

LAS DAMAS DE EL CID: EL ALZAMIENTO DE LA VOZ FEMENINA

Jorge González del Pozo
The University of Michigan-Dearborn

... toda historia es siempre una relación,
toda historia es partidista y selecciona ... (Ortiz en Fleisler 316-17).
Una historia es un relato que puede ser verdadero o falso, con una base de realidad histórica, o meramente imaginario, y este puede ser un relato histórico o bien una fábula. (Le Goff 21-2).

La utilización de un personaje real del pasado como punto de partida a la hora de crear una novela de las llamadas “históricas”, es algo muy frecuente en la actualidad. Esta corriente de creación, que se antoja tan atractiva para los lectores, como beneficiosa para los editores, desarrolla la más común de sus aplicaciones que consiste en retomar un personaje, unos hechos o un contexto determinado. Mediante un giro hacia la actualidad, un guiño al lector con temas que le afectan y una revisión de la historia, consigue que esta forma de producción literaria adquiera un auge y una dimensión que ni el personaje, ni el período, ni el contexto histórico habían alcanzado con anterioridad.

Este estudio analiza los personajes femeninos que rodean a El Cid en las obras *Doña Jimena Díaz de Vivar: Gran señora de todos los deberes* (1960) de María Teresa León, *Anillos para una dama* (1973) de Antonio Gala y *Urraca* (1982) de Lourdes Ortiz, para mostrar cómo la agencia de la voz femenina cercana a la figura de Rodrigo Díaz de Vivar crece y se hace más determinante a medida que las condiciones socio-políticas cambian en el s. XX. Este trabajo presenta como estas obras se alejan radicalmente de la etiqueta de históricas utilizando el mismo discurso del mito nacional de la reconquista bajo el que viven para minimizarlo y reconstruirlo desde una óptica diferente a la del clásico Cid falocéntrico, la femina.

Leyendo a Francisco Rico en su ensayo relativo a la relación entre la historia y la literatura se comprenden las operaciones que los autores realizan en sus obras: “La literatura, la tradición, la historia, no aherroja sino a quienes tienen vocación de esclavos: para otros es el más fértil reino de la libertad” (130). Los textos evocan un pasado visto desde una óptica actual. Esta perspectiva moderna permite a los escritores generar un mundo complejo de imágenes y tramas en torno a la figura de Rodrigo Díaz de Vivar, con la dificultad añadida de colocar en las altas esferas de la sociedad a mujeres que viven y reaccionan ante cualquier movimiento del héroe masculino.

Entendiendo las narrativas literarias de ambientación histórica como paralelas y complementarias a los textos históricos disciplinarios, las obras objeto de estudio se convierten en “[...] un lugar de reflexión de la escritura, cuestionando los procedimientos narrativos de la historiografía tradicional. A su vez, la práctica de la escritura de la historia desde la novela le disputa a los textos históricos no literarios la hegemonía en la producción y transmisión del saber histórico” (Grinberg-Pla). Pero las narrativas en las que este estudio se centra no buscan arrebatar la hegemonía del discurso histórico a la historiografía tradicional. Ni si quiera pretenden acercarse a la historia frontalmente en la mayor parte del relato. Estos textos encuentran en los espacios temporales medievales unos vacíos culturales en la representación clásica de la figura de El Cid donde poder presentar una trama atractiva y, sobre todo, una perspectiva no contemplada con anterioridad en cuanto a este mito. Este punto de vista es el de los personajes femeninos “satélites” al héroe como su esposa, Doña Jimena y su enemiga, Doña Urraca.

A primera vista, estas obras son fácilmente clasificables como históricas, por el estilo, la ambientación y el discurso alternativo que presentan: “. . . a través de la polifonía, la intertextualidad y la apertura de la narración histórica al ámbito de lo particular, local y cotidiano, logran recuperar y formular aspectos del pasado nacional censurados o simplemente no tenidos en cuenta por irrelevantes por los tratados históricos tradicionales” (Grinberg-Pla). Es cierto que las obras de León, Gala y Ortiz utilizan la polifonía con numerosos personajes considerados históricamente menores ya que El Cid adquiere voz propia en muy contadas ocasiones. También es cierto que la intertextualidad con obras coetáneas a estas producciones o al momento histórico medieval son guiños constantes que dotan a los relatos de un carácter verosímil y documentado, al igual que se ambientan en los discursos individuales y no canónicos que se han dejado de lado por la historiografía. Si bien estas obras cumplen con las características típicas de la literatura histórica, con lo que no entroncan es con el principal objetivo de este género: la revisión y narración alternativa de la historia tradicional. Estos autores aprovechan unos lugares donde no es necesario contestar a la historia, sino construirla de su propia época, conectando a los personajes femeninos con la situación de la mujer en el momento de producción de la obra, más que con un contrapunto a El Cid.

Una vez aclarado lo que sí y lo que no corresponde al campo de la literatura histórica, es conveniente abrir los ojos ante los desarrollos argumentativos, discursos de las protagonistas femeninas, relaciones y tensiones entre personajes y, sobre todo, a la simbiosis de estos caracteres femeninos con El Cid, en su versión legendaria; la conocida por el común de la población y la que alimenta el mito. Esta leyenda es la que se busca reconstruir por la agencia de las damas que rodean al Campeador en las obras aquí estudiadas. Por lo tanto, no es la historia hegemónica a la que se pretenden agregar estos textos. Su preocupación es la fabulación fantástica de los poderes magnánimos y guerreros de El Cid a través de la valoración de las mujeres que le rodean. De esta forma, pueden aclarar la situación de la lucha por la libertad individual de la mujer —y extensivamente la libertad política de la sociedad española en general— que tiene lugar en lapso que va desde 1960 hasta 1982.

