirse. Frente a Jimena, aparentemente resuelta a irse con él (acotación, e. 433), Minaya tendrá una mirada razonada y realista sobre su futuro. Los soldados de Jimena son fieles al Cid y no a Minaya, y lo único que pueden hacer es seguir viviendo. Retoma los argumentos de Jimena en la primera parte, diciendo “[Que te amo] es lo único que sé... Eso, y que te he perdido. O mejor, que no te tuve nunca.” (e. 440) y luego añade que “el destino no se puede cambiar. Y nuestro destino, lo queramos o no, se llama Cid y estará entre nosotros hasta el final, como una espada fría.” (e. 444), haciendo referencia a una costumbre de los relatos caballerescos, que quería que el galán y la dama que se acostaran juntos pusieran una espada entre los dos para probar su pureza. Reconoce anteriormente que “para mezclarnos tú y yo, tendría que deshacerse todo...” (e. 444) y no quiere someter a Jimena a este destino (e. 446): “Mi sino es el de los que pierden: ya estoy acostumbrado. No quiero atarte a él.”

En esta escena, hay un vaivén constante entre una Jimena emocional, que intenta animar a Minaya y hacerle compartir su espíritu de rebelión (acotación, e. 449), mientras que él se niega, vencido (acotación, e. 450) a cumplir con su deseo.

Cuando se da cuenta de que Minaya no va a luchar por ella y que él también ha sido comprado, Jimena está “horrorizada” (acotación, e. 443) e intenta convencerle de cambiar su decisión, rehusando el inmovilismo de Minaya y reprochándoselo (e. 449): “Y tú dices que no, que no quieres que nazca ese ‘nosotros’... Era de eso, Minaya, de lo que estaba pendiente el mundo entero.” Minaya hace valer que en los ojos de la historia ellos serán “los sucios y los ruines” (e. 450), ya que “la Historia siempre la escriben los más fuertes” (e. 450), pero aún así, Jimena no hace caso al qué dirán y prefiere acabar con la vida que vivirla como un fantasma. Por falta de armas, no puede realizar su proyecto (Minaya se lo menciona, añadiendo que “A nuestra edad ya no se muere por amor. Es triste y es así.” e. 452) y se encuentra “desolada” (acotación, e. 453) mientras carga en contra de la injusticia de la vida (e. 453): “Qué injusto es todo. Quién podría decirme por qué vivimos y por qué sufrimos...”

Al final de la escena y del cuadro, hay una referencia conmovedora al título de la obra de Calderón, *La vida es sueño*, como lo nota Ala Alcolea. Tanto Jimena como Minaya intentan convencerse de que su vida es un sueño, y que algún día despertarán en un lugar mejor (quizá algún paraíso), que les permita ser sí mismos, sin vergüenza y sin que se les impida nada ni nadie. “Cuando entraste y te vi, soñaba. Ahora sueño que ya me he despertado... Pronto va a amanecer...” dice Jimena (e. 453), refiriéndose a la noche que se acaba, y que no quiere que se acabe, y Minaya le contesta “(*Tiernísimo.*) Ahora sueña que ya te has despertado... Cuando despiertes de verdad, estaremos juntos.” (e. 454) y, abrazándola, intenta animar a Jimena para que sea fuerte en su próxima separación. Aquí, algunas líneas de la canción que Jimena y Minaya cantaban en su primera escena juntos vuelven en boca de ella y adquieren un valor profético (e. 455): “Acaso esté ya muerta / cuando te vuelva a ver... / Mi corazón, con alas; / mis suspiros, a pie...” Sin embargo, aunque Minaya intenta darle consuelo, Jimena reacciona en un último grito de desafío antes de caer, como lo dice la acotación, “sollozando en brazos de Minaya” (e. 457): “¡Pero mi vida es ésta, Minaya! ¡Mi vida es éste sueño! Yo me termino aquí... ¿Quién podría explicármelo?”

5.2.2.4. Cuarto cuadro

La transición hasta el final de la obra se cumple cuando Alfonso entra en escena. Ya seguro de la victoria de su postura, puede permitirse un semblante más humano, apareciendo “comedido y acaso emocionado” (acotación, e. 458) cuando contesta a Jimena (e. 458): “Por el momento, nadie. Ni yo, que soy el rey... Lo que puedo es mandar.” Y manda el abandono de Valencia, justificándolo por el hecho de que “El Cid también soñaba. Valencia es su sueño. Despertemos. Castilla necesita renunciar: no tiene fuerzas para seguir soñando.” (e. 460); manda a Jimena a seguir el cuerpo del Cid hasta San Pedro de Cardeña, acompañada por soldados que custodiarán tanto al muerto como a su viuda, y se dirige a Jimena, diciendo (e. 462): “Tú has sido derrotada, como todos, Jimena. Como todo el que vive, un poco derrotada y otro poco invencible... [...] Desde ahora lo tendrás [a tu marido] a tu lado día y noche, bien quieto junto a ti... [...] Eso será, al menos, lo que dirá la Historia. Lo que tú pienses – y ahora sé que piensas – es sólo cosa tuya.”

Minaya se despide de Jimena, e intenta distraerla de su dolor (acotación, e. 463), dándole la esperanza de un despertar más dulce antes de salir de escena, pero las palabras del rey se mantienen más fuertes, y aumentan la desilusión de Jimena, quien lo pierde todo, incluso la ciudad que le había ganado su marido, los sacrificios de su vida aniquilados, vacíos de sentido (de aquí su defensa, en última instancia, del Cid maltratado por Alfonso, igual que ella). El diálogo es un poco largo, pero pensamos que vale la pena transcribirlo aquí entero, ya que en este momento Jimena, aislada, se da cuenta de cómo se acaba su vida (ee. 465-469):

Alfonso. – La gente de esta parte es muy aficionada a correr pólvora y a hacer hermosos fuegos... El de esta noche no va a ser fácil de olvidar... A los sueños, como a los alacranes²⁶⁶, para acabar con ellos es preciso quemarlos.

Jimena. – ¡Dios mío! ¡Entonces es verdad que nada había existido! Va a quemarse la tierra prometida... Va a raerse su recuerdo del mundo...

Alfonso. – El paraíso siempre acaba perdiéndose.

Jimena. – ¿Es que en Vivar no nació nunca un Cid? ¿Por qué sufro yo entonces?

Alfonso. – A todos nos tacharán un día... Todos seremos olvidados²⁶⁷. O recordados mal, no como fuimos, lo que es peor aún. (*Comienza a entrar el resto de los personajes por distintos lugares, menos Minaya.*)

Pero Jimena hace muestra de un espíritu y de un coraje fuera de lo común y, si ella no puede acceder al paraíso, que por lo menos sea un ejemplo (o contra-ejemplo, según los casos), para que otras mujeres no caigan en las mismas trampas. Hace aquí una plegaria vibrante al futuro, trascendiendo su individualidad para llamar a todos los que quieran escucharla (e. 470): “Pero, de alguna forma, esta pena deberá serle útil a alguien: si no, no habría derecho... Y yo creí que no era una heroína. Sí lo soy: ésta es mi pobre heroicidad: ser para siempre el despojo de un héroe para que el héroe lo pueda seguir siendo... Sin Jimena no hay Cid. Yo soy su prueba.” De este modo encuentra las fuerzas para seguir su destino con la más alta dignidad, dueña de sí misma. Si le han quitado todo, no le han quitado todavía su corazón, su rectitud moral, y Jimena no se doblegará ante ellos, no les dejará la satisfacción de verla debatirse, como un espectáculo más. María y Jerónimo, como siempre, no entienden el porqué de su aparente

²⁶⁶ El uso de la voz árabe “alacrán” para designar al escorpión es muy interesante, ya que podría dar un sabor religioso a las palabras de Alfonso, quien estaría entonces como en cruzada en contra de las herejías (o sea, los sueños) pronunciados por Jimena.

²⁶⁷ Andrés Amorós (252) menciona a este propósito a palabras de otro crítico, Angel Fernández Santos, quien compara esta intervención al último monólogo de Sonia en *Tío Vania* de Chejov, subrayando que se presenta a Jimena a través de esta expresión “la imagen de una vida más que incompleta, una realidad todavía más abismal que la frustración: la percepción del vacío.”

aceptación del real decreto, pero Jimena no duda en lanzar a la cara de Alfonso las mismas palabras que había empleado para someterla (e. 473): “En la paz de Cardeña lo único que haré será esperar que por fin venga Dios a explicarme el porqué de todo esto... Ahora sí que ha llamado a la puerta la Historia, rey Alfonso. Abre de par en par.”

Jimena intenta, a todo coste, que su experiencia pueda servir a alguien en el futuro, y espera en contra de todo que su historia sea contada, en una puesta en abismo que posiblemente rompe la cuarta pared del teatro (e. 475): “La Historia contará este hermoso cuadro que formamos. [...] Todo está ya como debía estar... [...] Pero yo os aseguro que, algún día remoto, alguien, que a su vez también será olvidado, contará mi dolor, esta pequeña historia mía. Contará que [la viuda del Cid] lloraba porque al despertar le habían quitado todo. Todo, menos dos alianzas en la mano derecha y una cadena²⁶⁸ sobre su corazón.” Como lo expresa Ana Alcolea (151), “el mito del Cid va a seguir existiendo en Jimena y en la Historia. Los dos anillos serán la prueba visible, pero una invisible cadena aprisiona y contiene el corazón de Jimena.”

Finalmente, la última palabra de la obra la tiene Jimena, un grito de independencia que suena alto y fuerte en el furor del incendio que arrasa Valencia, cuando Constanza y María quieren escoltarla *manu militari* de la escena, y Jimena las sacude, exclamando en un último desafío, “¡Sola! ¡Dejadme sola²⁶⁹! ¡Lo que tengo que hacer de ahora en adelante lo puedo hacer yo sola!”

5.2.3. Conclusiones

A lo largo de la lectura de *Anillos para una dama*, hemos descubierto a una Jimena radicalmente distinta, a contracorriente de la imagen establecida por Guillén de Castro y prolongada por otras obras de ficción. Lejos de tener proyectos heroicos, en la víspera de su vida, tan solo pretende vivir lo que le queda por vivir acorde con sus ansias personales, o sea,

²⁶⁸ El uso de la palabra “cadena” nos hace pensar en el cinturón de Jimena, regalo del Cid. Tal y como la memoria del Cid le impide tener sentimientos (la “cadena sobre su corazón”), el cinturón es la representación física de este estado de cosas, actuando, al final, como una cintura de castidad.

²⁶⁹ Hay que subrayar que este grito es el mismo grito que lanza un torero cuando, en la arena, decide enfrentarse al toro contra el que lidia. Jimena, con esta exclamación, se convierte totalmente en la “campeadora” enunciada por Constanza, y asume plena y lucidamente su destino. Si bien se puede interpretar como un gesto de bravura inútil frente a las fuerzas contrarias que se alzan ante ella, creemos que es, al contrario, una declaración inequívoca de valor por parte de Jimena, quien, en este punto, no necesita de nadie para definirse como individuo.

poder finalmente casarse con Minaya, el solo amor de toda la vida. Con la reivindicación de ser una mera “gallina clueca” en una familia de águilas, el personaje de Jimena que se construye en la obra de Gala apuesta por una visión familiar y terrenal de la historia, a nivel esencialmente humano, rehusando todo tipo de pedestal al que los poderes políticos quisieran subir tanto a ella y a su marido. De aquí su preocupación por los detalles de la vida cotidiana (la taza de café que no llega a tomar, los ronquidos de Rodrigo), en oposición a la figura grandilocuente del Cid que Alfonso y Jerónimo difunden, tal y como una propaganda.

