REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA (RFE),
LXXXVIII, 2.º, 2008, págs. 325-351, ISSN: 0210-9174

LECTURAS FEMINISTAS DE LA ÉPICA, LOS ROMANCES Y LAS CRÓNICAS MEDIEVALES CASTELLANAS

ISABEL NAVAS OCAÑA
Universidad de Almería

1. LA JIMENA «SUMISA» DEL CANTAR *VERSUS* LA JIMENA «LUJURIOSA» DE LOS ROMANCES

Uno de los primeros estudios sobre la imagen de la mujer en la épica medieval española fue *Women in the Medieval Spanish Epic and Lyric Tradition*, de Lucy A. Sponsler, editado por la Universidad de Kentucky en 1975. Este estudio marcó en gran medida la pauta de lo que iban a ser los acercamientos posteriores al tema. Por ejemplo, Sponsler comienza señalando el papel secundario de las mujeres en los cantares épicos, limitado con frecuencia al de esposa o madre [1]. Y define la relación de Jimena con el Cid en términos de sumisión, pasividad, formalidad y vasallaje, como demuestra el hecho de que se

[1] *Ibíd.*, págs. 7 y 119. María Eugenia Lacarra refrenda esta idea: «Las mujeres que aparecen en estos textos lo hacen en razón de los lazos de parentesco con los personajes masculinos. Su papel se limita al de esposas, madres o hijas» («Los paradigmas de hombre y de mujer en la literatura épico-legendaria medieval castellana», *Estudios históricos y literarios sobre la mujer medieval*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1990, pág. 29). Y Víctor Millet la formula de manera más radical al tachar a las mujeres épicas de simples «comparsas» («¿Comparsa o protagonista endemoniada? Reflexiones sobre la imagen de la mujer en la poesía heroica», *Actas del IX Simposio de la sociedad española de literatura general y comparada. I. La mujer: elogio y vituperio*, eds. Túa Blesa et alii, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, pág. 284). Consuelo Arias, que estudia el espacio en el que se desenvuelven Jimena y sus hijas, un espacio siempre interior, privado, doméstico y de reclusión, concluye también que las mujeres épicas «no existen como signo», que sólo lo hacen «en función de los signos masculinos como esposas, hijas y sirvientes» («El espacio femenino en tres obras del medioevo español: de la reclusión a la transgresión», *La Torre*, I, 3-4, 1987, pág. 368). Precisamente uno de esos espacios en los que aparece Jimena, la torre del alcázar valenciano, lo interpreta Silvia Matthies Baraibar como un símbolo, hábilmente utilizado por el poeta, de la recuperación del poder y del estatus social por parte del Cid, tras su enfrentamiento con el rey y su destierro: «Así, a través del símbolo de la dama en la torre, el poeta hace ver a su público, de una forma que éste entendería inmediatamente, que el Cid ya ha reconquistado el derecho a su linaje, a su estatus social y familiar. Comenzó destituido, pero ya posee una fortaleza, una torre, desde la que se divisa el rico dominio que ha ganado, y una dama en ella como signo visible de su riqueza y poder. La primera parte del Cantar podría bien describirse como la narración del camino que lleva al héroe desde la casa vacía y la doña

arrodille ante él y le bese las manos para darle la bienvenida[2], haciendo uso de la misma fórmula de saludo que empleará el Cid con el rey Alfonso VI. Se trata de una cuestión en la que van a insistir todos los críticos, que verán en el matrimonio medieval, en la sumisión femenina, un trasunto de las relaciones feudales de vasallaje entre señor y siervo[3].

La misma servidumbre, el mismo sometimiento demuestran doña Elvira y doña Sol al acatar la voluntad paterna en lo que a la elección de sus maridos se refiere[4]. No en vano la obediencia y la humildad son, según Lacarra, las virtudes principales que conforman el paradigma femenino de la épica, junto con la honestidad, la castidad, la modestia, «la templanza en el comer y en el vestir y la moderación en el habla»[5]. Estos matrimonios concertados evidencian la consideración de la mujer como «objeto de intercambio» de los intereses masculinos, ya sean políticos o sociales. De hecho, gracias a ellos, el Cid consigue emparentar con dos casas reales[6].

Ximena que tiene que ser abandonada en un monasterio hasta la doña Ximena dama en la más alta torre de Valencia» («La dama en la torre: Doña Ximena y Melibea, dos manifestaciones de un símbolo en nuestra literatura medieval», *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. Margarita Freixas y Silvia Iriso, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria y Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, pág. 1239). Los espacios que habitan los personajes femeninos del romancero, definidos también a partir de la domesticidad y el encierro, han interesado a Virtudes Atero y Nieves Vásquez («Espacios y formas rituales de lo femenino en el romancero tradicional», *Estudos de Literatura Oral*, 4, 1998, págs. 9-22), y a Juana Rosa Suárez Robaina, que les dedica un amplio capítulo en la monografía *El personaje mujer en el romancero tradicional (imagen, amor y ubicación)*, Gran Canaria, Departamento de Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2003, págs. 109-191.

[2] *Ibíd.*, págs. 7-9.

[3] Véase María Eugenia Lacarra, *art. cit.*, pág. 16 y «La representación de la mujer en algunos textos épicos castellanos», *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Literatura Medieval* (Segovia, 5 al 19 de octubre de 1987), eds. José Manuel Lucía Megías, Paloma Gracia Alonso y Carmen Martín Daza, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1992, I, pág. 397. Véase también Juan Victorio, «La mujer en la épica castellana», *La condición de la mujer en la Edad Media*, eds. Yves-René Fonquerne y Alfonso Esteban, Madrid, Universidad Complutense y Casa de Velázquez, 1986, pág. 76, y María Cruz Muriel Tapia, *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*, Cáceres, Guadiloba, 1991, pág. 222.

[4] Lucy A. Sponler, *op. cit.*, págs. 10-11. Con todo, que el Cid no consulte a su mujer y a sus hijas sobre estos matrimonios no se atiene a lo estipulado por la legislación de la época que sí contempla dicha consulta (María Eugenia Lacarra, «La mujer ejemplar en tres textos épicos castellanos», *Cuadernos de Investigación Filológica*, Logroño, Colegio Universitario de La Rioja, XIV, 1988, pág. 10).