La reinención del mito y no de la historia es la principal preocupación de unas obras que encierran su intencionalidad en el estilo y el lenguaje que utilizan. Este estilo sumamente particular es lo que Roland Barthes trata como una dicotomía lanzando la hipótesis, cuando no realidad, de la diferencia entre el literato y el historiador: "... the objectivity of the scientist and the subjectivity of the writer, as if the former were endowed with *freedom* and the latter with a *vocation* equally suitable for spiriting away or sublimating the actual limitations of their situation. What I claim is to live to the full the contradiction of my time, which may well make sarcasm the condition of truth" (12). La libertad a la que alude Barthes es la que permite a estos autores desligarse de la historia para centrarse en la leyenda. La legitimación del discurso del escritor está supeditada a la decisión de los historiadores en cuanto a la "veracidad" de los textos que proponen. Es por esta cuestión por la que estas obras se alejan de datos y procuran disociar los discursos particulares de cualquier conexión con la historiografía concentrando su trama en la fabulación, imposible de contrastar, sobre la figura de Rodrigo Díaz de Vivar.

Lo que plantea este estudio es una dualidad que acompaña a la confrontación entre historia y literatura, esta dualidad es la de la forma y el contenido que esconde un discurso paralelo a la trama: "... the form does not suppress the meaning, it only impoverishes it, it puts it at a distance, it holds it at one's disposal" (Barthes 118). Los textos son conflictivos en su intención, la disociación que plantean entre mensaje implícito y texto no dejan claro si colaboran con el mejor entendimiento de las obras o, por el contrario, difuminan la ficción. Este carácter dual es lo que hace que se consideren en muchas ocasiones piezas literarias de corte histórico y se las confunda con la extensa producción que sí tiene vocación de deconstruir la historia. Este aspecto es el que las dota de una magia doblemente atractiva, para al lector ávido de relato histórico y para otro tipo de lector, el que busca la relación más directa con su época y realidad personal.

El personaje histórico es la herramienta que utilizan los escritores para derribar los mitos anteriormente propuestos por la tradición: “Myth is not defined by the object of its message, but by the way in which it utters this message ...” (Barthes 109). Pero no así los datos, las visiones parciales y partidistas de la historia o la utopía de esclarecer lo que “realmente” ocurrió en el pasado para “mejorar” la narración de la historia contada hasta el momento. El verdadero objetivo de estos autores es representar, a través de estas figuras femeninas, la realidad social en el momento de publicación para aclarar y reivindicar su situación.

Estos tres textos no reparan en la historia de El Cid, no les preocupa la aceptación o no de su leyenda, lo que verdaderamente les interesa es el potencial de un personaje histórico femenino desconocido para trazar una analogía con la mujer contemporánea y así dotar a su obra de un objetivo que demanda atención hacia una dimensión mucho mayor:

A voluntary acceptance of myth can in fact define the whole of our traditional Literature. According to our norms, this Literature is an undoubted mythical system: there is a meaning, that of the discourse; there is a signifier, which is this same discourse as form or writing; there is a signified, which is the concept of literature; there is a signification, which is the literary discourse (Barthes 134).

A través del juego intencionado con estas herramientas, el tiempo, la narración, el estilo y el contenido implícito, los autores no aceptan el mito tradicional masculino y por ello generan otro a su lado, en este caso femenino, manifestándose como voces que no muestran nuevas interpretaciones del canon, sino que incitan a la reflexión sobre la propia situación de la sociedad y las tensiones de género de su momento.

MARÍA TERESA LEÓN: EN CUMPLIMIENTO DE LOS DEBERES (Y LOS SUFRIMIENTOS)

La obra de María Teresa León ha sido rescatada en las últimas décadas de la sombra en la que se vio sumida durante largos años de exilio al lado de la omnipresente figura de Rafael Alberti: “... publicly overshadowed by [her] husband to varying degrees” (Stewart 223). Si bien se ha tratado la batalla a favor de las mujeres y la libertad que León llevó acabo durante su vida y obra, no está demás el reconocimiento a la calidad de su literatura: “El sentimiento de la experiencia compartida con tantas mujeres exiliadas llevó a León a escribir la biografía ficticia *Doña Jimena Díaz de Vivar*, sobre la esposa del Cid”. (Vosburg 251). Los elementos autobiográficos saltan a la vista en la correlación entre Doña Jimena y la propia León pero, lejos de limitarse a una mera pieza de expresión personal, la novela va más allá y despliega razonamientos y preocupaciones que reflejan la situación social española bajo el franquismo, en general y, en particular, el segundo plano en el que están las mujeres en esta época².

La voluntad de rememorar el pasado es una constante en la obra de León, pero este recuerdo no es gratuito sino que busca un impacto en el presente para mejorar la condición social de la mujer a través de su narrativa: "... progressive attitudes, defense of feminism and feminine values, unwavering commitment to liberty, and the primacy of memory" (Pérez 270). No obstante, la Jimena de León es tradicionalmente pasiva, a la espera de que su marido guerrero vuelva al hogar. Esta realidad, aceptada por todos los historiadores y demás académicos que trabajan el campo medievalista, queda resumida a modo de cliché por Diane Bernstein: "The popular image of a medieval woman is a lady in a tower wearing a pointed headdress, a flowing cloak, and a sumptuous gown of silk, velvet, or cloth of gold; she is gazing out the window at knights riding to a tournament, or at peasants laboring in the field" (9). Esta descripción de la mujer medieval, aunque estereotipada, permite visualizar la situación apartada y pasiva de la mujer, en una torre igual de inalcanzable para muchos como de ineludible para ella misma. La belleza, la riqueza y la sensualidad de su aspecto, así como la lejanía total de cualquier tipo de agencia, limitándose a ser un mero espectador de la vida sin poder desarrollar actividad alguna, dan a la mujer del medievo un carácter de objeto.