Desde el punto de vista de la construcción dramática, también hay que resaltar el progresivo aislamiento de Jimena a medida que va avanzando la obra, y esto teniendo en cuenta dos puntos claves.

Efectivamente, la obra empieza en principio equilibrada de fuerzas, por lo menos en lo que se relaciona a los personajes, con dos grupos en oposición: Jimena, Constanza y Minaya de un lado, y Alfonso, Jerónimo y María del otro. Sin embargo, la debilidad de los aliados de Jimena se manifiesta de modo bastante claro en dos puntos que se interrelacionan. Primero, en el mundo patriarcal que se describe en la obra, se podía intuir que el grupo de Jimena (dos mujeres y un hombre) no iba a tener una tarea fácil frente al grupo de Alfonso (dos hombres y una mujer). Segundo, las posiciones jerárquicas de los varios individuos acentúan este desequilibrio: por más que Jimena sea princesa de Valencia, sus aliados son una criada y un lugarteniente, mientras que Alfonso tiene toda la autoridad de un rey, a la que se suma la de un obispo y de una condesa. Así, los personajes de Constanza y Minaya estaban en un nivel inferior a los que les confrontaban, además de ser de un carácter más débil, lejos de estar a la altura de la fuerza de carácter mostrada por Jimena. Listos para ser “comprados” por el poder oficial, se desolidarizarán con el objetivo de Jimena, dejándola sola para enfrentarse a Alfonso.

También, podemos destacar el progresivo encerramiento de Jimena al hilo de la lectura, que se puede intuir de varias acotaciones, tanto implícitas como explícitas. En primer lugar, se puede constatar que el espacio ocupado por Jimena va menguando, desde un acto oficial celebrado en un espacio público (la catedral) hasta sus habitaciones, en las que estará oficiosamente recluida en la segunda parte, con una sola ventana como escapatoria, para terminar, fuera del escenario, en el silencio de la prisión de Cardeña. El único momento que deroga esta regla es cuando va a defender la ciudad de Valencia, en su capacidad oficial de viuda

del Cid. En segundo lugar, hay que decir algunas palabras sobre el proceso de censura que se le va imponiendo, tanto en la catedral (donde tiene que callarse) como en sus interacciones con los personajes, hasta que Alfonso le tape físicamente la boca en su última confrontación, simbolizando el hecho de que ya no tiene más voz en el capítulo.

Estas constataciones podrían dar un retrato más bien pesimista y debilitante de Jimena como personaje. Sin embargo, creemos que resulta todo lo contrario. Con su gran palabra, “Amor”, Jimena permanece íntegra y entera a lo largo de la obra, donde es el único personaje que no acepta ni compromisos ni tampoco medias tintas. Incluso en la derrota permanece digna, la cabeza alta, más heroica que todos los que la rodean. Y tal vez es la lección que se puede sacar de esta obra: ser fiel a uno mismo, venga lo que venga, porque es el único modo de dormir en paz.

6. Conclusión

Las premisas de *Las mocedades del Cid* y de *Anillos para una dama* son radicalmente distintas. En la primera obra, Jimena está enamorada de Rodrigo, y sufrirá por no poder expresar su amor ante todos, ya que el camino del honor le impone vengar en él el asesinato de su padre. En la segunda, descubrimos una Jimena que nunca amó a Rodrigo y que se casó con él solamente por motivos políticos, viviendo una vida vacía de sentido.

La Jimena que se nos da a conocer en la obra de Antonio Gala se sitúa entonces aparentemente a contracorriente de la imagen que pudiéramos tener de ella: ya sea en el *Cantar de Mio Cid*, donde se la presenta como una señora medieval al servicio de su marido; sea en el romancero cidiano, donde, tras los tumultos de la juventud, se convierte en una dama que tiene una clara afección por su marido; sea en *Las mocedades del Cid*, pieza clave en la evolución del personaje, donde ama a Rodrigo antes del matrimonio, incluso cuando él ha matado a su padre; o sea en la pieza de Corneille, la ópera de Massenet o la película de Anthony Mann, donde la figura romántica de Jimena es privilegiada por los autores.

Sin embargo, y excepto, tal vez, en el poema épico (donde se somete a su destino sin opinar nada en pro o en contra), el personaje de Jimena como lo encontramos en estas obras comparte rasgos de carácter comunes, sean cuales sean sus circunstancias particulares. Más precisamente, tanto en la obra de Guillén de Castro como en la obra de Gala, Jimena no duda en cuestionar el orden establecido, para atacar al joven Cid cuando todos le adulan y están dispuestos a perdonar su crimen contra el conde, o para pedir al rey que le deje, una vez en la vida, hacer lo que quiere y casarse por amor. Además, tanto en *Las mocedades del Cid* como en *Anillos para una dama*, Jimena sale engrandecida de las pruebas que ha sufrido y tiene la última palabra: a lo largo de la primera obra, su determinación fuerza la admiración de los demás personajes hasta el punto de que su palabra sea más relevante que la del rey cuando llega el momento de consentir a sus bodas, momento clave que cierra la obra y permite el feliz desenlace, siendo su nombre la última palabra dicha en escena, sonando en el oído de los espectadores al acabar la obra; en la segunda, encuentra recursos personales que no había conocido, convirtiéndose en heroína, en “Campeadora”, digna hasta el último momento cuando va al encuentro de su destino con los ojos abiertos, resuelta a cobrar su independencia moral incluso cuando quieren encerrarla en Cardeña, siendo su voz que clama por su autonomía el último sonido que oímos cuando se termina la obra. Podríamos además subrayar que en las dos piezas Jimena lucha por humanizar a Rodrigo: en la primera, cuando ella asiste a la transformación del joven en héroe, figura épica que se va colocando en un pedestal como una estatua de mármol, Jimena lucha para que conserve una parte de humanidad y rehúsa el sacrificio de sus sentimientos, que él le ofrece junto con su cabeza, prefiriendo el combate terrible que les opone al vacío que acompañaría su muerte; en la segunda, cuando todos los demás personajes insistan en la vida heroica que ha vivido su marido, haciendo un retrato hierático y sin sentimientos, Jimena es la primera en resaltar detalles que lo hacen volver a una estatura más humana, como su asma, sus ronquidos, o el miedo que hubiera tenido antes de la batalla.

Conclusión:

Jimena: del análisis a la síntesis, para una mejor comprensión del personaje

1. Resultados de investigación: Jimena, un personaje con una caracterización multifacética

En esta primera parte de la conclusión, antes de poner nuestros resultados en perspectiva con respecto al estado de la cuestión reseñado en la introducción, nos parece oportuno proporcionar una recapitulación sintética de las observaciones que hemos apuntado a lo largo del análisis. Bien sabemos que puede, en cierta medida, parecer algo repetitivo con respecto a las conclusiones preliminares que hemos ido enunciando en el cuerpo del presente trabajo doctoral, pero estimamos necesario reunir en un conjunto coherente el fruto de nuestra labor. En este resumen, mostraremos que las distintas obras del corpus han ido revelando una Jimena multifacética, cuya representación cobra un llamativo espesor psicológico que la humaniza y la acerca al público.

Por lo tanto, nos interesará primero resaltar las diferencias que la caracterización de Jimena presenta entre las varias obras del corpus, por lo que iremos detallando nuestras observaciones para cada una de ellas. Veremos luego que, a pesar de estas diferencias, se desprenden rasgos similares que apuntan a una coherencia intertextual del personaje, que cotejaremos de acuerdo con la edad de Jimena y con las dos caras más preponderantes que llega a mostrar. Terminaremos este apartado por una síntesis, en la que expondremos nuestro propio punto de vista con el objetivo de resaltar cómo las diferencias y semejanzas encontradas en las distintas representaciones del personaje apuntan a una profundidad psicológica de su caracterización. Nos interesará particularmente mostrar cómo, mientras sigue presentando algunos rasgos constantes en sus diversos avatares, Jimena sufre una evolución a lo largo del tiempo, donde cada autor o cada momento histórico-cultural se reapropia de ella.

1.1. Diferencias notables en la caracterización de Jimena en las obras estudiadas

A lo largo del análisis de las obras del corpus, hemos observado algunas diferencias notables en la representación de Jimena. Las expondremos en orden cronológico de creación, dedicando párrafos más largos a las dos que forman el enfoque de nuestro estudio.

En el *Cantar de Mio Cid*, Jimena se presenta como una señora medieval honrada, discreta y recatada, cuya primera función como personaje es la de enaltecer a su marido y cuyos modales y palabras se ajustan a los requerimientos de la epopeya. Excepto en su intervención inicial, donde reza por la supervivencia del recién exiliado, apenas interviene en la obra, y su presencia se va reduciendo paulatinamente, hasta estar casi ausente en los acontecimientos de la tercera parte²⁷⁰. En sus papeles de mujer, señora, esposa o madre, Jimena se muestra con su semblante más tradicional: está consciente de su posición en el orden patriarcal de la época; se comporta como buena vasalla del rey Alfonso, sin quejarse de la orden que le aparta de su marido ni tampoco de las bodas que el rey ha decretado para sus hijas; se somete a las decisiones de Rodrigo y acepta su retiro en el monasterio de Cardeña mientras él recupera su posición, ya que su honor es directamente proporcional al de su marido; está llena de ternura para con sus hijas, preocupada por casarlas bien, y es acogedora en sus trances tras la afrenta de los infantes de Carrión. En cuanto a su plegaria antes de la partida de su marido, de la que hemos resaltado algunas interpretaciones contrastadas²⁷¹, hay que subrayar que añade una dimensión más al personaje, porque la caracteriza como buena cristiana que participa del orden divino, acorde con su posición en la sociedad de la Edad Media (que era jerarquizada en una pirámide donde el poder supremo pertenecía al Rey, y, más allá, a Dios).

En el romancero cidiano, tal y como Juan de Escobar lo edita en el siglo XVII, se revela a una Jimena bastante distinta a la del cantar. Esto se debe, por una parte, al hecho de que los episodios recopilados en el poemario no se limitan a presentarnos al personaje en su madurez, como ocurre en la épica, sino que abarcan toda su vida, desde su juventud hasta la muerte, y, por otra parte, al hecho de que constituyen una creación de índole más popular, donde los

²⁷⁰ Por lo tanto, gran parte de nuestro análisis de la caracterización de Jimena en el cantar de gesta (que se podría llamar la “versión original” de la leyenda) se ha centrado en los signos presentes en contrarrelieve, donde los silencios del personaje han adquirido un significado especialmente pertinente.

²⁷¹ Basadas en los artículos de John R. Burt y Ruth H. Webber.

personajes tienen más oportunidades para expresarse y emplear un lenguaje más directo. Por estas razones se puede mostrar a una Jimena mucho más impetuosa y contestataria, que no duda en ser tajante ante el rey Fernando cuando va a pedir justicia por la muerte de su padre, o áspera cuando reclama al rey Alfonso no tener a su marido siempre en su servicio y dejarlo volver a sus tierras. Está también más dispuesta a criticar las decisiones que toman los hombres que la rodean (como lo muestran sus dudas previas a las primeras bodas de sus hijas) y pone en tela de juicio el carácter de sus futuros yernos antes de someterse a la orden real. Del mismo modo, tiene un papel mucho más activo para con su marido: lo sosiega en el momento en que se entera de la afrenta de Corpes y quiere vengarse *manu militari*, y lo aconseja sobre el mejor modo de obtener reparación del agravio sufrido en dicha ocasión.