[5] *Art. cit.*, 1990, pág. 17.

[6] Juan Victorio, *art. cit.*, pág. 77. En los cantares épicos las mujeres sirven a menudo para sellar alianzas beneficiosas o para ratificar acuerdos de paz entre facciones rivales, convirtiéndose en el tributo que el vencido ha de pagar al vencedor. Lacarra menciona al respecto dos episodios de las *Mocedades de Rodrigo*: las quince nobles vírgenes exigidas a los reinos hispanos por Francia, Alemania y el Papado, y el ofrecimiento de la hija del Conde de Saboya al rey Fernando tras la derrota de las tropas francesas. En el *Poema de Fernán González* se narra un hecho similar: la entrega a los árabes de cien vírgenes castellanas (María Eugenia Lacarra, *art. cit.*, 1992, pág. 403).

Por lo demás, la propia unión del Cid con Jimena tiene un carácter eminentemente político. Se trata del llamado «matrimonio compensatorio»[7]. Jimena lo solicita al rey Fernando como un «acto de justicia» por el asesinato de su padre.

Frank Lynn Odd (1974), Alberto Montaner Frutos (1992), Gloria Beatriz Chicote (1996) y Carol Anne Evans (1997)[8] han estudiado la evolución del tema de las quejas de Jimena ante el rey Fernando desde la versión más antigua del cantar épico, la transmitida por la *Crónica de Castilla*, pasando por las *Mocedades de Rodrigo*, hasta varios romances viejos[9]. En los romances se incrementa el tono sexual, prácticamente ausente del cantar, gracias a la contaminación del titulado «Yo me estaba en Barbadillo», perteneciente al ciclo de doña Lambra. Las quejas de Jimena se convierten así en el relato de los agravios sufridos por doña Lambra, insinuándose una agresión sexual por parte de Rodrigo y evidenciando incluso los propios deseos eróticos de Jimena. Es más, la petición de Jimena, que en el *Cantar* y en las *Mocedades* era enjuiciada de manera positiva como solución a un conflicto de orden político, en los romances no provoca sino el agrio comentario del rey sobre la falta de inteligencia, de sentido común de las mujeres. Parece que Jimena no puede escapar a la «condición irreflexiva y lujuriosa» propia de su naturaleza femenina[10]. De ahí que no rechace a su agresor y pretenda casarse con él. Por todas estas razones, Montaner sitúa los romances y la imagen que en ellos se ofrece de Jimena en la corriente de misoginia que arranca del *Corbacho* del Arcipreste de Talavera y que estará presente en los debates del siglo XV sobre las mujeres.

---

[7] María Eugenia Lacarra, *art. cit.*, 1992, pág. 399 y Alberto Montaner Frutos, «Las quejas de doña Jimena: formación y desarrollo de un tema en la épica y el romancero», *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Literatura Medieval*, *op. cit.,* II, pág. 480.

[8] Frank Lynn Odd, *The Women of the Romancero*, Colorado, University of Colorado, 1975. Alberto Montaner Frutos, *art. cit.* Gloria Beatriz Chicote, «Jimena, de la épica al romancero: definición del personaje y convenciones genéricas», *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media (Actas de las V Jornadas Medievales)*, eds. Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González, México, UNAM, 1996, págs. 75-86. Carol Anne Evans, «A Woman's Plea for Justice: Las Quejas de Jimena», *Romance Notes*, The University of North Carolina at Chapel Hill, XXXVIII, 1, 1997, págs. 61-70.

[9] Los titulados «Día era de los Reyes», «En Burgos está el buen rey», «Cada día que amanece» y «Delante del rey de León». Rus Solera López ha analizado además el motivo de las quejas de Jimena en los romances llamados «cronísticos o eruditos», escritos durante el siglo XVI por los «romancistas historiográficos» Juan Sánchez Burguillos, Alonso de Fuentes, Lorenzo de Sepúlveda y Pedro de Padilla («Las quejas de doña Jimena en los romances cronísticos: un acercamiento a la pervivencia de las crónicas cidianas», *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, La Coruña, 18-22 de septiembre de 2001, eds. Carmen Parrilla y Mercedes Pampín, La Coruña, Editorial Toxosoutos y Universidad de La Coruña, 2005, III, págs. 535-546. Y Vera Castro Lingl se ha ocupado de forma monográfica de «El papel de la mujer en las *Mocedades de Rodrigo*», *Las Mocedades de Rodrigo: estudios críticos, manuscritos y edición*, London, University College London, 1999, págs. 69-88.

[10] Alberto Montaner Frutos, *art. cit.*, pág. 487.

Lo cierto es que la Jimena del cantar de gesta, modelo de sumisión y pasividad, adquiere en lo que se ha considerado la «continuación de la tradición épica», es decir, en las crónicas y en los romances, un mayor protagonismo que contradice en cierta medida dicho modelo. Aparece como una mujer activa, capaz de expresar sus deseos y de defender sus derechos, y se muestra mucho más proclive a evidenciar emociones. Sponsler fue la primera que llamó la atención sobre esta circunstancia [11], y los estudios de Lacarra (1988 y 1992), Montaner (1992), Ratcliffe (1992), Chicote (1996) y Evans (1997), no hicieron sino desarrollar y enriquecer con nuevos datos este planteamiento [12]. Para Sponsler el mayor protagonismo de la Jimena de las crónicas, de los romances y de las *Mocedades* es de signo positivo y tiene su origen en la progresiva estabilidad social y política que desde el siglo XIII en adelante irá desviando de la guerra la atención de los nobles y trasladándola a las actividades de ocio. La literatura se hace eco de la nueva situación con el surgimiento de la poesía cortesana, que mostrará mayor interés por las mujeres y por el análisis de los sentimientos amorosos [13]. Jimena deja entonces de ser «el personaje paradigmático de la épica» y se convierte en una «Jimena viva», de rasgos claramente individualizados [14], capaz de poner coto a la arrogancia de Rodrigo [15], y sobre todo con la suficiente fuerza dramática como para alterar el foco de interés de la historia, que en su origen era simplemente un incidente político, y transformarlo en una cuestión personal. Según Evans, la Jimena de los romances muestra así «how a woman manipulates the patriarchal system to overcome bereavement and dishonor» [16]. Obsérvese cómo las lecturas de Evans y de Montaner difieren hasta el punto de devolvernos dos imágenes antagónicas, una abiertamente feminista y la otra misógina, de esta Jimena resuelta del Romancero, que no esconde sus deseos eróticos.