La situación política que acontece en España, con un régimen opresor en el que artistas, obreros y agricultores desconocen la libertad de expresión, ni que decir tiene que impacta directamente en las mujeres como al subalterno dentro del subalterno. León se ve forzada a presentar a una mujer prototipo de la Edad Media, pero también de finales de los 50 en España: "La esposa fiel le acucia palabras que son deseos de intimidad. Ríe la grandeza del Cid, sometiéndose a seguirla ... " (León 19). Siendo así la sumisión al marido la única conducta que le es permitida en este entorno y que la mantiene: "... far from the battlegrounds that were the arena of their lover's, husband's, brother's or father's activity" (Ugarte 207). De esta manera, la limitación de su agencia viene impuesta por la macroestructura política, y de forma específica por su condición de mujer relegada al hogar y a la esfera privada.

A pesar de que la situación de la mujer de ambas épocas sea bastante precaria en cuanto a libertades, León no se resigna a la negación de su identidad plasmada en la figura de Jimena. Hábilmente consigue extrapolar esta lucha al resto de mujeres que sufrieron los desplazamientos físicos y psicológicos de sendas dictaduras, la de los sistemas socio-políticos y la de los hombres en su vida diaria. Al respecto comenta la propia autora en su texto *Memoria de la melancolía*: "Pensé en Doña Jimena, ese arquetipo de mi infancia, que yo había visto en San Pedro de Cardeña, de Burgos, tendido junto al señor de Vivar como su igual y tejí mis recuerdos de lecturas, de paisajes, de horas vividas para apoyar en Doña Jimena a todas las mujeres que iban pasando ante mis ojos" (297). La identificación de una dama medieval con una mujer exiliada durante el franquismo que propone León permite la articulación de un discurso diacrónico que reivindica el importante

—aunque frecuentemente olvidado— valor de las mujeres a lo largo de la historia. A su vez, proyecta un llamamiento a la confraternización, tanto de las mujeres como del colectivo social, para romper las ataduras políticas que cercenaron la libertad individual durante casi 40 años en la península.

De manera específica y, a pesar de que el personaje de Doña Jimena sea fiel y sumiso a los designios de El Cid durante toda la obra, el momento en el que muere Rodrigo, Jimena cambia drásticamente asumiendo toda la responsabilidad de mantener Valencia y desvelando las debilidades del gran héroe³: “Se ha quedado tan niño, tan desnudo, lo quemó tanto el sol, le bebió tanta sangre la tierra ... De nuevo dócil, pequeño, suave ... Ya no huye” (León 184). La voz narrativa reafirma la nueva disposición de una Jimena que ha adquirido una agencia insospechada hasta este momento de la novela: “Desde que Rodrigo, con sus cincuenta y cuatro años de arrojada y varonil violencia la dejara, no ha buscado el sosiego ni la paz. La soledad de Jimena es militante y brusca, empezando al salir el sol y concluyendo cuando el sueño piadoso la obliga” (León 199). Ya no se trata de la mujer resignada que esperaba en el hogar al hombre, ahora es consciente de la necesidad de tomar posiciones en cuanto a su situación y superar la tristeza para emerger con valentía y decisión.

León presenta la lucha a contracorriente que supone la inserción de este discurso de una mujer que toma el mando en una novela de 1960. Tal es así que su narrador/a no sólo describe las proezas del personaje femenino, sino también los escepticismos del momento: “Los que la rodean creyeron que Jimena doblaría el cuello a la desventura, como las ovejas balidoras, pero no fue así. Jimena montó el corcel más difícil, el de sobrevivirse, y se la ha visto en campo abierto, obligando con su presencia a no ceder un palmo a la heredad cidiana” (León 199). Además de presentar esta visión de una Jimena decidida y luchadora, León se asegura de que esta representación no quede en un caso aislado coincidiendo con la esposa de un personaje importante de la sociedad. Explícitamente asemeja a Jimena con el resto de mujeres creando “... una metáfora de todas las mujeres desterradas, separadas de sus familias, olvidadas” (De la Fuente 444). Esta analogía de voluntad colectiva y anti-clasista aparece demostrada en numerosas ocasiones a lo largo de la novela, pero quizá es este pasaje el que más claramente lo expone: “Son las mujeres de los mesnaderos del Cid. A la par que Jimena han amasado el pan, zurcido la ropa, hilado los sayos, cuidado la hacienda, bendecido a los hijos ... Sus manos son iguales de rudas y entre la señora y ellas apenas existe la diferencia del espesor de un brial” (León 57). Además de la extensión al resto de las mujeres, el detalle de presentar una metáfora del esfuerzo, concretamente del trabajo físico, encierra un sutil y contundente mensaje en contra del régimen fascista y a favor de la clase media-baja y el común de la sociedad.

La verdadera esencia de esta novela no reside en una revisión de la historia, sino más bien en una mirada crítica y esperanzadora desde el exilio sobre la situación

de las mujeres y de la sociedad española del franquismo. Como la propia autora expone en su obra *La historia tiene la palabra*, su preocupación es contemporánea y no tiene un carácter retroactivo: “País el mío de tonos brillantes y oscuras y desconcertantes simas; país entrechocado de majestad y miseria, de garbo y pobretenería, de aristocracia popular y plebeyismo aristocrático, de restallantes esperanzas y fantasmales inhibiciones” (21). El compromiso de la autora para con la sociedad y, en especial, para con las mujeres es lo que predomina en su obra. El marco medieval y el entorno de El Cid le permite recrear su propio mito, transformando el de Rodrigo Díaz de Vivar. Es decir, León se apropia del gran héroe de la reconquista, utilizado por Franco como uno de los máximos iconos de la unidad nacional, y lo convierte en un mito de la resistencia de las mujeres exiliadas. Así, León apela al carácter estoico español capaz de sobreponerse a la adversidad y tiende una mano a todas las mujeres que, como León, como Jimena, se han visto desplazadas por los designios históricos o políticos de los hombres.

ANTONIO GALA: *ANILLOS DE LIBERTAD*

Antonio Gala estrena *Anillos para una dama* en 1973, el contexto de su representación lejos queda ya de la dura represión artística, cultural y social del núcleo duro del franquismo. En estos momentos el régimen y el caudillo están en decadencia y dando sus últimos coletazos. La censura y la persecución sobre individuos o colectivos han ido disminuyendo en el último tramo de la década de los 60 y los comienzos de los 70 se presentan llenos de esperanzas e impacencias por el inminente fin de la larga dictadura, cargados de intenciones al vislumbrar la luz al final del túnel.