Al reapropiarse de la leyenda, Guillén de Castro introduce la historia de amor de Jimena con Rodrigo para adecuar su caracterización a la de la dama de comedia del Siglo de Oro, algo que se convertirá en un cambio fundamental en la representación del personaje. Efectivamente, este papel de enamorada no estaba presente en las obras precedentes: en el cantar de gesta, aparte de la conocida metáfora de la uña y de la carne, el narrador se distancia bastante de los hechos para poner a sus protagonistas en un pedestal, y en el romancero, si bien se menciona el amor en la ceremonia de bodas, es sólo para confirmar que el matrimonio compensatorio cumplió su función, lo que deja pensar que la pareja no se amaba necesariamente antes del acto (algo que es bastante lógico si tomamos en cuenta la animadversión que enfrentaba a sus dos familias).

De este modo, *Las mocedades del Cid* – que se concentra en la juventud de sus héroes de comedia – muestra desde los primeros instantes del drama a una pareja Rodrigo-Jimena unida por su admiración y su afecto, en un cambio de caracterización que tendrá grandes repercusiones para Jimena, que se presenta ya enamorada del héroe epónimo para adecuarse a las convenciones de la comedia donde se esperaba la presencia en escena de un galán y de su dama. Así, la rivalidad con la Infanta Urraca (apenas esbozada en uno de los romances, y tan sólo desde el punto de vista del estatus social) cobra una dimensión sentimental. Si bien esta orientación dramática tiene en principio el objetivo de enaltecer a Rodrigo, al mostrar que es incluso merecedor del amor de una hija de rey, tiene también consecuencias para Jimena, al añadir una tensión dramática más en la pieza. Efectivamente, la invención de la historia de amor entre la pareja heroica fomenta un suspense que queda sin resolver hasta la última escena, cuando

Jimena acaba perdonando a Rodrigo la muerte de su padre. A lo largo de la obra, el amor de Jimena cumple una función humanizadora. Sus plegarias en contra de Rodrigo, en lugar de ser una reclamación de una indomable hija herida, como se pudiera interpretar sus quejas en el romancero, hacen que el personaje cobre cierto espesor psicológico, incluso en sus contradicciones: los demás personajes lo resaltan a lo largo de la pieza, hasta que su abnegación fuerce el respeto de toda la corte. El hecho de que su palabra sea la clave del desenlace no es tampoco insignificante, y es una señal indudable de la agencia que llega a tener a lo largo de la obra. Lejos de la aparente pasividad del personaje que presenta a primera vista en el cantar de gesta, aquí Jimena está en plena posesión de su destino, que ni corte ni rey pueden imponerle: sólo el homenaje de Rodrigo, quien no había doblegado la rodilla ni ante el Conde ni ante el campeón de Aragón, llega a convencerla de que el sosiego y la reconciliación valen más que un debate estéril.

Hemos constatado que las obras de Corneille y de Massenet siguen muy de cerca el argumento de Castro²⁷², por lo que podríamos pensar que no existen muchas diferencias en la representación de Jimena encontrada en ellas con respecto a la pieza española. Sin embargo, argüimos que se puede destacar algunas notables, que influyen en nuestra percepción del personaje.

En el drama francés del XVII, por ejemplo, la regla de las tres unidades, y notablemente el hecho de que la acción se desarrolle en tan sólo veinticuatro horas, ha impuesto una condensación del argumento, que está depurado de las escenas secundarias de la obra española. Para Jimena, esto lleva a que, en lugar de cumplir el compromiso con Rodrigo al final de la obra, sólo se haga referencia a la posibilidad de un matrimonio entre los dos protagonistas. En la ópera, en cambio, se recupera la extensión temporal, lo que facilita la reintroducción de algunos de los episodios militares, pero se realiza también una contracción de la acción dramática para proporcionar un espacio lírico a las arias de los héroes, tan características del género, donde el “*Pleurez mes yeux*” de Jimena le proporciona un monólogo lírico a la altura de las estancias de Rodrigo.

²⁷² Este hecho era esperable, ya que las obras de Castro, de Corneille y de Massenet se basan en los mismos romances de juventud, por lo que proporciona a estos textos una esperada constancia intertextual, y al personaje de Jimena cierta uniformidad argumental y conceptual.

En el proceso de adaptación de la obra de Castro, la relación de Jimena con los demás personajes sufre también algunos cambios, entre los que su relación con la Infanta es tal vez el más importante. En la pieza de Castro, la rivalidad amorosa de las dos damas era un motivo bastante secundario, mientras que en la de Corneille está puesto en el primer plano en el desarrollo de la acción dramática, hasta ser el objeto de un monólogo de la Infanta a este propósito. En la ópera de Massenet se convierte en un hecho conocido por ambas, algo que se expresa en uno de los dúos más conmovedores, al principio de la obra. En estas dos creaciones, tenemos que subrayar que las relaciones de Jimena con los demás personajes también evolucionan, notablemente en el caso de don Diego. En la de Corneille, el desarrollo se asemeja bastante a la de Castro, pero en la ópera tanto Jimena como don Diego creen al final de la obra que Rodrigo está muerto, lo que proporciona un momento de complicidad entre ambos que las demás obras no habían mostrado.

En la película, Jimena se presenta como una síntesis de las corrientes previamente expuestas²⁷³, lo que en principio podría dificultar el encontrar puntos de divergencia en su representación: como en el romancero, la seguimos a lo largo de su vida, desde su juventud hasta su viudez; como en el cantar de gesta, se comporta como dama medieval consciente de su posición social y de su rango; y como en las obras de Castro, Corneille y Massenet, está enamorada de Rodrigo a pesar de la riña que les opone en la primera mitad de la película. Sin embargo, nos parece que la Jimena del cine sí se presenta de modo distinto, porque en este afán de síntesis, las características del personaje se funden y se mezclan, proporcionando rasgos que “contaminan” los otros aspectos de su representación: de joven es más recatada que en las obras que siguen la línea de Castro, y prefiere cumplir su venganza en privado cuando don Martín no logra matar a Rodrigo; una vez casada se muestra más rebelde que en el cantar, y se alza en contra del destino que le arranca a su marido cuando por fin habían logrado conseguir la paz; no duda en discutir con Rodrigo, sea para recordarle su deber en el monasterio o para pedir más tiempo con él, una vez que haya sido fatalmente herido; y sabe también mostrarse bastante tajante con Urraca y Alfonso.

²⁷³ Notamos en nuestro análisis que la Jimena romántica va cediendo progresivamente el paso a la Jimena de la historiografía.

A la luz de nuestro análisis, podemos afirmar que es en *Anillos para una dama* donde el retrato de Jimena se vuelve el más iconoclasta con respecto a la tradición literaria anterior. En esta pieza, el personaje no tiene pretensión alguna de conformarse a su rango de dama medieval, sino que tiene la única voluntad de ser fiel a sí misma, al seguir siendo, sencillamente, una “gallina clueca” en medio de las aves de presa que la rodean. Al establecer que nunca amó a Rodrigo, y que ama en su lugar a Alvar Fáñez, rompe con la caracterización establecida que la presentaba, si no como amada del Cid (Castro, Corneille y Mann), por lo menos como esposa fiel y viuda que lloraba su pérdida (cantar y romancero). Otra diferencia notable se halla en la posición de poder que ostenta a lo largo de la obra, a pesar de la progresiva obstrucción de Alfonso: no es su difunto marido quien arenga a las tropas de Valencia en su hora de necesidad, sino ella, rompiendo con las expectativas de género que se podrían tener. Y contrariamente a las otras obras, en las que se hacía hincapié en sus relaciones con los hombres de su vida (en concreto, su padre o Rodrigo), en el final de la pieza de Gala, Jimena, a pesar de la derrota que representa su retiro en Cardeña, adquiere su independencia psicológica, ya que no tiene necesidad de hacer referencia a nadie cuando declara al final que quiere “hacerlo [todo] sola”.

1.2. Rasgos similares que surgen tras el análisis del corpus

A pesar de todas las diferencias previamente expuestas, que podrían hacer pensar que las obras del corpus de estudio proporcionan unas caracterizaciones de Jimena en apariencia irreconciliables, nuestro análisis ha puesto en evidencia que se pueden encontrar rasgos comunes. Este hecho apunta a una coherencia del personaje, que trasciende de este modo distintas épocas, corrientes artísticas, y hasta fronteras nacionales. En el presente apartado, realizaremos una recapitulación temática para mostrar cómo las diferentes obras fomentan esta percepción de una Jimena que cada autor se reapropia, pero sin convertirla en personaje irreconocible. Empezamos, pues, por un recorrido de las etapas de su vida (como hija, joven, esposa, madre y viuda), antes de sacar otras conclusiones sobre dos facetas más (de gran dama medieval y “simple” mujer) que a veces entran en contradicción.

Como hija, Jimena se revela cariñosa con su padre, cuando llega a interactuar con él directamente o indirectamente. En la pieza de Castro, si bien no le dirige la palabra, su horror a la vista del drama que se anuncia cuando él se está enfrentando a Rodrigo es una señal de la

profundidad de sus sentimientos. En la adaptación de Corneille, este afecto se evidencia desde la primera escena, cuando ella muestra su alegría al saber que los gustos de su padre corresponden con los suyos, y que consiente a sus proyectos de casarse con Rodrigo. Esto se muestra aún más claramente en la ópera, donde el Conde le da su bendición de viva voz en un dúo conmovedor, y también en la película, cuando ella afirma a su padre que sólo le necesita a él y a Rodrigo para ser feliz. Consecuentemente, cuando pierde a su padre tras la riña entre él y la familia de Rodrigo, Jimena se presenta como hija desconsolada. En el romancero, su pena se manifiesta en la corte, donde pide una y otra vez justicia por la muerte de su padre. Este motivo se trasladará tanto a las piezas de Castro y de Corneille como a la ópera y a la película, obras en las que Jimena no duda en poner en peligro a Rodrigo para perseguir su venganza. Hemos de subrayar que en el cantar y en la obra de Gala no tenemos constancia de la relación que tuvo con su padre: en el primero, no interviene en el argumento, y en la segunda, la única mención de él se hace en el relato de bodas, donde simplemente se le integra al grupo de personas deseosas de ver cumplido el enlace.

Como joven, Jimena se muestra apasionada, y enamorada en la mayor parte de las obras. Hay que destacar de antemano que no se da constancia de ella en este periodo de su vida en el cantar, por lo que sólo podemos sacar conclusiones para las demás obras. En el romancero, Jimena pide justicia conmovedora y provechosamente tras la muerte de su padre, y sabe utilizar su estatuto privilegiado de hija ofendida y enlutada para presentar al rey unas plegarias cargadas de emoción, reinterpretadas tanto por Castro como por sus seguidores; en lo que se refiere al amor reconocemos que la palabra no se menciona antes de que Jimena se casara con Rodrigo, pero ella da muestras de su afecto, como cuando reclama al rey la presencia de su marido mientras él está cumpliendo su servicio. En la pieza de Castro, tanto el carácter apasionado de Jimena como sus sentimientos hacia Rodrigo son componentes claves del desarrollo dramático, como lo ilustra el dúo entre los dos protagonistas – retomado casi *verbatim* por el dramaturgo francés – que revela la profundidad de sus sentimientos. En la obra de Corneille, la importancia que se otorga al amor puede sencillamente ponerse de relieve por la expresión francesa de “dilemme cornélien”, que se usa para describir una situación dramática en la que un personaje está preso entre dos deberes igualmente imperiosos, como lo son el honor y el amor. Es un enunciado que caracteriza muy bien lo que ocurre a Jimena, que necesita conciliar el amor que

siente hacia Rodrigo y el respeto que debe a la memoria de su padre. En la ópera y en la película, el amor de Jimena hacia Rodrigo queda claramente expresado, como lo es su hosquedad para perseguirlo, aunque ocurre de modo más contenido en la obra cinematográfica. Hasta en la pieza de Gala hay muestras de amor por parte de Jimena, si bien no las dirige hacia Rodrigo, sino a Alvar Fáñez. A pesar de ello, se ve también que tenía afecto por su marido, aunque no le amaba.