---

[11] Sponsler, *op. cit.*, pág. 24.

[12] María Eugenia Lacarra, *arts. cit.*, 1988 y 1992; Alberto Montaner, *art. cit.*; Gloria Beatriz Chicote, *art. cit.*; Carol Ann Evans, *art. cit.*; Marjorie Ratcliffe, «Jimena: historia y ficción», *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Literatura Medieval*, *op. cit.,* II, págs. 673-681.

[13] Sponsler, *op. cit.*, pág. 26.

[14] Gloria Beatriz Chicote, *art. cit.*, págs. 84-85.

[15] Según Frank Lynn Odd, «The Jimena of the romances deriving from the Rodrigo, for example, was developed in relationship, or response to, an exaggeratedly arrogant and overbearing Rodrigo, and that she largely avoids falling into the same sort of excess may in considerable part be due to the tempering and ennobling effects of the contamination» (*op. cit.*, 1975, pág. 125). De hecho, templar y «civilizar» la figura bélica del Cid es, en opinión de Odd, la principal función de Jimena, tanto en los romances como en el cantar épico: «Jimena incarnates that which restrains, refines, justifies and civilizes him» (*ibíd.*, pág. 135). Odd va a desarrollar esta idea a propósito de otras mujeres del romancero, que derivan de la Jimena que pide justicia al rey y que, como ella, humanizan con sus quejas y sus ruegos el sistema feudal fundado en los valores masculinos de la guerra (*ibíd.*, págs. 42-94). Véase el artículo de Frank L. Odd «Women in the Romancero: A Voice of Reconciliation», *Hispania*, 66, 3, 1983, págs. 360-368.

[16] Carol Anne Evans, *art. cit.*, pág. 69.

2. El personaje de Jimena en la historia literaria. El concepto de épica en entredicho

Marjorie Ratcliffe, por su parte, utiliza las teorías de Bajtin sobre la épica para justificar los cambios sucesivos que en el personaje de Jimena se han ido produciendo desde el cantar primigenio hasta la recreación contemporánea que de ella hace Antonio Gala en *Anillos para una dama* (1973). La definición bajtiniana de épica como un género que presenta un mundo y unos héroes rotundamente acabados, circunscritos al pasado más absoluto y sin posibilidad ninguna de cambio, vale, según Ratcliffe, sólo para «el hombre épico», no para las mujeres. La «venerable y venerada personalidad del Cid», héroe nacional por excelencia, admite pocas variantes, pero los personajes femeninos, menos identificados con los valores patriarcales, sí las admiten y acaban por convertirse en «agentes de cambio cultural» [17]. Por esa razón, cuando Guillén de Castro, Juan Eugenio Hartzenbusch o Antonio Gala recreen la historia cidiana, lo harán a partir del personaje de Jimena, convirtiéndola en protagonista de «nuevos conflictos» y en «vehículo de nuevas ideas» [18]. De ahí que la Jimena de Guillén de Castro ponga de manifiesto los problemas que conlleva una estricta observancia del código del honor, tan de actualidad en la época [19], y la romántica Jimena de Hartzenbusch enfatice la pasión amorosa, y que, en fin, la contemporánea Jimena de *Anillos para una dama*, creada apenas unos años antes de la muerte de Franco, se interrogue sobre cómo vivir tras la desaparición de quien ha sido el guía espiritual de su pueblo, y acabe por rebelarse contra la Jimena que envejeció a la sombra del héroe, confesando su amor, ahora libremente elegido, por Minaya [20].

---

[17] Marjorie Ratcliffe, *art. cit.*, 1992, pág. 679.

[18] *Ibíd.*, pág. 680.

[19] Otro dramaturgo del siglo XVII, Juan Bautista Diamante, imitador de Guillén de Castro, trataría el tema de forma similar en la comedia *El honrador de su padre*. Véase Marjorie Ratcliffe, «La combinación de contrastes: el papel de Jimena en *El honrador de su padre* de Juan Bautista Diamante», *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse, 1993, coords. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Freéderic Serralta y Marc Vitse, Pamplona, Universidad de Navarra, 1996, págs. 315-322.

[20] Marjorie Ratcliffe ha estudiado otra recreación de la historia cidiana en el siglo XX, la hecha por Eduardo Marquina en *Las hijas del Cid*: «*Las hijas del Cid* de Eduardo Marquina: una variante cidiana del siglo veinte», *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989, coord. María Isabel Toro Pascua, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, II, págs. 853-858.

3. Algunas «mujeres malas»

Otra mujer que protagoniza un matrimonio compensatorio con el asesino de su padre es Sancha, la esposa del conde Fernán González[21]. Esta Sancha, junto con la Jimena del *Poema del Mío Cid* y la doña Sancha del *Cantar de los Siete Infantes de Lara*, se proponen como modelos positivos «porque todos sus actos se dirigen a favorecer los intereses de sus maridos sin cuestionarlos[22]. Doña Sancha, la madre de los Siete Infantes de Lara, llegará incluso a prohijar y a convertir en heredero a Mudarra, el bastardo de su esposo, para que éste pueda vengar el crimen de los infantes y restituir el honor y las propiedades al linaje familiar. Asume así un papel masculino de autoridad pero sólo lo hace en ausencia del cabeza de familia y con el fin de favorecer su causa. Encarna, por tanto, los valores tradicionales de la discreción, la fidelidad y la maternidad[23].

Sin embargo, hay otras mujeres en la épica, doña Lambra, doña Argentina, la condesa traidora o la Urraca del *Cerco de Zamora*, que son el «reverso» de sus compañeras modélicas[24]. Y lo son porque perjudican los intereses familiares y además porque comparten una característica: la deshonestidad[25]. Es evidente, por tanto, el carácter paradigmático de los personajes femeninos de la épica: frente a las mujeres ejemplares, las malvadas y lujuriosas[26].