La obra de Gala da varios signos de querer confrontar la historia y completarla con su trama y su discurso contracorriente: “Y la Historia cambia tanto según quien nos la cuente ... Por eso los reyes pagan tan buenos sueldos a los cronistas. Son los embellecedores de la Historia, ¿eh, Alfonso? Ay, pero luego llega una destrozona con jabón y bayeta y saca a relucir la verdad, que con tanto cuidado disfrazamos ...” (Gala 238-39). El texto recalca el propio término forjándolo con mayúsculas y enfatizándolo en su dramatización. Pero la realidad es que Gala no pretende reescribir la historia, lo que verdaderamente busca es mostrar un complejo personaje femenino que se reivindica como tal por la larga espera silenciosa y obligada que ha tenido que llevar al lado del gran héroe nacional.

Es el propio Gala en una entrevista poco después del estreno de la obra el que reflexiona sobre la convivencia entre historia y literatura: “¿no podrá alguien, con suerte, salirse de la Historia y emprender otra historia: la propia?” (Amorós 66). Esta última, la propia historia, es la que le interesa al autor y la que despliega en su obra para enriquecer el personaje femenino de Doña Jimena. Una dama que durante tantos años y tantos textos históricos se ha visto supeditada a los designios

de los anillos que orgullosamente lucía; sus anclajes con El Cid, sentimentalmente, y con la corona castellana, políticamente. Partiendo de una mujer limitada tanto personal como públicamente Gala pretende abrir un espacio para el debate de la situación tradicionalmente relegada de la mujer. Pero no sobre la dama medieval, sino de la mujer de su tiempo, que debe ser valiente, dar un paso adelante y disfrutar su existencia con plena libertad de actuación.

Si bien el trasvase del contexto medieval a los primeros años de la década de los 70 no se presenta de manera explícita en el texto, la habilidad del dramaturgo se pone a trabajar para hacer ver al espectador de manera sutil y progresiva cómo un personaje tan lejano en el tiempo es adecuado para reivindicar la situación de la mujer en la sociedad española tardo-franquista: “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” (Gala 202). Esta es una de las primeras acotaciones que el texto presenta y que van a marcar definitivamente el carácter de la obra, así como su objetivo. Es decir, el vestuario y el estilo, elementos uno, completamente extratextual y otro, puramente formal, adquieren relevancia en el contenido, permitiendo trazar la correlación entre pasado y presente, convirtiendo una obra supuestamente histórica en una representación contemporánea del momento de producción.

El juego que despliega el personaje de Doña Jimena entre pasado y presente, combinando una lejana revisión de la historia con una muy presente preocupación por el papel de la mujer en la sociedad de su momento, es lo que permite interpretarla como contestataria y a favor de la mujer nueva que debía surgir a finales de la dictadura franquista: “Esta desmitificación de la Historia y de los Hombres que la *hacen* es la clave significativa de la comedia” (Romera Castillo 81). A medida que *Anillos para una dama* va desmontando los mitos asociados con las mujeres y con el propio Cid, consigue construir un marco donde la posición de la mujer debe ser replanteada y adquirir una importancia superior a la que hasta ahora tenía: “Yo me acordaba allí de esas manzanas que en mi tierra ponen entre paja para conservarlas. Las manzanas de invierno. Limpias, rojas, brillantes, bien guardadas sin saber para quién son. Sin saber ni qué boca ni qué hombre les hincarán el diente” (Gala 207). Lo que en un principio se muestra en el drama como la sumisión cotidiana de la mujer, poco a poco se desmenuza ayudado por la rápida muerte de El Cid en el desarrollo de la obra: “Muy bien. A esto quería llegar. El Cid ha muerto. Yo he sido su mujer. Su memoria es sagrada [...] Pero yo sigo viva. Cerremos el paréntesis. Tachémoslo. No ha existido, olvídale” (Gala 228). Ya no se presenta aquí a la mujer que llora la pérdida del amado, al contrario, para la Jimena de Gala la muerte de su esposo supone la oportunidad de vivir alejada de la sombra todopoderosa del hombre.

Esta es la verdadera esencia de la obra, la vocación rupturista con los valores tradicionales que relegan a la mujer a un plano secundario, supeditada siempre a los deseos del hombre con el que convive. Este afán por representar otra mujer es el mensaje que lanza la obra a una sociedad española necesitada de cambio, cansada de polvorientos discursos limitadores y retrógrados: “No es una Jimena con mentalidad de esposa medieval la que presenta Gala, sino que es una mujer de nuestros días que se ha dado cuenta de que de nada sirve vivir si no se vive plenamente y según la propia voluntad” (Alcolea 36). Al igual que no es la mujer medieval la que soporta el peso de la obra, no lo es tampoco la historia la que se apodera del drama. Tal es así que Gala se asegura de exponer claramente el distanciamiento entre Jimena y El Cid, a través del mostrado del amor al hombre de carne y hueso; no de la alabanza al mito o al hombre público: “El Cid era el ápice de España: eso lo sé yo mejor que nadie. Y lo quise. Los demás quisisteis el blabla-bla, y el yelmo, y la coraza, y el poderío, y el gesto” (Gala 237). Jimena rechaza explícitamente el discurso que durante largos siglos se ha generado alrededor de la figura de Rodrigo Díaz de Vivar. Discurso que este personaje reduce a una habladería que sólo es funcional para las macroestructuras de poder, pero que de nada sirve para los individuos que forman la sociedad y menos para las mujeres excluidas de este discurso.