Como esposa, Jimena se convierte en compañera de Rodrigo, su más fiel apoyo y su fuente de inspiración en el exilio. Hay que subrayar que en las creaciones de Castro, Corneille y Massenet, no se la presenta casada, por lo que no podemos explorar esta faceta de su caracterización en ellas. En el cantar de gesta, Jimena se convierte, en una de sus únicas intervenciones, en la intercesora predilecta de su marido ante Dios, y se inscribe dentro del orden divino alabado a lo largo de la obra, en una posición esencial para el héroe; por otra parte, Rodrigo le rinde un homenaje cortés cuando conquista Valencia, al poner metafórica y literalmente a sus pies la ciudad que le devuelve el honor manchado por el exilio. En el romancero, Jimena está presentada como el primer consejero de su marido, y no duda en compartir su punto de vista para cumplir sus objetivos. En la película, cuando Rodrigo está exiliado, se muestra a Jimena en su papel de esposa ejemplar, caracterizada por su abnegación ante las ausencias y la inminente muerte de su marido. Incluso en la pieza de Gala, donde Jimena se queja de los ronquidos de su esposo, se vislumbra que había decidido poner a mal tiempo buena cara. Asimismo, el énfasis puesto en el cinturón de la sultana muestra también que, por lo menos, Jimena disfrutó de las ventajas brindadas por la posición de Rodrigo.

Como madre, se muestra a Jimena en su semblante más tierno, preocupada por la felicidad de sus hijas. Hemos de subrayar que tampoco se aborda este aspecto en las obras de Castro, Corneille y Massenet. En sus pocas intervenciones en el poema épico, la vemos abrazando a sus hijas tras la afrenta de Corpes, en un gesto de consuelo. En el romancero, intuye la deslealtad de los infantes de Carrión y lo hace saber a su marido, y luego le aconseja sobre cómo comportarse en las Cortes para obtener reparación de ellos. En la película, sus gestos protectores revelan sus sentimientos para con sus hijas, cuyo primer reflejo al ver un desconocido es refugiarse en sus faldas, lo que denota la confianza que existe entre ellas. También en la pieza de Gala añora a su único hijo muerto antes de tiempo, y busca el mejor

interés de María: “Con una mujer sacrificada basta en la familia”, le dice, una frase que resalta que sus desacuerdos no han destruido el vínculo entre madre e hija.

Como viuda, aparece generalmente fiel a la memoria de su marido, a pesar de la distancia crítica presente en *Anillos para una dama*. Es una faceta de su caracterización que sólo se encuentra en el romancero, en la película y en la obra de Gala. En el romancero, acompaña al cuerpo de su marido para llevarlo a su último reposo, llorando su tristeza. En la película, sólo se esboza esta etapa de su vida, pero la última imagen que tenemos de ella, en lo alto de Valencia, sus hijas a su lado, con un movimiento de cámara que la lleva al cielo, apunta a su papel de depositaria de la memoria de su ilustre marido, “the purest knight of all”. Es sólo en la pieza de Gala donde se ve la otra cara de la moneda, con una Jimena harta de su luto interminable, que quiere vivir a su gusto los pocos años que le quedan.

Como señora medieval, Jimena se muestra consciente de su rango, de sus deberes, y de sus derechos. El cantar de gesta, por ejemplo, presenta a la señora discreta y recatada, participante de la jerarquía social de su tiempo, que convierte el silencio en gesto de protesta cuando Rodrigo le anuncia la orden real decretando las bodas de sus hijas. El romancero, por su parte, la muestra como una dama segura de sí misma: al pedir justicia por la muerte de su padre, al reclamar al rey la presencia de su marido, y cuando aconseja al Cid en el modo de sacar el mejor provecho de los mecanismos legales de las Cortes. *Las mocedades del Cid* da a conocer una Jimena que también conoce el alcance y los límites de sus recursos, y que usa todas las herramientas a su disposición con el fin de no sacrificar su deber para con su padre a la razón de Estado y a la de su corazón, que le dictan perdonar a Rodrigo. Es un aspecto que exploran también la pieza de Corneille y la ópera de Massenet, que siguen el mismo hilo conductor que la obra de Castro. En cuanto a la película, Jimena trata de defender sus intereses en una corte real bastante hostil, donde tiene que tener en cuenta su rivalidad con Urraca y el carácter volátil de Alfonso. En la pieza de Gala aparece una Jimena tajante ante las restricciones que Alfonso quiere imponerle, y que no duda en resaltar su hipocresía y su desdén, con una grandeza que le falta al mismo rey, comportándose como la verdadera dama que es.

Como mujer, Jimena se revela en todas las obras en su sencilla condición de ser humano. El cantar de gesta muestra su dolor cuando dice adiós a su marido sin saber si iba a tener la buena suerte de verlo de nuevo. El romancero, que abarca toda la vida del personaje, nos da a

conocer una Jimena multifacética que evoluciona a lo largo de su vida. La pieza de Castro, la de Corneille y la ópera de Massenet, nos presentan a una protagonista humanizada por sus contradicciones, que se alza en contra del orden establecido y se resiste a perdonar a Rodrigo. En la película, también se ve a una Jimena profundamente humana, por ejemplo cuando el coste de su venganza le impide disfrutar como quisiera de su noche nupcial. Y finalmente, en la obra de Gala, surge una Jimena que reivindica su humanidad, en contra de la mirada épica que pone a los héroes en un pedestal en lugar de recordar que una vez fueron seres de carne y hueso que, sólo por casualidad, estuvieron en el lugar preciso en el momento oportuno, o sea, “en buen ora”, como lo dice el cantar.

1.3. Interpretación personal de los resultados de investigación

Después de haber sacado estas conclusiones en un formato bastante sistemático y objetivo, queremos presentar una interpretación algo más subjetiva, con el fin de explicitar en qué medida las obras de la literatura cidiana que forman nuestro corpus de estudio nos dan a conocer una caracterización de Jimena rica por sus matices, por su espesor psicológico.

Llama efectivamente la atención cómo los diversos autores (o colectivos de creadores, en el caso del cantar y del romancero) presentan a nuestro personaje en su semblante más humano, con una caracterización matizada. Si bien hemos de reconocer que su presencia en el cantar de gesta está regida por las convenciones del género, Jimena no se limita a ser pasivamente la pareja de su ilustre esposo, sino que cumple varios otros papeles, como señora medieval, como madre, y como intercesora mística. El romancero, debido probablemente al hecho de que recopila poesías originarias de distintas fuentes, proporciona una representación de Jimena más variada, en todas las etapas de su vida. En la pieza de Castro, frente a la caracterización de los demás personajes que resulta bastante monolítica, reducidos en algunos casos a su mera función dramática, tenemos que subrayar que Jimena aparece (junto a Rodrigo, del que también conocemos las tensiones internas) como un personaje que tiene un verdadero espesor psicológico: el texto se ocupa tanto de detallar sus contradicciones, mostrándola en sus vacilaciones frente al deber que le impone perseguir a su amado, como de resaltar la dicotomía entre su semblante público de dama medieval y su dolor privado de mujer herida. Es una constatación que podemos hacer de nuevo en la obra de Corneille, donde Jimena intenta

conciliar dos deberes igualmente ineludibles y se alza en contra de un orden social que quiere deshumanizar a su amado para reducirlo a su apodo de Cid, y también en la ópera, en la que su aria “Pleurez mes yeux” revela su desconcierto y sus angustias. En la película, la escena de la noche nupcial muestra plenamente cuánto cuesta su honor a Jimena, que sólo consigue reconciliarse consigo misma al unirse a Rodrigo en su exilio, cuando está por fin aliviada de los requisitos de su rango y liberada del ámbito asfixiante de la corte. La humanización de Jimena se evidencia igualmente en la pieza de Gala²⁷⁴, sobre todo en su reivindicación a favor de la palabra “amor” por encima de la “patria”, que siempre está en boca de Alfonso, algo que resalta su voluntad de no dejarse engañar por los conceptos fríos y vacíos que enganchan a los hombres en los engranajes de una máquina implacable.

De hecho, podríamos decir que el cambio que Gala imprime a la caracterización de Jimena nos parece bastante formal, sin llegar a tocar al fondo del personaje: por más que se oponga a la representación “tradicional” de la leyenda²⁷⁵, por ejemplo por no amar a Rodrigo, pensamos que sí sigue en cierta medida la línea establecida. En la mayor parte de las obras del corpus, efectivamente, se nos da a conocer a una Jimena de armas tomar, determinada en llevar al cabo sus ideas, en ser fiel a sí misma, en no dejarse imponer los demás personajes; a una Jimena crítica con su rey, y plenamente consciente de su lugar en el mundo, de sus deberes y, sobre todo, de sus derechos; a una Jimena fiera y orgullosa, dueña de sí misma y de su destino, incluso en medio de circunstancias adversas; en fin, a una mujer con la que cada mujer puede identificarse, en pro o en contra. Porque también la literatura sirve para esto, es decir, para hacernos aprender de situaciones con las que no necesariamente estaríamos confrontados en nuestra vida cotidiana.

De modo general, tanto las obras del corpus de estudio como los demás ejemplos que iremos destacando en la segunda parte de la presente conclusión nos sirven para ilustrar que el propósito que teníamos en los comienzos del proceso de investigación de la presente tesis, es

²⁷⁴ Tras nuestro análisis, quedamos convencidos de que el autor se reapropia briosamente de la leyenda en una obra maestra que, si bien permanece algo desconsiderada en la actualidad, presenta un interés notable no restringido al personaje de Jimena, y merecería ser más estudiada tanto en el instituto como en la universidad.

²⁷⁵ Tal y como se transmite en la cadena formada de las obras de Castro, de Corneille, de Massenet, y hasta de Mann, donde se va cristalizando la percepción de Jimena como heroína sentimental y romántica, dividida entre honor y amor.

decir, el de definir un arquetipo de Jimena, no resulta factible. Efectivamente, la producción artística en torno a la leyenda cidiana abarca épocas, autores, y corrientes tan variados que proponer una síntesis de todas las representaciones del personaje no es algo que nos parezca posible, al menos en el marco de un trabajo doctoral. En lugar de apostar por la existencia de un hipotético arquetipo de Jimena, creemos que resulta más justificado ahora formular la aserción de que no hay una versión definitiva del personaje, sino muchas versiones complementarias, que enriquecen nuestra perspectiva y presentan un abanico infinito de posibilidades entre las que el lector puede encontrar la que le conviene mejor, la que le hace más reflexionar, o tal vez sencillamente, la que le divierte más. Porque, como lo subraya Gala en sus palabras preliminares, “quizá baste con esto”.