---

[21] María Eugenia Lacarra, *art. cit.*, 1992, pág. 399. Sancha es hija del rey de Navarra, que ha muerto a manos de Fernán González. Su tía Teresa concierta las bodas con el conde para zanjar la disputa entre las dos familias, pero en realidad lo que pretende es tenderle una trampa a Fernán González para que su sobrino, el rey García, lo haga prisionero, y vengar así la muerte del rey de Navarra. Lacarra destaca el carácter negativo del personaje de Teresa, a la que el poema presenta como una «mujer taimada», que sólo pretende la venganza y la discordia, frente a la inocencia de Sancha quien, al igual que Jimena, se pone al servicio de la paz, de la concordia y de los intereses de su marido liberándolo de la prisión (*ibíd.*, págs. 399-402). Marjorie Ratcliffe ha visto a estas dos mujeres como «representatives of the two warring royal families»: «Teresa is courtly, looking backward to tradicional family heritage, vengeful and preoccupied with the past. Sancha is energetic, imaginative, proud of her accomplishments, ethical and interested in the future. Teresa, symbol of the noble families of León and Navarre, is thwarted by Sancha, worthy representative of the spirit of the founding families of new Castile» («Women and Marriage in the Medieval Spanish Epic», *Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association*, 8, 1987, pág. 5).

[22] María Eugenia Lacarra, *art. cit.,* 1990, pág. 30.

[23] Dale F. Knickerborcker, «The Legend of the Siete Infantes de Lara and the Problem of Antifeminismo», *La Corónica: A Journal of Medieval Spanish Language and Literature,* 23, 1, 1994, pág. 19.

[24] Marjorie Ratcliffe, «Urraca: de heroína épica a heroína romántica», *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, IV, 1995, pág. 114.

[25] María Eugenia Lacarra, *art. cit.*, 1990, pág. 30.

[26] Como argumenta Dale F. Knickerbocker a propósito del *Cantar de los Siete Infantes de Lara*, «the representation of doña Lambra and doña Sancha is typical of the medieval good woman / bad woman opposition, reflecting the values of feudal Christian Spain» (*art. cit.*, pág. 18).

3.1. *Las deshonestas y lascivas doña Lambra, doña Argentina y doña Sancha*

Las historias de doña Lambra y de la condesa traidora son las que más cargan las tintas en los motivos sexuales, y concretamente en la lujuria y deshonestidad femeninas. Doña Lambra, una mujer recién casada, no tiene inconveniente en elogiar la virilidad de su primo Alvar Sánchez. Siente, por tanto, atracción sexual hacia él y la verbaliza, es decir, comete la terrible indiscreción de confesarla públicamente[27]. Además es la protagonista de dos episodios con claras connotaciones sexuales. La escena del cohombro ensangrentado que el criado de doña Lambra arroja a Gonzalo ha sido interpretada como una afrenta a la masculinidad del infante e incluso como una incitación erótica de doña Lambra[28]. Y, por otra parte, el asesinato del criado guarecido bajo las faldas de su señora se ha visto «como una desfloración y violación colectiva simbólica» porque los infantes no tienen reparos en penetrar con sus espadas dichas faldas y salpicar de sangre a doña Lambra[29]. Hasta la etimología del nombre de Lambra, que procede del latín *flammula* o pequeña llama evidencia, en opinión de Dale F. Knickerbocker, la naturaleza lasciva y voluble del personaje[30].

En cuanto al *Cantar de la condesa traidora*, doña Argentina y doña Sancha aparecen dominadas por la lujuria, lo que las impele a traicionar a su esposo Garci Fernández. Doña Argentina engaña a Garci Fernández con un conde francés. Los dos amantes son decapitados en el lecho por el esposo burlado con la ayuda de la hija del conde, doña Sancha. Consumada la venganza, doña Sancha contrae matrimonio con Garci Fernández, pero Almanzor le promete el trono de Córdoba si logra desembarazarse de su marido, y ella, movida por la ambición y la lujuria, lo hace. Planea incluso la muerte de su hijo Sancho aunque no lo consigue y acaba pereciendo víctima de sus propias malas artes: se ve obligada a beber el veneno que había preparado para él[31]. El paralelismo entre las

---

[27] Dale F. Knickerbocker, *ibíd.*, pág.16.

[28] Véase Carlos Alvar, «Consideraciones sobre los episodios iniciales del *Cantar de los Infantes de Lara*», *Parole. Revista de creación literaria y de filología*, Universidad de Alcalá de Henares, 1, 1988, págs. 149-154; Dolores Clavero, «Doña Lambra y Gonzalo González: análisis de su progresiva polarización en crónicas y romances», *Caligrama*, 4, 1992, págs. 11-17; María Eugenia Lacarra, «Representación de la feminidad en el *Cantar de los siete infantes de Salas*», *Charlemagne in North*, eds. Philiph E. Bennet, Anne Cobby y Graham A. Runnals, Edimburgh, Société Rencesvals British Branch, 1993, pág. 338.

[29] María Eugenia Lacarra, *art. cit.*, 1993, pág. 340.

[30] Dale F. Knickerbocker, *art. cit.*, pág. 14.

[31] William P. Cooke ha estudiado algunas de las versiones posteriores de la historia de la condesa traidora, como *Los Monteros de Espinosa* de Lope de Vega, la tragedia neoclásica de José Cadalso *Don Sancho García*, *La Condesa de Castilla* de Nicasio Álvarez Cienfuegos y *Sancho García* de José Zorrilla. Cook observa un progresivo embellecimiento del personaje de Sancha: «Each of the dramatists dimishes her culpability by reassigning for guilty ambition either

biografías de Argentina y Sancha es grande, tanto en lo que a la infidelidad conyugal se refiere como a la muerte trágica que pena dicha infidelidad[32].

3.2. *La dialéctica entre lo público y lo privado en el* Cantar de la condesa traidora

Para Carolyn Bluestine, el principal problema de Garci Fernández es que las mujeres desvían su atención de la esfera pública y lo atraen hacia «the female realm of sexuality»[33]. Patricia E. Grieve ha desarrollado esta idea en un artículo titulado significativamente «Private Man, Public Woman: Trading Places in *Condesa traidora*»[34]. Mientras Garci Fernández no cumple las expectativas que como hombre se tienen de él al abandonar sus responsabilidades de gobierno para resolver cuestiones privadas, su esposa, doña Sancha, traspasa también unos límites que le están vedados a las mujeres: invade la esfera masculina del poder político y conspira por la consecución del trono cordobés. La dialéctica entre lo público, como el ámbito masculino por excelencia, y lo privado, entiéndase femenino, es, según Grieve, el principal *leiv motiv* del *Cantar de la condesa traidora*, y se resuelve con un fin aleccionador: la muerte tanto de Garci como de Sancha. De esta forma se produce la restauración del orden patriarcal dañado[35]. El mismo final aleccionador tiene doña Lambra, castigada en la hoguera[36]. Respecto a la ejemplaridad de estos castigos, Lacarra ha señalado el importante papel que, al menos como inductoras, tienen algunas «mujeres buenas» —el caso más claro es el de la madre de los infantes de Lara—, que acaban por erigirse en «ejecutoras de la ideología masculina»[37].