La historiografía y la narración histórica están muy alejadas de ser centrales en la composición de Gala. No obstante, esta tangencialidad de la preocupación histórica en su obra no supone que no se apoye en el imaginario social que sobre El Cid existe. Precisamente, este imaginario es lo que permite que un personaje como Jimena se desplace del discurso histórico e incluso se burle de la construcción artificiosa del mismo:

Los actores que representan la 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 verdadera Historia, la Historia con mayúscula [...] Yo siempre me he encontrado perdida en esa Historia grande. Me ha sobrado Historia por todos lados ... (Gala 211-12).

Este rechazo a caer en una espiral de discurso histórico e historiográfico no está en las aspiraciones de Jimena debido a su propia condición como desplazada de la historia. Paradójicamente, Gala apela a la liberación femenina de la mujer de los 70 instándola a dejar de lado el relato histórico que ha olvidado a la mujer. A modo de respuesta a la historia, Jimena y, por extensión, las mujeres de la España de fines del franquismo, deben pasar página y olvidar el pasado para colocarse la posición que merecen.

La obra de Gala presenta una visión transgresora de la mujer, el personaje de Doña Jimena asume la vida que ha llevado durante años al lado de El Cid, supeditada a sus deseos, eclipsada por su imagen y recluida a la espera. Pero una vez asumida la historia apela al poder de decisión, a la libertad de expresión y de ac-

tuación, que parece necesaria para la mejoría de la situación de la mujer en la sociedad y por ende, para el cambio inminente que debe producirse en la España de los 70: “Sin Jimena no hay Cid. Yo soy la prueba” (Gala 252). Esta es la consigna que Gala está lanzando a través de su valiente Jimena, este es el llamamiento que hace la obra a las mujeres y al común de la sociedad, apartando el discurso histórico del plano principal y centrándose en la preocupación por el individuo: “De la historia de Jimena (historia viva, individual, con minúscula) podemos sacar una conclusión muy clara: se puede luchar contra esos crueles dioscecillos. Luchar a favor del individuo: no del excepcional, del héroe, sino de cualquiera que esté vivo” (Amorós 107). Gala demuestra en esta pieza teatral cómo los mitos no sirven más que para almacenarlos y poder crear un entorno abierto en el que no se limiten ni la actuación ni la presencia de la mujer o de la propia sociedad española.

LOURDES ORTIZ: EL MITO CONSUMIDO Y CONSUMADO

Urraca, no es tanto una revisión de la historia, sino más bien una excusa para desarrollar la ficción⁴. La propia novelista en una entrevista concedida a Daniela Fleisler expresaba claramente el interés secundario que le produce la categorización de su obra como “novela histórica”: “El termino novela histórica no me gusta nada” (315). Este comentario ya arroja una idea sobre la intención de la autora, pretende separar su obra de la concepción de documento histórico o de texto anclado firmemente en el pasado histórico español. A través de la ruptura del mito de El Cid y la presentación de una mujer por encima de su contexto y avanzada para la época, Ortiz consigue una narrativa atractiva, moderna y que, sobre todo, responde al interés personal tanto del lector como de la propia novelista.

Bajo la categoría de novela histórica se comprende la narrativa que recrea hechos del pasado presentando personajes reales o inventados y basándose en la ucronía: “El interés por el pasado es un fenómeno manifiesto de nuestra época, interés que no se restringe a una élite culta, sino que abarca a todas las capas de la sociedad” (Kohut 20). Es decir, propone la reconstrucción de una época pasada recreando acontecimientos de los que no se tiene constancia pero que podían haber ocurrido. Si bien la obra de Ortiz recoge estas premisas, también las amplía como este estudio demuestra. La novela ficcionaliza la vida de Urraca, reina de Castilla, desde su perspectiva en primera persona. Desde su reclusión en una torre, mediante el monólogo principalmente y algún diálogo, relata retrospectivamente las tensiones de poder y de género que rodearon su existencia: “[...] she speaks with a voice of her own, and the power behind that voice promises to grow in direct proportion to the resistance offered by the *others* who have inspired it and to whom is directed” (140). Tal y como Robert C. Spires aclara en su estudio, esta resistencia a las fuerzas masculinas de todo tipo, unida al poder del discurso presentado

en beneficio de Urraca, permiten exponer tramas sexuales y políticas que atraviesan la vida y reinado de la Urraca de Ortiz y la de los lectores de los primeros 80.

La operación que lleva a cabo Ortiz está más relacionada con la creación de pura ficción en torno a un personaje histórico real más que con una ficcionalización de unos acontecimientos históricos a través del relato. Declara abiertamente cómo “[...] Urraca tenía la ventaja de que se conservaban muy pocos documentos reales [...]” (Ortiz en Fleisler 314). Con esta falta de información las licencias que toma Ortiz en cuanto a los sucesos acaecidos se presentan como: “[...] a good deal of freedom in the manner in which she develops the character” (Ciplijauskaitė 33). No obstante, un texto de ambientación medieval exige preparación: “[...] para sentirme cómoda en el siglo XII, tenía que tener muchos datos para sustentar al personaje y el nudo de la novela aunque no aparecieran después” (Ortiz en Porter 140). Esto le permite alejarse de acontecimientos históricos e imprimir su inventiva en el texto. Ortiz realiza una obra que busca la deconstrucción de las premisas medievales que ella misma asimila. Como muy bien aclara Nina Molinaro: “Urraca exercises univocal control over their subjects, women and men from their social rank [...]” (46). Así, Ortiz extrapola y traslada la particularidad de la vivencia de Urraca al común de la sociedad hasta el momento de composición de esta novela, la ansiada democracia.

Mediante la ruptura con las más típicas plasmaciones *Urraca* consigue “[...] una visión activa e innovadora de la historia desde la perspectiva creadora de una escritora contemporánea” (Encinar [1994] 97). Uno de los giros más interesantes que la novelista desarrolla a lo largo del texto es la presentación de El Cid Campeador de forma totalmente original y desligada del canon literario e histórico:

... Rodrigo Díaz, un mercenario sin escrúpulos, dispuesto siempre a valerse de la justicia y la palabra divina para aumentar sus bienes y para compensar la frustración que le producía estar alejado de la Corte.