2. Aporte de la tesis a la investigación: un avance de los conocimientos sobre el personaje de Jimena

Consideraremos ahora en qué medida el presente trabajo doctoral constituye un aporte a la investigación y un avance en los conocimientos sobre el objeto tratado. Nos interesará, en primer lugar, subrayar cómo *Las mocedades del Cid* desempeña un papel fundamental en la cadena de transmisión de la leyenda y en la evolución de la representación de Jimena. A la luz de esta constatación, podremos luego poner nuestro trabajo en perspectiva, sobre todo en relación con el estado de la cuestión establecido en la introducción de la presente tesis, para presentar lo que hemos aportado a la literatura crítica sobre Jimena. Y para terminar, destacaremos algunas obras teatrales que podrían ser el objeto de futuros trabajos, a modo de apertura temática.

2.1. Jimena, personaje entre tradición e innovación, componente clave de la evolución de la leyenda del Cid

A lo largo de nuestro análisis, hemos mostrado la riqueza de la caracterización de Jimena en las obras del corpus. El personaje se revela, de modo general, como un ser profundamente

humanizado, a la vez mujer determinada y vacilante, segura de sí misma y consciente de las limitaciones de su entorno. En suma, un personaje cuya complejidad merece la pena observar y apreciar, tanto en un proceso de análisis textual del tipo desarrollado entre estas páginas como en una libre lectura hecha por placer.

Pero entre todas las conclusiones que hemos destacado, la que nos parece resultar tal vez más importante a efectos de la presente tesis es la relativa al papel fundamental desempeñado por Guillén de Castro en la transmisión de la leyenda, sobre todo en lo que toca a la evolución de la representación de Jimena. Efectivamente, la invención de la historia de amor entre la pareja Rodrigo-Jimena representa un cambio de paradigma significativo para nuestro personaje, que se convierte a partir del Siglo de Oro, y gracias a la oportuna adaptación de Corneille que actúa como catalizador, en heroína sentimental, dejando de ser la “simple” esposa de un héroe medieval.

Es un hecho que hemos demostrado a lo largo del presente trabajo doctoral, con obras que presentan una línea de filiación clara, como lo son la pieza de Corneille, la ópera de Massenet, y la película de Mann, cuyo diálogo intertextual parece evidente y pone de relieve el tremendo eco encontrado por la creación de Castro, incluso fuera de las fronteras españolas. Pero estas tres obras, que habíamos elegido para facilitar el análisis a efectos de comparación de la representación de Jimena y para cumplir del mejor modo la transición entre *Las mocedades del Cid* y *Anillos para una dama*²⁷⁶, no constituyen las únicas muestras de lo que consideramos una tendencia bastante marcada en la literatura cidiana, de la que el teatro es sólo una parte.

Para el ámbito hispano, y además de aquellas obras que ya habíamos citado en la introducción sin ánimo de ser exhaustivos, remitimos al libro de Marjorie Ratcliffe, que coteja las obras mayores en lengua española en las que aparece el personaje de Jimena. Entre las creaciones mencionadas por Ratcliffe, podemos encontrar varias piezas, de las que destacamos más específicamente *El amor es un potro desbocado* (1959) de Luis Escobar, que podría resultar provechoso estudiar en relación con las conclusiones de la presente tesis. Hablaremos de esta posibilidad más adelante, al final de la presente conclusión.

²⁷⁶ Que también dialoga con la obra de Castro (con una Jimena que sí está enamorada, pero de Minaya) en un proceso de distanciamiento frente a las ideas recibidas sobre el personaje.

Tanto la pieza de Escobar como las obras reseñadas por M. Ratcliffe o las que habíamos resaltado en la introducción o examinado en el marco de la presente tesis sirven para ilustrar el propósito ya subrayado por la especialista, que habíamos citado en el estado de la cuestión. Como personaje femenino, Jimena se convierte en el agente idóneo para hacer evolucionar el imaginario legendario. Su condición de mujer, es decir, de nivel inferior en la sociedad patriarcal de la Edad Media, le permite adquirir una voz distinta del discurso aceptado por los demás personajes. Su posición como “mera pareja” del Cid le proporciona también una libertad interpretativa que resulta tal vez menos factible para el héroe, figura hierática en su pedestal que necesita más esfuerzos para recuperar su estatura humana²⁷⁷. Dentro de los límites impuestos por la tradición y la verosimilitud, Jimena se convierte en motor de cambio y de innovación, tanto en sus relaciones con Rodrigo (si lo ama o no, entre otras consideraciones) como en su puesta en tela de juicio del orden establecido, notablemente en la reinterpretación de sus quejas en *Las mocedades del Cid*, o en su contestación del poder real encarnado por Alfonso en *Anillos para una dama*.

La influencia duradera del cambio realizado por Castro se hace también sentir en el mundo literario y espectacular fuera de España, a partir de la adaptación oportuna de Corneille que cristaliza la imagen de Jimena. Ya habíamos notado en la introducción que la materia cidiana había inspirado a otros compositores de ópera que Massenet (Peter Cornelius y Debussy, por ejemplo), y que el personaje de Jimena había cobrado vida incluso más allá de los escenarios, en el cine y en la novela. Lo que nos parece más relevante aquí es destacar cómo Jimena participa en la reinención del mito cidiano, aún cuando se llevan al límite las reglas de la verosimilitud, o sea, cuando se llega a una inversión o subversión del modelo establecido por Castro, en una lectura crítica semejante a lo que hizo Gala. Concretamente, queremos señalar dos obras teatrales paródicas en francés, que, mediante la adaptación de Corneille, se encuentran en línea directa de filiación con la pieza de Castro y muestran el proceso continuo de reapropiación del que es objeto.

La primera es *Le Cid maghané*²⁷⁸, creada en 1968 por el dramaturgo quebequés Réjean Ducharme. Con ella, se muestra la gran resonancia de la leyenda del Cid, incluso en el Quebec

²⁷⁷ Es una tarea en la que Jimena se empeña especialmente en *Anillos para una dama*.

²⁷⁸ Adjetivo quebequés que quiere decir “estropeado”, “desgastado” o “deteriorado”.

de los años sesenta. Nos parece particularmente pertinente vincularla a *Anillos para una dama*, ya que presenta varios elementos que apuntan a un proceso similar de adaptación de las fuentes clásicas. En efecto, el autor nos advierte que está concebida para estar representada “en costumes d’époque dans des meubles 1967”²⁷⁹, lo que recuerda la acotación de la pieza de Gala, cuando dice que “la ropa interior de Jimena es absolutamente actual” (e. 17). También, tal y como el dramaturgo español mezclaba en su escritura varios niveles de lenguaje, entre el registro culto y el registro popular, el quebequés entreteje en su obra un lenguaje poético y un idiolecto, el *joual*²⁸⁰, lo que participa de la reactualización y desmitificación de la leyenda. En un diálogo intertextual constante, Ducharme juega con el desfase creado entre las reminiscencias de la obra del dramaturgo clásico francés y su nueva interpretación²⁸¹.

Henri-Frédéric Blanc es otro autor que se reapropia de la leyenda cidiana para parodiar la obra de Corneille, en su pieza *Sidi: Tragédie bouffe en cinq actes* (1997), donde juega con nuestras expectativas con respeto a la versión clásica del drama y rompe con las convenciones esperadas. Ubica la acción en el ambiente contemporáneo de la ciudad de Marseille, que dista significativamente de una España soñada. El Cid, lejos de ser el héroe nacional por excelencia, se convierte aquí en Sidi, hijo de inmigrante marroquí que intenta salirse de su condición de “petit beur”²⁸², mientras que Jimena es, sencillamente, la hija de un dueño de bar. Fernando, por

²⁷⁹ Página sin numerar en la edición encontrada (ver bibliografía).

²⁸⁰ “Nom donné, dans certaines circonstances sociologiques et sociohistoriques précises, à la variété de français parlée au Québec.

[...] Habituellement péjorative, l’utilisation de la désignation *joual* engageait implicitement l’idée que le français parlé au Québec est caractérisé par un ensemble de traits [...] jugés incorrects ou mauvais, [...] généralement identifiés au parler des milieux populaires et souvent considérés comme signes d’acculturation.

Le mot *joual* pour désigner la variété de français parlée au Québec est aujourd’hui largement tombé en désuétude. On lui préfère désormais des désignations moins virulentes : *québécois*, *français québécois*, *franco-québécois*, *français vernaculaire du Québec*, *français du Québec*.” (Encyclopédie canadienne, <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/le-joual/>).

Es un habla que ha sido empleada en la producción teatral quebequesa, notablemente por Michel Tremblay en su conocida obra *Les Belles-sœurs* (1968).

²⁸¹ Por ejemplo, cuando don Diego pide a Rodrigo, “Rodrigue, as-tu du cœur?”, el interesado responde, “Non, je n’ai que du carreau”, haciendo referencia al juego de naipes, en lugar de la conocida réplica de Corneille. Esta subversión paródica ya se había utilizado en su tiempo por François Le Métel de Boisrobert (1589-1662), académico, en el contexto de la “querelle du Cid”.

²⁸² Hay aquí un juego de palabras. Primero, el “beur” es la palabra en verlan para “arabe”, y el “petit beur” es el (hijo de) inmigrante que intenta ingeniárselas para asimilarse en la sociedad francesa y llegar a tener un estatuto social más prestigioso. Segundo, el “petit beur” es la galleta más básica de la dieta francesa, comparable con la galleta María, lo que nos hace pensar que el Sidi de la obra es alguien que se cree más especial de lo que es realmente.

su parte, está imaginado como un corso, caudillo de un bando de pequeños criminales. Se puede comprobar que la Jimena de Blanc comparte rasgos con la de Gala, que sólo quería cumplir su destino de “gallina clueca”, ya que se presenta como una mujer del pueblo, preocupada por la decoración de su casa y por tener hijos, más bien alejada del modelo clásico donde se la veía angustiada por asuntos de honor y de ética personal. Como Ducharme y Gala, el autor juega con el desfase mental producido entre los *a priori* que hubiéramos tenido sobre nuestros personajes y su representación irónica, para actualizar el tema y provocar una reflexión sobre la sociedad moderna.

2.2. Aportación de la tesis con respeto a la literatura crítica

En el estado de la cuestión que habíamos establecido en la introducción, habíamos destacado el papel fundamental del libro de Marjorie Ratcliffe, *Jimena: A Woman in Spanish Literature*, en el proceso de la presente investigación. En los capítulos correspondientes a las obras españolas, nos hemos apoyado en el ensayo de Ratcliffe, que se ha convertido en el punto de partida de nuestra reflexión. Nos ha servido más particularmente para enmarcar bien nuestro análisis de Jimena en *Las mocedades del Cid* y *Anillos para una dama*, en complementariedad con otros textos críticos que se habían escrito específicamente en torno al personaje en estas obras.

Pero nuestro propio enfoque era a la vez más reducido y más amplio del presentado por Ratcliffe. Más reducido, porque abarcaba un número más pequeño de obras, tan sólo siete frente al panorama propuesto por la autora. Y más amplio, porque queríamos abordar obras provenientes de un ámbito no estrictamente hispanófono, para mostrar la resonancia de nuestro personaje a nivel internacional. Por estos motivos, el libro de Ratcliffe no nos parecía suficiente para sostener el presente trabajo doctoral. Necesitábamos, entonces, encontrar otros textos comparativos, para ayudarnos en la construcción de nuestro pensamiento sobre Jimena.