---

to the evil Moor or to an unworthy son» («*La condesa traidora*: an Old Figure Clad Anew», *Studies in Language and Literature. The Proceedings of the 23rd. Mountain Interstate Foreign Language Conference*, ed. Charles Nelson, Richmond, Eastern Kentucky University, pág. 107).

[32] Véase Vera Castro Lingl, «The two Wives of Count Garçi Fernández: Assertive Women in *La condesa traidora*», «*Quien hubiese tal ventura»: Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Andrew M. Beresford, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997, págs. 9-21.

[33] *Heroes Great and Small: Archetypal Patterns in the Medieval Spanish Epic*, Diss. Princeton University, 1983, pág. 292.

[34] *Romance Quarterly*, The University Press of Kentucky, 34, 3, 1987, págs. 317-326.

[35] *Ibíd.*, pág. 324.

[36] Muriel Tapia ha condenado la violencia de semejantes penas: «No cabe reivindicación del honor más patética y siniestra» (*op. cit.*, pág. 99).

[37] *Art. cit.*, 1993, pág. 342. Ésta es la razón por la que Dale F. Knickerborcker considera representaciones misóginas tanto a doña Lambra como a doña Sancha: «Although the representation of Lambra y Sancha as intelligent women capable of leadership may seem to indicate a sort of pre-feminist message supporting a move toward greater equality between the sexes, an analysis of the function of these figures within the cultural context of the works cited demonstrates that such is not the case. The punishment of Lambra's transgression and the restoration of

3.3. *Dos reinas adúlteras. El* Romance de Landarico *y el* Romance de doña Blanca

Las graves consecuencias de una «uncontrolled female sexuality», como la que exhiben doña Lambra y doña Sancha, es también el motivo central de dos romances analizados por Louise Mirrer: el *Romance de Landarico* y el *Romance de doña Blanca*[38].

En el primer caso, la reina, que comete adulterio con Landarico, al ser descubierta por su marido y con el fin de evitar el castigo, soborna a unos criados para que maten al rey. De acuerdo con las teorías sobre el lenguaje femenino de Robin Lakoff (1975)[39], Mirrer ha analizado las marcas lingüísticas del discurso de poder que utiliza esta mujer: el uso del imperativo y del futuro para dirigirse a su amante, y las formas peyorativas (describe a Landarico como apocado). Evidentemente, las obras literarias medievales fueron compuestas en su mayoría por hombres, y, en consecuencia, «male authors controlled the speech of women in medieval Castilean literature»[40]. Por esta razón, poner en boca de la reina del *Romance de Landarico* un discurso de poder semejante es sólo muestra, según Mirrer, del terror masculino a la mujer fuerte, vista como una «threat to male-dominated society»[41].

En el segundo caso, otra reina, Blanca de Borbón, mantiene una relación amorosa con el maestre don Fadrique, hermano de su marido, el rey Pedro I el Cruel, con tan mala fortuna que queda embarazada y se ve obligada a esconder el fruto ilegítimo de esos amores culpables[42].

---

social order are didactic events: the usurpation of male power will be castigated. Sancha achieves authority only temporarily, ant then only because she has successfully executed her assignated role and sacrificed her own self-interests. The ideal she represents is defined by the values imposed by the dominant ideology of Christian feudalism. Ultimately, power is seen as "naturally" returning to the male. Both the idealized female figure and her negative counterpart serve to reify woman's secondary social role» (*art. cit.*, pág. 20).

[38] *Women, Jews, and Muslims in the Texts of Reconquest Castile*, Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan Press, 1996, pág. 98.

[39] *El lenguaje y el lugar de la mujer*, prólogo de Eulalia Vintró, Barcelona, Editorial Hacer, 1995, 2ª ed.

[40] «Men's Language, Women's Power: Female Voices in the Romancero Viejo», *Oral Tradition and Hispanic Literature. Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, ed. Mishael M. Caspi, New York & London, Garland Publishing, 1995, pág. 526.

[41] *Ibíd.*, pág. 540.

[42] Anne J. Cruz ha estudiado «the politics of illicit love» en los romances del ciclo de Pedro I el Cruel y ha señalado la importancia de las figuras femeninas desde el punto de vista de la propaganda política: «Thus, the anti-Petrine ballads contrast Pedro's wife, Blanca de Borbón, with his mistress, María de Padilla, in the traditional virgin/whore dichotomy, while the pro-Petrine romances depict her as an adulterous spouse willing to seduce her own brother-in-law. Such a dualistic depiction —the female figures are martyrs or seductresses, in either case depen-

Según Mirrer, los dos romances ponen un énfasis especial en el «social disaster» que provoca la conducta licenciosa de estas mujeres: vacío de poder, luchas fratricidas, incertidumbre respecto a la identidad de la descendencia real, etc.[43].

3.4. *Doña Urraca, una nueva Jezabel*

También la doña Urraca del cantar sobre el sitio de Zamora es presentada como un personaje de dudosa moralidad, que además detenta el poder político al liderar la resistencia de Zamora contra Sancho II. Su vida amorosa está bajo sospecha tanto por un romance con el Cid como por la pasión incestuosa que le inspira su hermano Alfonso[44]. La noticia del incesto de Urraca y Alfonso aparece en una crónica árabe de principios del siglo XII y en la obra de Juan Gil de Zamora De *Praeconii Civitatis Numantinae* (1282)[45]. La historia de amor

---

dent upon a patriarchal system of values— perpetuates female stereotypes by divesting them of any psychological complexity or agency» («The Female Figure as Political Propaganda in the "Pedro el Cruel" Romancero», *Spanish Women in the Golden Age: Images and Realities*, eds. Magdalena S. Sánchez y Alain Saint-Saëns, Wesport, Conneticut, Greenwood Press, 1996, pág. 70). Véase también «The Politics of Illicit Love in the *Pedro el cruel* Balld Cycle», *ARV. Scandinavian Yearbook of Folklore*, 48, 1993, págs.1-6.