Rodrigo era un guerrero sin espíritu, de esos que provocan desdicha y tiranía; un soldado metido a gobernante (135).

La desconexión con la leyenda del Campeador y la separación entre novela e historia son patentes: “[...] Rodrigo Díaz de Vivar, the Cid, would find it difficult or impossible to penetrate or alter that inner circle [Corona] and its purposes” (Reilly 15). Por otro lado, en cuanto al mito que este personaje supone en la formación de España⁵, Ortiz destruye toda posible veneración y reconocimiento hacia esta figura mediante la conversación que mantienen Urraca y Roberto:

... su nombre es cantado con unción [...] y sé también que los que invocan su nombre y ensalzan sus hazañas pretenden lanzar a mi rostro el insulto que antes no se atrevieron a arrojar al de mi padre [...] Campeador cuyas gestas seguramente canturreas en voz baja [...] Un aventurero sin escrúpulos, que precisaba de la ley para disfrazar su fuerza (136).

La representación que Ortiz realiza de El Cid no sólo está totalmente desligada de la creencia popular y de la narrativa que tiene a este personaje como figura central⁶, también está desplazada de las conexiones históricas en las que Urraca y El Cid comparten protagonismo.

El afán de esta “escritora poco convencional” (McGovern-Waite 323) por deconstruir una serie de ideas asociadas tradicionalmente a la Edad Media y a la historia española no queda sólo en la demolición de la leyenda de El Cid. Debido al auto-convencimiento del personaje, lo que presenta es la justificación del mito a través de la agencia de su mujer: “Jimena supo comprenderlo, cuando hizo montar el cuerpo rígido de Rodrigo sobre un rocín con gualdrapa de plata” (160). El desarrollo del personaje de Jimena crea un mito nuevo que se apoya en la sabiduría y mayor inteligencia de la mujer a la hora de tomar decisiones. Con este giro añadido a la visión tan negativa que Ortiz ha ofrecido de El Cid, el lector cambia totalmente su apreciación de la leyenda reduciendo a Rodrigo a un espantapájaros y alzando a Jimena como mujer superior que decide el destino del reino.

Los datos se entremezclan con la ficción y la escritora consciente de su actuación va arrojando pistas a lo largo de todo el texto: “Ellos escribirán la historia a su modo [...]” (12). Ortiz plantea el cuestionamiento de la veracidad de la historia a través de su protagonista. A pesar de estos cuestionamientos el personaje ofrece una serie de dudas sobre la precisión de los hechos que narra: “Quizá invento” (13). En ocasiones, como la presentada anteriormente, la autora muestra la debilidad y la incertidumbre de Urraca al desarrollar su relato, contrariamente a estas muestras hay otras ocasiones en las que Urraca teoriza sobre la historia y sus relaciones con la narración de la misma: “Los cuentos y la realidad, Roberto, en ocasiones se confunden” (69). Comprendiendo así la relación entre historia y narración en su novela como una reinención del personaje histórico.

De esta forma, la utilería y estrategias de Ortiz en esta narrativa exponen la pérdida de ese héroe tradicional, todopoderoso y siempre triunfal para mostrar:

... otro tipo de héroe cuya batalla no tiene lugar en el campo de las fuerzas físicas y pragmáticas, sino por el contrario en un terreno fundamentalmente intelectual. Responde esta figura a una realidad más actual en que el hombre no se somete a los intereses del grupo sino que respetándolos, o criticándolos y destruyéndolos por considerarlos falsos, según el caso intenta expresar su individualidad y encontrar significado a su vida, deseando expandir el sentimiento de salvación a toda la humanidad que le rodea (Encinar [1990] 27).

Esta lucha interna se traslada a otras problemáticas y conflictos relacionados con sus relaciones familiares, sexuales y políticas generando un personaje rico en matices y generoso en reflexiones que queda ya muy lejos de la descripción histórica: “The Urraca who emerges at the end of the novel is an infinitely more complex human figure than the Urraca who found in history text” (Talbot

446). Realmente esta es la gran aportación de Ortiz, la creación ficcional de un personaje con el que ejemplificar la consecución de la ruptura con el pasado opresor por el que pasaban las mujeres españolas.

Ortiz propone explícitamente la revisión de los hechos: “No hay una sola verdad, Roberto, sino muchas verdades [...]” (193). Propone la reivindicación y la llamada a la reflexión, replantea ciertos mitos al igual que los cuestiona. Al pensar en la conexión natural entre historia y literatura surge la conciencia del artista, la representación literaria de un evento histórico no vivido tiene relación con las dos realidades sociales a las que se asoma la obra. Esta novelista, a través de su obra busca de manera contundente la destrucción del “[...] myth, either by making its intention obvious, or by unmasking it [...]” (Barthes 128). Es decir, Ortiz encuentra nexos tanto con el mundo medieval, como con su entorno contemporáneo, enfocándose en la liberación de la mujer que viene dada por la apertura política que se consigue con el fin de la transición. Ortiz deja de lado la historia y presenta a sus personajes femeninos como autosuficientes para mostrar a los masculinos que actúan a voluntad de los primeros. Esta inversión de los roles tradicionales ratifica la composición democrática de la sociedad española en la que la lucha de la mujer ha superado la búsqueda de libertad y se centra en alcanzar la igualdad.

CONCLUSIONES

Estas tres obras presentan diferentes acercamientos a la representación de Rodrigo Díaz de Vivar como figura de la reconquista medieval que retoma el régimen de Franco en el siglo XX para apoyar la construcción del ideario nacional y la identidad patriótica española. Estas tres visiones sobre El Cid a través de los ojos de las mujeres que estuvieron a su lado, Doña Jimena centralmente y Doña Urraca tangencialmente, suponen representaciones, escalonadas cada una en una década, que revelan de forma clara el sentimiento femenino y feminista, así como la crítica a la sociedad peninsular en los momentos de composición de estas piezas. No se muestran preocupadas por la historia en la que se apoyan, sino que más bien la utilizan para generar espacios donde presentar cuitas contemporáneas alrededor del franquismo, más que revisiones a posteriori de la historia y leyenda que rodea a El Cid Campeador.