Desafortunadamente, los trabajos que habíamos encontrado sólo podían complementar parcialmente el estudio desarrollado en el libro de Ratcliffe. La única tesis (o mejor dicho, memoria de máster) que trataba del asunto se centraba únicamente en las piezas de Castro y Corneille, y exploraba el personaje de Jimena como un aspecto secundario. En cuanto a los demás artículos y ensayos que examinaban la cuestión, nos parecían que eran demasiado

sintéticos²⁸³, que se interesaban a veces en obras que no entraban en el corpus de estudio seleccionado, o que tenían un enfoque temático que no permitía profundizar suficientemente el análisis de la caracterización de Jimena.

Hemos puesto de relieve, entonces, que todavía quedaban varios huecos en la literatura crítica en lo que se refería al estudio del personaje. Efectivamente, había pocos trabajos con carácter panorámico sobre el asunto, siendo el libro de Ratcliffe el único ejemplo que habíamos encontrado al respecto. Los otros escritos comparativos tampoco resultaban satisfactorios, porque presentaban un enfoque distinto o fragmentario sobre la cuestión. Tampoco los textos especializados (que se concentraban en un aspecto particular de una obra determinada) correspondían a los objetivos de la presente investigación, que era de índole panorámica, si bien podían ayudar a alimentar nuestra reflexión y proporcionar claves de lectura para fundamentar mejor nuestro análisis del personaje.

Es en este contexto en el que hemos desarrollado nuestra labor de investigación. Nos ha parecido, pues, plenamente justificado intentar llenar, modestamente, el vacío que habíamos constatado en la literatura crítica relativamente al proceso evolutivo de la caracterización del personaje de Jimena, y cumplir este objetivo tomando como puntos de partida y de llegada la pieza de Guillén de Castro y la Antonio Gala, utilizando las obras de Corneille, Massenet y Mann como correa de transmisión de la leyenda, y al cantar y al romancero como base de la misma²⁸⁴.

Globalmente, creemos haber conseguido este objetivo, que hemos llevado al cabo de dos modos distintos. En un primer nivel, hemos realizado un análisis detenido de la representación de Jimena en cada obra del corpus, para proponer una interpretación personal de su caracterización. En este procedimiento, hemos tenido en cuenta el contexto de creación, las

²⁸³ Excepto en algunos casos debidamente subrayados, como el de Françoise Cazal.

²⁸⁴ Estimamos que las herramientas más adecuadas eran las de la semiótica, y particularmente las de la semiótica teatral, en sus corrientes francesa y española. Constituían, en efecto, el modo más objetivo para analizar los datos contenidos en el texto teatral, al mismo tiempo que proporcionaban cierta libertad interpretativa, siendo la semiótica una aproximación que utiliza categorías de análisis bien definidas para hallar en el texto datos fiables para la interpretación, en un proceso de puesta en perspectiva que toma en cuenta el contexto de creación de las obras y el diálogo intertextual que establecen tanto entre ellas como con otros métodos analíticos. Paralelamente, nos parecía que las categorías generales de análisis podían extrapolarse a aquellas obras del corpus no provenientes de un registro estrictamente teatral o espectacular, en la medida en que los personajes que actúan en ellas contribuyen a la acción “dramática” mediante sus palabras y sus gestos.

convenciones de época, y la literatura crítica que se había escrito sobre el personaje. Frente a dicha literatura, hemos desarrollado entre las páginas del presente trabajo doctoral un análisis mucho más a fondo y detallado del encontrado en la literatura crítica, en el que hemos tenido en cuenta cada intervención de Jimena (para presentar fidedignamente su complejidad), destacando cómo el personaje se va construyendo a lo largo de las obras, y cómo va adquiriendo un verdadero espesor psicológico – incluso en los textos en los que puede considerarse que tiene una presencia menor, como es el caso en el cantar de gesta.

En un segundo nivel, hemos ido identificando tendencias generales a lo largo de nuestro análisis. Esta labor ha sido realizada desde el inicio del mismo, al contrastar elementos puntuales de la caracterización de Jimena, comparando las siete obras que forman nuestro corpus de estudio unas con otras para destacar en qué medida el personaje presenta rasgos comunes o se diferencia. Hemos ido recogiendo estos conceptos y observaciones en el curso del desarrollo del presente trabajo doctoral, cotejándolos para poder luego presentarlos de manera sintética y sistemática en la primera parte de esta conclusión. Hemos ordenado los resultados de nuestro análisis, para mostrar que la caracterización de Jimena es a la vez constante y cambiante, y apunta tanto a la coherencia intertextual del personaje como a su llamativa plasticidad en el proceso de reapropiación, en el que cada autor actualiza su representación para un nuevo público.

Esperemos, entonces, que esta tesis constituya una contribución fiable y valiosa al aparato crítico sobre Jimena y, más precisamente, sobre la evolución de su caracterización entre las piezas de Castro y de Gala. Pretendemos que sea una piedra más en el edificio del conocimiento académico que, en relación con escritos anteriores y con futuros trabajos, pueda iluminar un poco más este aspecto de la literatura cidiana y poner de relieve la riqueza de los personajes femeninos presentes en las obras que participan de la construcción de la leyenda cidiana.

2.3. Hacia nuevos caminos de investigación

Es con vistas a profundizar aún más en nuestro conocimiento de la caracterización de Jimena por lo que vamos aquí, en este último apartado tanto de nuestra tesis como de la presente

conclusión, a abrir algunos caminos de investigación que pudieran ser relevantes trabajar en el futuro, a modo de continuación.

Nos interesa, entonces, destacar algunas creaciones teatrales que pudieran formar la próxima etapa de nuestro estudio del personaje. Ya hemos presentado más arriba las piezas de Ducharme y de Blanc, que a nuestro parecer resultarían notablemente provechosas desde muchos puntos de vista: por ser nuevos eslabones en la cadena de transmisión de la leyenda y nuevas muestras de la perennidad del cambio de paradigma establecido desde Castro para Jimena, y por ser piezas de la segunda mitad del siglo XX que consideramos particularmente idóneas (sobre todo en el caso de *Le Cid maghané*) para realizar una comparación con *Anillos para una dama*.

En el ámbito hispano, habíamos mencionado en la introducción, sin querer ser exhaustivos, a algunas obras de teatro que podrían ser de interés para poner en perspectiva nuestro análisis de la caracterización de Jimena. Resaltamos ahora una de ellas, *El amor es un potro desbocado* (1959) de Luis Escobar, que Marjorie Ratcliffe nos había recomendado estudiar, al tener la oportunidad, en el marco de algunos congresos de la Asociación canadiense de hispanistas, de hablar con ella sobre la próxima fase de nuestra investigación. Resumimos en español la descripción que la especialista presenta del argumento de la pieza (250-51), que a nuestro parecer compartiría algunas características con el de *Romeo and Juliet* (1598) de Shakespeare.

En la pieza, se nos presenta a una Jimena joven, llena de admiración por el valiente Rodrigo y de ternura hacia su padre que está envejeciendo. Su padre, que rehúsa considerarla como la mujer que es y, por lo tanto, aceptar su propia edad, teme que ella vaya a casarse y a abandonarle en su ancianidad. Rodrigo y Jimena, que se conocen desde su niñez, se dan cuenta de que, por la animadversión que opone a sus familias, no pueden oficializar su amor con su boda. Este estado de odio lleva naturalmente a que el Conde Lozano, padre de Jimena, insulte al padre de Rodrigo cuando se le nombra preceptor de los infantes de Castilla. Motivado por la necesidad de vengar la afrenta a su familia, Rodrigo mata al Conde, pero confiesa después que también lo había matado por la obstrucción que oponía a sus proyectos matrimoniales. Jimena, que se siente partida entre su deber filial y su amor, acusa falsamente a Rodrigo de haber entrado

con fuerza en su casa y de haberla deshonrado, pero quiere también huir con él para reinventar su vida, lejos de las presiones sociales.

El amor es un potro desbocado nos parece efectivamente establecer un diálogo fructífero con las dos obras mayores de nuestro corpus. Fue escrita bajo el franquismo, en el mismo contexto de escritura que la creación de *Gala*, pero nos presenta a una Jimena joven, amante de Rodrigo, como en la pieza de Castro. Nos interesaría, entonces, realizar el análisis de esta nueva obra, sobre todo en relación con este comentario de Ratcliffe, en el que resalta su relevancia (251):

Although criticised for its obscure title, the play's success and the involvement of the audience attest to Escobar's dramatic skill. With humor, irony, poetry and especially tenderness, he gave life to the legendary historical figures. In his introduction to the published play, Escobar said that his work deals with the enemy of the human soul: the World.

El hecho de que el autor declarara que el enemigo del alma fuera el mundo no deja de recordar la postura defendida por Jimena en *Las mocedades del Cid* y *Anillos para una dama*, en las que lucha en contra del proceso de deshumanización de Rodrigo y a favor de tener el derecho de amar, incluso cuando sus deseos rompen con las convenciones sociales establecidas.

Más allá de un examen de la caracterización de Jimena en obras de teatro hispanas o internacionales, en otra etapa de nuestra labor de investigador podríamos realizar un análisis de la representación teatral de otras mujeres de la leyenda cidiana (en concreto, sus hijas y Urraca). Y, en última instancia, nos parecería también relevante abordar otros géneros literarios, como la novela, donde *Doña Jimena Díaz de Vivar: Gran señora de todos los deberes* (1968), de María Teresa León, o *Moi, Chimène, épouse du Cid* (2006), de Marie-France Schmidt, llaman ya la atención desde sus títulos, tan evocadores.

Bibliografía

1. Bibliografía primaria

- ANÓNIMO. *Cantar de Mio Cid* (Siglo XIII). Edición de Alberto MONTANER. Barcelona, Crítica: 2007.
- ANÓNIMO. *Poema de Mio Cid* (Siglo XIII). Edición de Colin SMITH. Oxford, Clarendon Press: 1972.
- ANÓNIMO. *Poema de Mio Cid* (Siglo XIII). Edición de Ian MICHAEL. Madrid, Clásicos Castalia: 1984.
- ANÓNIMO. *Romancero español: selección de romances antiguos y modernos, según las colecciones más autorizadas*. Estudio preliminar por Luis SANTULLANO. Madrid, Aguilar: 1946.
- ANÓNIMO. *Romancero*. Edición de Paloma DÍAZ-MAS. Colección “Biblioteca clásica”. Barcelona, Crítica: 1994.
- ANÓNIMO. *Romancero*. Edición de Paloma DÍAZ-MAS. Colección “Clásicos y Modernos”. Barcelona, Crítica: 2006.
- BAILE, Monique. *Le Cid: La véritable histoire de Rodrigue de Vivar, dit le Cid Campéador*. Paris, Albin Michel: 1987.
- BLANC, Henri-Frédéric. *Sidi: Tragédie bouffe en cinq actes* (1997). Monaco, Éditions du Rocher: 2006.
- CASTRO, Guillén de. *Las hazañas del Cid* (1618). Edición de John G. WEIGER. Barcelona, Puvill: 1980.
- CASTRO, Guillén de. *Las mocedades del Cid* (1618). Edición de Luciano GARCÍA LORENZO. Madrid, Cátedra: 1982.
- CASTRO, Guillén de. *Las mocedades del Cid* (Valencia, 1618). Edición de Stefano ARATA; Estudio preliminar de Aurora EGIDO. Barcelona, Crítica: 1996.
- CASTRO, Guillén de. *Obras completas*. Edición y prólogo de Juan OLEZA. Madrid, Biblioteca Castro: 1997.