[43] *Op. cit*., 1996, pág. 101. El reverso de la moneda, es decir, la esposa ejemplar que se niega a mantener relaciones sexuales con otro hombre incluso después de la muerte de su marido, lo representa la célebre tórtola del romance *Fonte Frida*. Véase Philip O. Gericke, «The Widow in Hispanic Balladry», *Upon my Husband's Death: Widows in the Literature and Histories of Medieval Europe*, ed. Louise Mirrer, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 1992, págs. 289-342.

[44] Juan Victorio, *art. cit.*, pág. 81.

[45] Marjorie Ratcliffe, *art. cit.*, 1995, pág. 115. De este incesto hay también indicios en el romance titulado «En las almenas de Toro», como ya señalara Menéndez Pidal, aunque Pidal apunta la posibilidad de que la doncella de quien se enamora el rey Alfonso VI en este romance, y cuyo nombre se soslaya, no sea Urraca sino su hermana, la infanta Elvira (*Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, Madrid, Espasa Calpe, 1953, págs. 237-238). Rafael Beltrán asume la propuesta de Pidal y señala la conexión entre la inexpugnabilidad de Toro y la resistencia de la doncella («La maldición a la mujer y a la ciudad en el romance cidiano "En las almenas de Toro"», *Actes del VII Congrès de l'Associacio Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997, eds. Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero, Castelló de la Plana, Publicacions de la Univesitat Jaume I, 1999, págs. 319-336). De esta Elvira hay pocos datos, ya que su figura es eclipsada por Urraca. S. G. Armistead recoge, no obstante, la referencia que aparece en las *Mocedades de Rodrigo* y en el *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy (1236) a su matrimonio con el Conde de Cabra, un matrimonio que en realidad no tuvo lugar («An Unnoticed Epic Reference to Doña Elvira, Sister of Alfonso VI», *Romance Philology*, University of California Press, XII, 2, 1958, págs.143-147). En cuanto a la problemática del incesto, quizás el romance más citado al respecto sea el de «Delgadina», que relata la relación incestuosa que un padre tiránico quiere imponer a una joven inocente. El tema reaparece en «Silvana se va a pasear» y en «El pescador Pedro Marcial». En otros casos no es el padre sino el hermano («Tamar», «El hermano incestuoso») o el cuñado («Blancaflor y Filomena», «La doc-

con el Cid es desarrollada en la *Crónica de 1344* y en la *Primera crónica* así como en algunos romances, de acuerdo con el nuevo interés por las mujeres y por los sentimientos que, debido al influjo de la literatura cortesana, va a caracterizar «la continuación de la tradición épica»[46]. En recreaciones literarias posteriores del personaje de Urraca, como la comedia barroca *El hermano de su hermana* de Francisco Bernardo de Quirós, se ha insistido en este episodio amoroso[47].

Doña Lambra y Doña Urraca han sido comparadas, además, con el personaje bíblico de la reina Jezabel, arquetipo de la mujer fuerte, diabólica, que roba a su marido el protagonismo en los asuntos políticos[48]. Lambra, como Jezabel, incita a su cónyuge a la venganza, y las dos sufren un similar castigo: sus cuerpos son devorados por perros[49]. Y al igual que Jezabel planeó la muerte de Naboth, Urraca se convierte en la instigadora de un asesinato, el de su hermano Sancho[50].

---

tora peregrina») quienes solicitan la relación incestuosa. Véase Manuel Gutiérrez Estévez, *El incesto en el romancero popular hispánico. Un ensayo de análisis estructural*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral, 1981, págs. 69-351; Julio Rodríguez Puértolas, «El amor y la mujer en el Romancero viejo castellano», *Le Romancero Ibérique. Genèse, architecture et fonctions*, Colloque organisé par l'École des hautes études en sciences sociales et la Casa de Velázquez avec le concours du CNRS, Madrid, 9-11 de mayo de 1991, eds. Claude Bremond y Sophie Fischer, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pág. 77; Linda Egan, «Patriarcado de mi vida, tu castigo estoy sufriendo: El fondo histórico-psíquico del romance-corrido *Delgadina*», *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool University Press, LXXIII, 4, 1996, págs. 361-376; Juana Rosa Suárez Robayna, *op. cit.*, 2003, págs. 221-226. «Delgadina» y «Silvana se va a pasear» figuran en la antología de Ángel y Kate Flores *Poesía feminista del mundo hispánico (desde la edad media hasta la actualidad)* (México, Siglo XXI, 1984, págs. 32-40), así como en la versión inglesa de esta antología: *The Defiant Muse. Hispanic Feminist Poems from the Middle Ages to the Present*, New York, The Feminist Press at the City University of New York, 1986, págs. 8-13.

[46] Lucy A. Sponsler, *op. cit.*, págs. 25 y 38; Samuel G. Armistead, «"The Enamored Doña Urraca" in Chronicles and Balladry», *Romance Philology*, 11, 1957-1958, págs. 26-29.

[47] Marjorie Ratcliffe, *art. cit.*, 1995, pág. 117. Ratcliffe ha analizado también otras recreaciones, como la de Juan de la Cueva en *La comedia del rey don Sancho y reto de Zamora por don Diego Ordóñez,* y la del duque de Rivas en el drama *Arias Gonzalo*. En la obra de Juan de la Cueva Urraca aparece, según Ratcliffe, como precursora de la mujer varonil del teatro del Siglo de Oro (*ibíd.*, pág. 116), mientras que el duque de Rivas la presenta como «heroína romántica arquetípica», que lucha contra un amor imposible (*ibíd.,* pág. 121). En *Las Mocedades del Cid* (1618), Guillén de Castro aporta como novedad el tema de la competencia entre Urraca y Sancho por el afecto de Rodrigo. Véase Jack Weiner, «Una posible razón de Urraca para matar a su hermano Sancho: Una contribución de Guillén de Castro al tema cidiano», *Revue des Langues Romanes*, 79, 1969, págs. 173-195.