Las tres producciones son reflexiones sobre una historia que data de siglos y que se ha utilizado, reciclado y reutilizado en numerosas ocasiones con distintos propósitos y desde distintos posicionamientos. No obstante, el análisis en profundidad de estos textos revela que la condición de “históricas” se queda corta y no permite comprender plenamente estas obras. Si bien las dos novelas y el drama están respaldados por el conocimiento popular del mito de El Cid, también es cierto que precisamente esta leyenda es la que rechazan. Es decir, no buscan recons-

truir un icono para clarificarlo, simplemente lo abandonan y crean su propia imagería alrededor de las mujeres del héroe nacional, para finalmente establecer una conexión con sus respectivos presentes y así extrapolar su situación al común de las mujeres de las diferentes épocas en las que se publican las piezas.

La progresión diacrónica en la representación de los personajes femeninos encaja perfectamente con el sentimiento social español y la posición de la mujer en cada una de estas etapas. *Doña Jimena Díaz de Vivar*, desarrolla a una protagonista sumisa y forzosamente exiliada para poder presentar su limitada agencia, mostrando a una mujer sometida y reprimida, al igual que lo estuviera la sociedad española de los primeros veinte años de régimen dictatorial. No obstante, León consigue establecer el poder y el carácter determinado de esta mujer hacia el final de su obra, haciendo valer el anteriormente acallado potencial de las mujeres de su momento. Mucho más contestataria con respecto al franquismo se presenta *Anillos para una dama*. La protagonista de Gala no está supeditada a El Cid desde las primeras escenas porque éste ha muerto y libremente se centra en la necesidad de actuación de las mujeres de principios de los 70. Esta Jimena entronca con los sentimientos de cambio que parecían inminentes en la España anterior a la muerte de Franco, mostrando el camino para las mujeres y la sociedad hacia la ansiada libertad. *Urraca* propone una creación del mito de Jimena mucho más elaborada, borrando prácticamente los méritos del Campeador y presentando a su vez a la protagonista como una mujer que se desenvuelve perfectamente entre los poderes político-religiosos y es capaz de superar las limitaciones impuestas por cuestiones de género. Ortiz describe a unas mujeres que ya han superado la represión franquista y las trabas históricas antifeministas, para demostrar que su situación y la de la su sociedad, ha mejorado sensiblemente tras la apertura democrática aunque todavía queden aspectos por solucionar.

Esta visión panorámica de la agencia femenina de las mujeres que rodean a El Cid, lejos de reflexionar sobre la historia pasada, lo que realmente se plantea es la situación del colectivo femenino durante el siglo XX. A través del análisis de estas obras y momentos diferentes de la historia española se descubre cómo la literatura está en conexión directa con su sociedad. Los espacios míticos tradicionalmente masculinos se redirigen para establecer nuevos modelos de representación de la sociedad. Filosofías de vida que ayudan a comprender la propia situación y contexto contemporáneo a lectores y espectadores; obras que se comprometen a lidiar con uno de los grandes caballos de batalla y a romper con valores anclados en obsoletas tradiciones, configuraciones y prácticas: la hegemonía cultural, histórica y política masculina tan arraigada a lo largo de los siglos en España.

NOTAS

¹ Maya Altolaquirre alaba la labor literaria de León, pero también su valor como mujer de principios políticos y sentimentales que fue capaz de seguir a su marido hasta el largo y maldito exilio: “Gran señora fue Doña Jimena. Gran señora fue María Teresa. Dos ilustres exiliadas a diez siglos de distancia la una de la otra, unidas en un mismo y sumiso amor a un solo hombre ... María Teresa. Jimena” (94).

² El caso de esta escritora no es ni mucho menos aislado: “The life and works of María Teresa de León illustrate the personal and professional price many women had to pay to break with the beliefs and constraints of Spanish society ...” (López-Cabrales 149). Los estragos del franquismo no solo impactaron en los artistas e intelectuales, de manera contundente y represora modelaron y limitaron la expresión de muchos ciudadanos españoles de la época.

³ Las debilidades de El Cid no son las únicas que León muestra, la autora genera personajes redondos que, a pesar de su convicción y fidelidad, tienen momentos de dudas, otorgándoles un carácter humano y verosímil: “El mundo que le rodea y sus propios sentimientos contienen un acusado realismo. La fidelidad es la virtud que sobresale en Jimena, una fidelidad no exenta de tentaciones [...] Jimena siente los impulsos de la carne ante la figura de Alvar Fáñez, cuando se dirige a Valencia en su compañía” (Estébanez Gil 192). Este desliz que no llega a consumarse se trata más centralmente en la obra de Antonio Gala *Anillos para una dama*.

⁴ Esta obra, en mayor o menor grado, ha sido entendida, o al menos catalogada, como novela histórica por numerosos estudios como: “Historical Novel from a Feminine Perspective: *Urraca*” de Ciplijauskaitė, “*Urraca*: Una recreación actual de la historia” de Encinar, “*Urraca*: Metahistory and Self-Discovey” de Gurski, “Feminismo, historia y postmodernidad: La novela *Urraca* de Lourdes Ortiz” de Juliá o “Lourdes Ortiz’s *Urraca*: A Re-vision/Revision of History” de Talbot.

⁵ El mito alrededor de este personaje comienza con el *Cantar de mio Cid*, a lo largo del poema épico se narran las hazañas y la valentía de este personaje que más adelante y con la ayuda de la cultura popular verá crecer su leyenda y su figura:

Ya Canpeador, en buen ora çinxiestes espada,
de Castiella vos ydes pora las yentes estrañas,
assí es vuestra ventura, grandes son vuestras ganancias,
una piel vermeja, morisca e ondrada (vv. 175-78) .