- CORNEILLE, Pierre. *Le Cid* (1660). Edición de Georges GRIFFE. Paris, Univers des Lettres Bordas: 1984.
- CORNEILLE, Pierre. *Le Cid* (Paris, 1637). Presentación de Boris DONNÉ. Paris, GF Flammarion: 2002.
- DUCHARME, Réjean. *Le Cid maghané* (1968). Montréal, École nationale de Théâtre: 197?.
- ESCOBAR, Juan de. *Historia y romancero del Cid* (Lisboa, 1605). Edición, estudio bibliográfico e índices por Antonio RODRÍGUEZ MOÑINO; introducción por Arthur LEE-FRANCIS ASKINS. Madrid, Castalia: 1973.
- GALA, Antonio. *Anillos para una dama* (Madrid, 1973). “[Prólogo]” de Ángel FERNÁNDEZ SANTOS. Madrid, Biblioteca Júcar de teatro: 1974.
- GALA, Antonio. *Anillos para una dama* (Madrid, 1973). Edición de Ana ALCOLEA. Madrid, Bruño: 1991.
- GALA, Antonio. *Los Buenos días perdidos, Anillos para una dama*. Edición de Andrés AMORÓS. Madrid, Clásicos Castalia: 1988.
- LEÓN, María Teresa. *Doña Jimena Díaz de Vivar: Gran señora de todos los deberes* (1968). Edición de Margarita SMERDOU ALTOLAGUIRRE. Madrid, Castalia: 2004.
- MANN, Anthony. *El Cid* (1961). Con Charlton HESTON, Sophia LOREN, Raf VALLONE, Geneviève PAGE y John FRASER; banda sonora de Miklos ROZSA; producción de Samuel BRONSTON. New York, The Weinstein Company: 2008.
- MANN, Anthony. *El Cid* (1961). Con Charlton HESTON, Sophia LOREN, Raf VALLONE, Geneviève PAGE y John FRASER; banda sonora de Miklos ROZSA; producción de Samuel BRONSTON. Madrid, Producciones Movierecord: 1989.
- MANN, Anthony. *El Cid* (1961). Novelización de Robert KREPPS. Colección “Gold Medal Books”. Greenwich (CT), Fawcett Publications: 1961.
- MASSENET, Jules. *Le Cid* (Paris, 1884-85). “Opéra en quatre actes et dix tableaux de MM. Ad. D’ENNERY, L. GALLET et Ed. BLAU, Musique de J. MASSENET: Partition chant et piano”. Paris, Heugel et Cie: 18??.
- MASSENET, Jules. *Le Cid* (Paris, 1884-85). Con Plácido DOMINGO, Grace BUMBRY y Paul PLISHKA, bajo la dirección de Eve QUELER; grabación en primicia mundial (Carnegie Hall, New York). New York, CBS Masterworks: 1976.

- ROZSA, Miklos. "The Falcon and the Dove". Canción original de la película *El Cid* (1961). Letra de Paul Francis WEBSTER; con permiso de James FITZPATRICK. Royston, Tadlow Music: 2008.
- ROZSA, Miklos. *El Cid* (1961). Grabación en primicia mundial de la banda sonora completa; Orquesta filarmónica de la Ciudad de Praga dirigido por Nic RAINE; producido por James FITZPATRICK. Royston, Tadlow Music: 2008.
- SCHMIDT, Marie-France. *Moi, Chimène, épouse du Cid* (roman). Paris, Albin Michel: 2006.

2. Bibliografía crítica

- AGHEANA, Ion T. "Guillén de Castro's Jimena: An Exemplary Character and Its Flaw". *Bulletin of the Comediantes*; vol. 29: 1977, 34-38.
- ALCOLEA, Ana. Edición de *Anillos para una dama* (Antonio GALA). Madrid, Bruño: 1991.
- ALVAR, Manuel. "El Cid, personaje real". *El Cid: Historia, literatura y leyenda* (Gonzalo SANTONJA, coord.). Madrid, España Nuevo Milenio: 2001, 59-81.
- AMORÓS, Andrés. Edición de *Los Buenos días perdidos, Anillos para una dama* (Antonio GALA). Madrid, Clásicos Castalia: 1988.
- ARATA, Stefano. Edición de *Las mocedades del Cid* (Guillén de CASTRO). Barcelona, Crítica: 1996.
- ARELLANO, Ignacio. *Convención y recepción: Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos: 1999.
- ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid, Cátedra: 2005.
- BAILEY, Matthew. "From Latin Chronicle to Hollywood Extravaganza: the Young Cid Stirs Hearts". *Olifant*; vol. 22 no. 1-4; Société Rencesvals: 2003, 89-102.
- BARTHES, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits" *Poétique du récit* (Gérard GENETTE y Tzvetan TODOROV, dirs). Paris, Seuil: 1977, 7-57. (Originalmente publicado en *Communications*; no. 8: 1966.)
- BATTESTI PELEGRIN, Jeanne. "Insignifiante 'sénéfiance': Les femmes dans le *Poema de Mio Cid*". *Cahiers d'Etudes Romanes Aix-en-Provence*; no. 5: 1979, 91-116.
- BERNAL, Francisca, y César OLIVA. *El teatro público en España (1939-1978)*. Madrid, J. García Verdugo: 1996.

- BOBES NAVES, María del Carmen (ed.). *Teoría del Teatro*. Madrid, Arco/Libros: 1997a.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática* (2ª edición corregida y ampliada). Madrid, Arco/Libros: 1997b.
- BURT, John R. "The Metaphorical Suggestions of Jimena's Prayer". *Crítica Hispánica*; vol. 4, no. 1: 1982, 21-28.
- CALDIN, Thomas. "Women Characters and the Limits of Patriarchy in the *Poema de Mio Cid* and *Mocedades de Rodrigo*". *Women and Medieval Epic: Gender, Genre, and the Limits of Epic Masculinity* (Sara S. POOR y Jana K. SCHULMAN, eds.). New York, Palgrave MacMillan: 2007, 91-114.
- CARLIN, Claire L. *Women reading Corneille: Feminist Psychocriticisms of Le Cid*. New York, Peter Lang: 2000.
- CATALÁN, Diego. "V: El Mio Cid" (433-493) y "VI: Formación y desarrollo del ciclo cidiano" (495-529). *La épica española: Nueva documentación y nueva evaluación*. Madrid, Fundación Menéndez Pidal: 2000.
- CATTANEO, María Teresa. "En torno a cincuenta años de teatro histórico". *Boletín Fundación Juan March*; 188: 1989, 3-14.
- CAZAL, Françoise. "Romancero y reescritura dramática: *Las Mocedades del Cid*". *Crítica*; 72: 1998, 92-123.
- CAZORLA, Hazel. "Antonio Gala y la desmitificación de España: los valores alegóricos de *Anillos para una dama*". *Estreno*; IV, 2: 1978, 13-15.
- CHICOTE, Gloria Beatriz. "Jimena, de la épica al romancero: definición del personaje y convenciones genéricas". *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*: 1996, 75-86.
- CIVARDI, Jean-Marc. *La querelle du Cid (1637-1638): Edition critique intégrale*. Paris, Honoré Champion: 2004.
- CORNEILLE, Pierre. *Trois discours sur le poème dramatique*. Presentación de Bénédicte LOUVAT y Marc ESCOLA. Paris, GF Flammarion: 1999.
- CORVIN, Michel (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris, Bordas: 2008.
- CROWTHER, Bosley. "[Spectacle of El Cid Opens: Epic About a Spanish Hero at the Warner](#)". *The New York Times*: 15.12.1961.

- DE MARINIS, Marco. *Capire il teatro: Lineamenti di una nuova teatrologia* (2ª edición revisada y ampliada). Roma, Bulzoni editore: 2008
- DEYERMOND, Alan. *El "Cantar de Mio Cid" y la épica medieval española*. Barcelona, Sirmio: 1987.
- DÍAZ PADILLA, Fausto. *El teatro de Antonio Gala*. Universidad de Oviedo: 1975.
- DÍAZ-MAS, Paloma. Edición de *Romancero* (ANÓNIMO). Colección "Biblioteca clásica". Barcelona, Crítica: 1994.
- DÍAZ-MAS, Paloma. Edición de *Romancero* (ANÓNIMO). Colección "Clásicos y Modernos". Barcelona, Crítica: 2006.
- DONNÉ, Boris. Presentación de *Le Cid* (Pierre CORNEILLE, Paris, 1637). Paris, GF Flammarion: 2002.
- DRAYSON, Elizabeth. "The Cid Legend in Opera and Film: A Modern Afterlife for Epic and Ballad". *Crossing Fields in Modern Spanish Culture* (Federico BONARDO y Xon DE ROS, eds.); Legenda, University of Oxford: 2003, 135-45.
- ECO, Umberto, y Isabella PEZZINI. "La sémiologie des *Mythologies*". *Communications: Roland Barthes*; 36: 1982, 19-42.
- EGIDO, Aurora. Estudio preliminar de *Las mocedades del Cid* (Guillén de CASTRO). Barcelona, Crítica: 1996.
- EPALZA, Mikel de, y Suzanne GUELLOUZ (eds.). *Le Cid, personnage historique et littéraire: Anthologie de textes arabes, espagnols, français et latins avec traductions*. Colección "Islam d'hier et d'aujourd'hui". Paris, Maisonneuve et Larose: 1983.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel. "[Prólogo]" a *Anillos para una dama* (Antonio GALA). Madrid, Biblioteca Júcar de teatro: 1974, 9-19.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel. "*Anillos para una dama*, de Antonio Gala". *Ínsula*; no. 325; 1973.
- FLETCHER, Richard. *The Quest for El Cid*. London, Hutchinson: 1989.
- GALA, Antonio. "[Estoy sometido, para tratar de librarme, a un largo puteo](#)". *El Mundo*: 06.07.2011
- GALA, Antonio. *Antonio Gala – Página oficial del autor de "Los papeles del agua"*: www.antoniogala.es. 2017.

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. Madrid, Síntesis: 2001.
- GARCÍA LÓPEZ, José. *Historia de la literatura española*. Barcelona, Vincens Vives: 1999.
- GARCÍA LORENZO, Luciano. “Hitos del teatro Clásico” (836-852), “*Las mocedades del Cid*” (853-862). *Historia y crítica de la literatura española. Tomo III: Siglos de Oro (Barroco)*. (Francisco RICO, ed.). Barcelona, Crítica: 1983.
- GARCÍA LORENZO, Luciano. Edición de *Las mocedades del Cid* (Guillén de CASTRO). Colección “Letras Hispánicas”. Madrid, Cátedra: 1982 (3ª edición).
- GARCÍA LORENZO, Luciano. *El teatro de Guillén de Castro*. Madrid, Planeta: 1976.
- GENETTE, Gérard y Tzvetan TODOROV (dirs.). *Poétique du récit*. Paris, Seuil: 1977.
- GRIFFE, Georges. Edición de *Le Cid* (Pierre CORNEILLE, 1660). Paris, Univers des Lettres Bordas: 1984.
- HAMON, Philippe. “Pour un statut sémiologique du personnage” *Poétique du récit* (Gérard GENETTE y Tzvetan TODOROV, dirs.). Paris, Seuil: 1977, 115-180. (Originalmente publicado en *Littérature*; no. 6: 1972.)
- HENAHAN, Donal. “Music: Massenet’s ‘Cid’. Eve Queler Leads the Opera Orchestra in Making the Most of Work’s Appeal”. *New York Times*: 10.03.1976.
- HERNANDO, Julio F. “Architectures of Power in the *Poema de mio Cid*”. *Olifant*; vol. 25 no. 1-2; Sociéte Rencesvals: 2006, 235-42.
- HOLLARD, T. L. “Le Cid: Corneille and Massenet”. *New Zealand Journal of French Studies*; vol. 13 no. 1: 1992, 5-24.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.). *Historia del teatro español. Tomo I: De la Edad Media a los Siglos de Oro; Tomo II: Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid, Gredos: 2003.
- JANKOVICH, Mark. “The Purest Knight of All: Nation, History, and Representation in *El Cid* (1960)”. *Cinema Journal*; 40: 2000, 79-103.
- KOWSAR, Mohammad. “In Defense of Desire: Chimene’s Role in *Le Cid* Reconsidered”. *Theatre Journal*; vol. 34 no. 3: 1982, 289-301.
- KOWZAN, Tadeusz. “La semiología del teatro, ¿veintitrés siglos o veintidós años?” *Teoría del Teatro* (María del Carmen BOBES NAVES, ed.). Madrid, Arco/Libros: 1997, 231-252. (Traducción española del artículo “La sémiologie du théâtre: vingt-trois siècles ou vingt-deux ans?” publicado en *Diogène*; 149: 1990, 82-101.)