[48] Martha G. Krow-Lucal, «The Jezebel Paradigm: Construction of an Image for Doña Lambra and Doña Urraca», *Oral Tradition and Hispanic Literature. Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, ed. Mishael M. Caspi, New York & London, Garland Publishing, 1995, págs. 353-383.

[49] *Ibíd.*, pág. 364.

[50] *Ibíd.*, pág. 373. Carolyne Bluestine ha puntualizado al respecto que «in the inherently misoginistic world of the epic, the traitor's guilt frequently is mitigated by the role of the temptress»

Pero la tradición romancística judeo-española ha sido más benévola con Urraca presentándola como una mujer «sensible, compasiva e ingeniosa» que demuestra una gran determinación cuando solicita al rey Sancho la libertad de su hermano Alfonso[51]. Por esta razón, se la ha relacionado con la mujer fuerte bíblica o *esseth hayil*, y en concreto, con los dos exponentes principales de esa *esseth hayil*: las célebres Esther y Judith[52].

4. Las crónicas. Reinas que sí gobernaron

Los estudios sobre las crónicas revelan la representación negativa que en ellas se hace de mujeres como Urraca con gran protagonismo en los acontecimientos políticos y bélicos de la época. En la *Primera Crónica General* de Alfonso X el Sabio, Lacarra observa la presencia de dos modelos femeninos: la reina Urraca I, mujer independiente, poco casta y con ambición de poder, y la reina Berenguela, madre de Fernando III el Santo, modelo de castidad y humildad, que se esfuerza por lograr que los varones de su familia obtengan el poder político, un poder que no quiere para ella misma[53]. El carácter modélico de esta Berenguela también es señalado por Pérez de Tudela, que además le concede la misma ejemplaridad a otra Berenguela, la esposa de Alfonso VI el Batallador[54].

Más cerca de Urraca estarían, sin embargo, mujeres como Aldonza de Castilla, María Sarmiento, María de Silva o Leonor Pimentel, que participaron activamente en las luchas dinásticas castellanas del siglo XV y que, por ello, tampoco gozaron de la simpatía de los cronistas[55].

(«Traitors, Vows, and Temptresses in the Medieval Spanish Epic», *Romance Quarterly*, 33, 1, 1986, pág. 54). Tanto Urraca como Lambra «are portrayed as temptresses who inspire and manipulate the male victim into committing his treachery, more for their own benefit than for his own» (*ibíd.*).

[51] Rosalie Guzofsky, *Mujeres heroicas en el romancero judeo-español*, Pennsylvania, University of Pennsylvania, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms Internacional, 1990, pág. 59.

[52] *Ibíd.*, pág. 61. La Jimena que reclama justicia al rey es considerada también por Guzofsky un ejemplo de *esseth hayil*, igual que Urraca (*ibíd.*, págs. 58-61).

[53] María Eugenia Lacarra, «Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano)», *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, coord. Iris M. Zavala, Barcelona, Anthropos, 1995, II, págs. 34-38. Para el caso de Urraca véase también Ana Isabel Cerrada Jiménez, «Tres generaciones de mujeres en el poder. Urraca de Zamora, Urraca de Castilla, Teresa de Portugal y doña Sancha», *Las mujeres y el poder. Representaciones y prácticas de vida*, eds. Ana Isabel Cerrada Jiménez y Cristina Segura Graíño, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna y AEIHM, 2000, págs. 99-106.

[54] M.ª Isabel Pérez de Tudela y Velasco, «La mujer castellano-leonesa del pleno medievo. Perfiles literarios, estatuto jurídico y situación económica», *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico. Actas de las Segundas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, 1983, págs. 61-62.

[55] María Pilar Rábade Obradó, «La mujer en las crónicas reales castellanas del siglo XV», *Anuario de Estudios Medievales*, Barcelona, CSIC, 17, 1987, págs. 533-550.

Una suerte paralela corren las reinas María, esposa de Alfonso XI, y Catalina de Lancaster, casada con Enrique el Doliente. Como ha señalado Clara Estow, las dos lograron un *status* especial tras enviudar de sus maridos[56]. María desempeñó un importante papel en los primeros años del reinado de su hijo Pedro I el Cruel[57], mientras que Catalina fue regente de Castilla hasta la mayoría de edad de Juan II, es decir, que ambas asumieron el poder real durante un tiempo, aunque fuera sólo de manera transitoria. Los avatares políticos en los que se vieron envueltas son descritos en las crónicas de Pero López de Ayala[58] y de Fernán Pérez de Guzmán. Los retratos que ambos ofrecen de estas reinas no son muy halagüeños. Así lo evidencia Estow. Pérez de Guzmán carga las tintas contra Catalina a la que presenta como una mujer varonil, irracional, gorda e inclinada a la bebida, sin una sola referencia al valor y al coraje con el que defendió sus derechos frente al hermano de su marido, Fernando de Antequera[59]. Y de María, se hacen algunas maliciosas observaciones sobre su carác-

[56] «Widows in the Chronicles of Late Medieval Castile», *Upon my Husband's Death: Widows in the Literature and Histories of Medieval Europe*, ed. Louise Mirrer, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 1992, págs. 153-167.

[57] El poder y la influencia que la reina María ejerció en este periodo, tal como refleja la *Coronica del rey don Pedro I* de Pero López de Ayala, ha sido señalada por Constance L. Wilkins («Women in the Court of Pedro I: Shaping History», *Women in Literature of Medieval and Golden Age Spain. Papers from the Conversations in the Disciplines Program at Onondaga Community College*, ed. Barbara N. Davis, Syracuse, New York, The State University of New York at Onondaga Community College, 1978, págs. 40-50). Wilkins pone también de relieve la figura de la tía del rey, doña Leonor de Aragón, así como de la joven reina doña Blanca quien, temiendo por su vida, solicita la protección eclesiástica y mueve a compasión a las mujeres nobles de Toledo que logran convencer a sus maridos para que se rebelen contra Pedro I.

[58] En la crónica de Ayala también ocupan un importante lugar las amantes del rey Pedro I el Cruel, desde María de Padilla a Juana de Castro Véase Arturo Firpo, «Las concubinas reales en la Baja Edad Media castellana», *La condición de la mujer en la Edad Media*, Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velásquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984, Madrid, Casa de Velázquez y Universidad Complutense, 1986, págs. 339-340.