⁶ El mito de El Cid, es más que conocido, su leyenda cantada a lo largo de los tiempos y la creencia popular engordada generación tras generación. Se le considera el héroe nacional por excelencia, el más universal de los burgaleses, encarna el prototipo del caballero con las máximas virtudes, fuerte y leal, justo y valiente, prudente y templado, guerrero y culto. Esta es la introducción que generalmente se encuentra sobre el personaje histórico de El Cid.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcolea, Ana. *Anillos para una dama*. Madrid: Bruño, 1991.
- Altolaquirre, Maya. “Las biografías noveladas de María Teresa León”. En *María Teresa León, compromiso y melancolía*. Roses, Joaquín, ed. Madrid: Cátedra, 2004. 91-8.
- Amorós, Andrés. “Estudio crítico”. En *Anillos para una dama*. Madrid: Castalia, 1987.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Trad. de Annette Levers. Nueva York: Hill and Wang, 1987. Trad. de *Mythologies*. París: Seuil, 1957.

- Bernstein, Diane. *The Lady in the Tower: Medieval Courtesy Literature for Women*. Handen (Connecticut): Anchor Books, 1983.
- Cantar de mio Cid. "University of Texas.com". (26 Sep. 2004). URL: <http://www.laits.utexas.edu/cid/main/folio.php?f=01r&v=nor>
- Ciplijauskaitė, Biruté. "Historical Novel from a Feminine Perspective: *Urraca*". En Monteiga, Roberto C., Carolyn Galerstein y Katheleen Mc Nerney, eds. *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*. Potomac (Maryland): Scripta Humanistica, 1988: 29-42.
- De la Fuente, Inmaculada. "María Teresa León: La fuerza del cometa". En *Mujeres de la posguerra*. Barcelona: Planeta, 2002: 412-47.
- Encinar, Ángeles. *Novela Española actual: La desaparición del héroe*. Madrid: Pliegos, 1990.
- . "*Urraca*: Una recreación actual de la historia". En *Letras Femeninas* 2. 1-2 (1994): 87-101.
- Estébanez Gil, Juan Carlos. *María Teresa León. Estudio de su obra literaria*. Burgos: La Olmeda, 1995.
- Fleisler, Daniela. "Conversación con Lourdes Ortiz". En *Letras Peninsulares* 14.3 (2001): 313-19.
- Gala, Antonio. *Anillos para una dama*. Madrid: Castalia, 1987.
- Grinberg Pla, Valeria. "La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas". En *Istmo* 15 (2007). (10 Feb. 2008). URL: <http://www.wooster.edu/istmo/articulos/novhis.html>
- Gurski, Edward T. "*Urraca*: Metahistory and Self-Discovery". En *Revista Hispánica Moderna*. 52 (1999): 171-79.
- Juliá, Mercedes. "Feminismo, historia y postmodernidad: La novela *Urraca* de Lourdes Ortiz". En *Revista Hispánica Moderna* 51.2 (1998): 376-90.
- Kohut, Karl. ed. *La invención del pasado: La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Madrid: Iberoamericana, 1997.
- Le Goff, Jacques. *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona: Paidós, 1997.
- León, María Teresa. *La historia tiene la palabra. Noticia sobre el salvamento del Tesoro Artístico*. Madrid: Hispamérica, 1977.
- . *Memoria de la melancolía*. Barcelona: Bruguera, 1979.
- . *Doña Jimena Díaz de Vivar. Gran señora de todos los deberes*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1968.
- López-Cabrales, María del Mar. "Passion and participation: Motherhood and Exile in the works of María Teresa León". En *Female Exiles in Twentieth and Twenty-First Century Europe*. Tobin, Stanley, y Maureen Gesaton eds. Hampshire (GB): Palgrave Macmillian, 2007: 136-53.
- McGovern-Waite, Lynn. "Entrevista a Lourdes Ortiz". En *Letras Peninsulares*. 10 (1997): 331-33.

- Molinaro, Nina. "Resistance, Gender and the Mediation of History in Pizarnik's *La condesa sangrienta* and Ortiz's *Urraca*". En *Letras Femeninas* 19.1-2 (1993): 45-54.
- Ortiz, Lourdes. *Urraca*. Barcelona: Puntual ediciones, 1982.
- Pérez, Janet. "Reseña de *Los espacios perdidos de la memoria. La literatura de María Teresa León*. Por Torres Nebrera, Gregorio. Madrid: De la Torre, 1996". En *Hispanic Review* 67.2 (1999): 270-72.
- Porter, Phoebe. "Conversación con Lourdes Ortiz". En *Letras Femeninas*. 41.1-2 (1990): 139-44.
- Reilly, Bernard F. *The Kingdom of León-Castilla under Queen Urraca 1109-1126*. New Jersey (NJ): Princeton UP, 1982.
- Rico, Francisco. "Literatura e historia de la literatura". En VV. AA. *Edad media y literatura contemporánea*. Madrid: Trieste, 1985: 107-31.
- Romera Castillo, José. *Con Antonio Gala. Estudio sobre su obra*. Madrid: UNED, 1996.
- Spires, Robert C. *Post Totalitarian Spanish Fiction*. Columbia, MS: U of Missouri Press, 1996.
- Stewart, Melissa. "Poet Wives María Teresa León and Anna Muria Tell her Stories in Alternative Texts". En *Letras peninsulares* 11.1 (1998): 223-37.
- Talbot, Lynn K. "Lourdes Ortiz's *Urraca*: A Re-vision/Revision of History". En *Romance Quarterly* 38.4 (1991): 437-48.
- Ugarte, Michel. "Women and Exile: The Civil War Autobiographies of Constan-
cia de la Mora and María Teresa León". En *Letras peninsulares* 11.1. (1998): 207-22.
- Vosburg, Nancy. "El tapiz de una vida feminista: María Teresa León (1903-1988)". En *Literatura y feminismo en España (s.XV-s.XXI)*. Vollendorf, Lisa, ed. Barcelona: Icaria, 2005: 241-66.