- KOZINN, Allan. "Opera Review: A Long-Absent Spanish Warrior Resurfaces at Last". *New York Times*: 01.11.1999.
- LABANDEIRA FERNANDEZ, Amancio. "Bibliografía teatral de Antonio Gala". *Boletín Millares Carlo*; n. 4; 1981, 301-346.
- LACARRA, María Jesús, y Juan Manuel CACHO BLECUA. *Historia de la literatura española. Tomo I: Entre oralidad y escritura: La Edad Media* (José Carlos MAINER, dir). Madrid, Crítica: 2012.
- LARTHOMAS, Pierre. *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. Paris, Quadrige-PUF: 2001.
- LE GOFF, Jacques. *A la recherche du Moyen Âge*. Colección "Points". Paris, Louis Audibert: 2003.
- LE GOFF, Jacques. *Héros et merveilles du Moyen Âge*. Colección "Points". Paris, Seuil: 2008.
- LEE-FRANCIS ASKINS, Arthur. Introducción de *Historia y romancero del Cid* (Juan de ESCOBAR, Lisboa, 1605). Madrid, Castalia: 1973.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco. "El drama de Antonio Gala sobre la Jimena del Cid". *Pliegos de Cordel*; II: 1983, 31-49.
- LOSADA, José Manuel y José Antonio MILLÁN. "Los teatros francés y español en el siglo XVII". *Historia del teatro español. Tomo I: De la Edad Media a los Siglos de Oro* (Javier HUERTA CALVO, dir.). Madrid, Gredos: 2003, 1393-1409.
- MARGITIC, Milorad R. *Essai sur la mythologie du Cid*. Colección "Romance Monographs". Oxford, University of Mississippi: 1976.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús (coord.). *Historia de la literatura española. Volumen I: Edad Media*, "Capítulo VII.3: El Romancero" (377-393); *Volumen III: Siglos XVIII, XIX y XX*, "Capítulo XXIV.4: El teatro [de la era de Franco]" (783-805). León, Editorial Everest: 2005.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Cantar del Mio Cid: Texto, gramática y vocabulario. Tomo I: Crítica del texto y Gramática; Tomo II: Vocabulario; Tomo III: Texto del cantar*. Madrid, Espasa-Calpe: 1944-46. (2ª edición, reproducción fotográfica de la 1ª y adiciones en el tomo III.)
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *El Cid en la historia*. Madrid, Jiménez y Molina: 1921.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *El Cid: romances viejos*. Madrid, Blass y Cia: 1915.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *La España del Cid*. Madrid, Espasa-Calpe: 1967 (6ª edición).
- MICHAEL, Ian. Edición de *Poema de Mio Cid* (ANÓNIMO, Siglo XIII). Madrid, Clásicos Castalia: 1984.
- MONTANER, Alberto. Edición de *Cantar de Mio Cid* (ANÓNIMO, Siglo XIII). Barcelona, Crítica: 2007.
- OLEZA, Juan. Edición y prólogo de *Obras completas* (Guillén de CASTRO). Madrid, Biblioteca Castro: 1997.
- OLIVA, César. “El arte escénico en España desde 1940”. *Historia del teatro español. Tomo II: Del siglo XVIII a la época actual* (Javier HUERTA CALVO, dir.). Madrid, Gredos: 2003, 2603-2788.
- OLIVA, César. *El teatro desde 1936*. Madrid, Alhambra: 1989.
- OLIVA, César. *La última escena: Teatro español de 1975 a nuestros días*. Madrid, Cátedra: 2004.
- OPÉRA NATIONAL DE PARIS. *Le Cid: Programme*. Stéphane LISSNER (dir.). Paris, Publications de l’Opéra national de Paris: 2015.
- ORREY, Leslie. *Histoire de l’Opéra* (Rodney MILES, ed.). Paris, Thames & Hudson: 1991
- PAVEL, Thomas G. *La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille: Recherche et propositions*. Ottawa, Éditions de l’Université d’Ottawa: 1976.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Préface d’Anne UBERSFELD. Paris, Armand Colin: 2002.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES. *Manual de literatura española. I: Edad Media*. Berriozar, Cénlit: 1981 (3ª edición).
- PERNOUD, Régine. *La femme au temps des cathédrales*. Paris, Le Livre de Poche: 1980.
- PRUNER, Michel. *L’analyse du texte de théâtre*. Paris, Armand Colin: 2005.
- RAMOS, Juan Luis. “Guillén de Castro en el proceso de la comedia barroca”. *Teatro y prácticas escénicas: II: La comedia*. (Juan OLEZA SIMÓ, dir.; José Luis CANET VALLÉS, coord.). London, Tamesis Books Limited: 1984, 229-248.
- RATCLIFFE, Marjorie. “Powerless or empowered? Women in Guillén de Castro’s *Las mocedades del Cid* and *Las hazañas del Cid*”. *Bulletin of the Comediantes*; Vol. 44, No. 2: 1992a, 261-267.

- RATCLIFFE, Marjorie. *Jimena: A Woman in Spanish Literature*. Potomac, Scripta Humanistica: 1992b.
- RESNICK, Melvyn C. *Introducción a la historia de la lengua española*. Washington D.C., Georgetown University Press: 1981.
- ROBERTSON, Victoria. *El teatro de Antonio Gala: Un retrato de España*. Madrid, Pliegos: 1990.
- RODIEK, Christoph. “El mito cidiano fuera de España”. *El Cid: Historia, literatura y leyenda* (Gonzalo SANTONJA, coord.). Madrid, España Nuevo Milenio: 2001, 149-162.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio. Edición, estudio bibliográfico e índices de *Historia y romancero del Cid* (Juan de ESCOBAR, Lisboa, 1605). Madrid, Castalia: 1973.
- RODRÍGUEZ OLAY, Lucía. *Personajes femeninos en el teatro de Antonio Gala: “Anillos para una dama”, “Los buenos días perdidos” y “¿Por qué corres, Ulises?”*. Universidad de Oviedo: 2010. (Tesis doctoral.)
- ROMERA CASTILLO, José (ed.). *Con Antonio Gala. Estudios sobre su obra*. Madrid, UNED: 1996.
- RUBIERA, Javier. “Guillén de Castro”. *Historia del teatro español. Tomo I: De la Edad Media a los Siglos de Oro* (Javier HUERTA CALVO, dir.). Madrid, Gredos: 2003, 827-854.
- RUBIERA, Javier. “La lectura política de la comedia calderoniana: el caso de Amor, honor y poder”. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 5, n. 1, 2017: 397-407.
- RUBIERA, Javier. *La construcción del espacio en la comedia española*. Madrid, Arco/Libros: 2005.
- RUCQUOI, Adeline. *L’Espagne médiévale*. Paris, Les Belles Lettres: 2002.
- RYJIK, Veronika. “El llanto funerario y la construcción del poder femenino en *Las quejas de Jimena*”. *Olifant*; vol. 23 no. 2; Société Rencesvals: 2004, 25-64.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l’analyse du théâtre*. Paris, Armand Colin: 2004
- SANTONJA, Gonzalo (coord.). *El Cid: Historia, literatura y leyenda*. Madrid, España Nuevo Milenio: 2001.
- SANTULLANO, Luis. Estudio preliminar de *Romancero español: selección de romances antiguos y modernos, según las colecciones más autorizadas* (ANÓNIMO). Madrid, Aguilar: 1946.

- SERRANO, Virtudes. “Los autores neorrealistas”. *Historia del teatro español. Tomo II: Del siglo XVIII a la época actual* (Javier HUERTA CALVO, dir.). Madrid, Gredos: 2003, 2789-2819.
- SMERDOU ALTOLAGUIRRE, Margarita (Maya). “María Teresa León y Doña Jimena, señoras de todos los deberes”. *El Cid: Historia, literatura y leyenda* (Gonzalo SANTONJA, coord.). Madrid, España Nuevo Milenio: 2001, 125-130.
- SMERDOU ALTOLAGUIRRE, Margarita (Maya). Edición de *Doña Jimena Díaz de Vivar: Gran señora de todos los deberes* (María Teresa LEÓN, 1968). Madrid, Castalia: 2004.
- SMITH, Colin. Edición de *Poema de Mio Cid* (ANÓNIMO, Siglo XIII). Oxford, Clarendon Press: 1972.
- TORRES, Isabel. “The Cid in the Shade in Gala’s *Anillos para una dama*”. *Romance Studies*; vol. 26: 1995, 77-97.
- UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l’analyse du théâtre*. Paris, Seuil: 1996.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris, Belin Sup: 1996.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio. “El Cid en su Contexto histórico”. *El Cid: Historia, literatura y leyenda* (Gonzalo SANTONJA, coord.). Madrid, España Nuevo Milenio: 2001, 43-57.
- VARIOS. “Dossier: Jimena, una infortunada vida tras el Cid”. *Memoria: la historia de cerca*; no. V: 2007, 19-70.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. “La transmisión del teatro en el siglo XVII”. *Historia del teatro español. Tomo I: De la Edad Media a los Siglos de Oro* (Javier HUERTA CALVO, dir.). Madrid, Gredos: 2003, 1289-1320.
- VENESOEN, Constant. “Corneille apprenti féministe: de *Mélite* au *Cid*”. *Archives des lettres modernes*; no. 221; Paris, Lettres modernes: 1986, 1-85.
- WEBBER, Ruth H. “Jimena’s Prayer in the *Cantar de Mio Cid* and the French Epic Prayer”. *Oral Tradition and Hispanic Literature: Essays in Honor of Samuel G. Armistead*. New York, Garland Publishing: 1995.
- WEIGER, John G. Edición de *Las hazañas del Cid* (Guillén de CASTRO, 1618). Barcelona, Puvill: 1980.
- WINKLER, Martin M. “Mythic and Cinematic Traditions in Anthony Mann’s *El Cid*”. *Mosaic*; vol. 26 no. 3: verano de 1993, 89-111.
- ZUMTHOR, Paul. *La Lettre et la voix: de la « littérature » médiévale*. Paris, Seuil: 1987.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, réception, lecture*. Colección “L’Univers des discours”.
Longueuil, Le Préambule: 1990.