[59] Clara Estow, *art. cit.*, pág. 163. De una de las consejeras de Catalina, Isabel de Torres, se ocupa la *Crónica de don Álvaro de Luna*, cuyas figuras femeninas han sido estudiadas por Catherine Soriano en «Mujer, historia y literatura: un ensayo sobre la condición de la mujer bajomedieval a través de la biografía castellana del siglo XV», *Actas del IV Congreso da Associaçâo Hispânica de Literatura Medieval*, eds. Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, II, 267-274. Soriano presenta a Isabel de Torres como «el personaje femenino más interesante de la Crónica», no sólo por su influencia sobre la reina sino también porque «disponía con toda libertad de sus afectos, haciendo gala de una sorprendente promiscuidad sexual en pleno siglo XV» (*ibíd.,* pág. 269). Soriano analiza además la presencia de las mujeres en otros dos textos biográficos de la época: *El Victorial: Crónica de don Pero Niño* de Gutierre Díez de Games y los *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*. Y en ellos observa el importante papel desempeñado por las viudas. M.ª Milagros Rivera Garretas se ha ocupado también de la relación de Catalina de Lancaster con Isabel de Torres y con otra de sus validas, Leonor López de Córdoba. Véase «La mediación de al lado: la relación de la reina Catalina de Lancaster con sus validas (siglo XV)», *Las mujeres y el poder. Representaciones y prácticas de vida*, eds. Ana Isabel Cerrada Jiménez y Cristina Segura Graíño, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna y AEIHM, 2000, págs. 107-113.

ter lujurioso que llegan incluso a poner en duda la legitimidad de su hijo, Pedro I [60]. Según Estow, las crónicas de López de Ayala y de Pérez de Guzmán evidencian «the degree of discomfort associated with the full exercise of royal authority by a widow», y dejan claro además que el gobierno de una mujer, es sólo «a temporary anomaly, an interim situation to be endured in anticipation of the restorarion of the natural state of affairs, more often than not achieved with the coming of age of a male heir» [61].

5. La cava, tarsiana y el «amor cortés»

Tanto en las crónicas como en los romances, pero sobre todo en estos últimos, disminuye el interés por los acontecimientos épicos y se acentúa lo doméstico, con particular atención al amor, y en muchos casos al sexo [62]. Por ejemplo, en la *Crónica de 1344* y en los romances que se ocupan de los siente infantes de Lara, se pone de manifiesto más claramente que en el cantar épico la atracción sexual de doña Lambra por su primo Alvar Sánchez [63]. De igual forma, la madre de los infantes, doña Sancha, adquiere en dicha crónica un mayor protagonismo gracias al episodio de la adopción de Mudarra [64], y los romances continúan desarrollando el tema de su devoción maternal hacia los infantes [65].

De un intenso tono sexual es la historia del rey Rodrigo y de La Cava. La *Primera crónica* enfatiza el vigor masculino del rey que toma a La Cava por la fuerza, mientras que la *Crónica de 1344* le presta una mayor atención al retrato psicológico de esta mujer, y evidencia el conflicto de honra que se le plantea desde el momento en que Rodrigo la empieza a solicitar en amores [66]. La *Crónica sarracena* de Pedro del Corral (1430) intensifica el análisis de la pasión física del rey [67], y los romances le dan más importancia a episodios en los que

[60] Clara Estow, *art. cit.*, pág. 161.

[61] *Ibíd.*, pág. 164.

[62] Lucy A. Sponsler, *op. cit.*, pág. 41.

[63] *Ibíd.*, pág. 36.

[64] *Ibíd.*, pág. 25.

[65] *Ibíd.*, pág. 35.

[66] *Ibíd.*, pág. 27- 28.

[67] Pero como muy bien ha señalado Marjorie Ratcliffe, Pedro del Corral carga las tintas contra La Cava, la condena «por lo que de ella dice y por lo que calla». Nunca reconoce su inocencia. Al describir la escena del estrupo, insinúa que La Cava podría haber dado voces pidiendo auxilio para que la oyera la reina. Y cuando relata la confesión final de Rodrigo, en ningún momento le atribuye al rey la más leve sombra de arrepentimiento. Es más, Rodrigo ni siquiera menciona entre sus pecados la violación de La Cava. Véase Marjorie Ratcliffe, «Florinda La Cava: víctima histórica, víctima literaria: la *Crónica sarracina* en el Siglo de Oro», *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002, eds. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid,

interviene La Cava, presentándola por lo general como una mujer débil, vulnerable y sensual[68]. Además, y siempre según Sponsler, en la leyenda de La Cava se aprecia muy bien el influjo del amor cortés: «Rodrigo's adoration of La Cava and her rejection of his implorations both are attitudes essential to the new system of love»[69].

El mismo influjo está presente en el *Libro de Apolonio*, épica culta circunscrita al ámbito del Mester de Clerecía ya en el siglo XIII, cuyos personajes femeninos son descritos de acuerdo con el ideal cortesano de mujer educada. De Tarsiana, por ejemplo, se destaca la habilidad para tocar la viola y para cantar. Ahora bien, Tarsiana defiende con bravura su honor de los requerimientos del rey Antinagoras, como la doña Sancha del *Poema de Fernan González* en el episodio del Arcipreste, o como La Cava[70]. De ahí que Sponsler concluya señalando la similitud en los temas de honor y castidad del *Libro de Apolonio*, y en general de la épica tardía, con los cantares de gesta antiguos, aunque difieran en la importancia otorgada a las reacciones emocionales de las mujeres y en los nuevos modelos de cortesía de los que se hace eco esa épica tardía[71].

6. Las diferencias entre la épica francesa y la épica castellana. Nuevas perspectivas

6.1. *El concepto de honor*

Por otra parte, el tema de la honra femenina le va a servir a Lucy A. Sponsler para trasladar al ámbito de la crítica feminista el debate tradicional sobre las diferencias entre la épica castellana y la francesa. Según Sponsler, mientras la castellana trata siempre el tema del honor en relación con la mujer, la francesa lo hace más a menudo en relación con la gloria militar. Y por eso, la épica castellana enfatiza el papel de la mujer en la familia y su condición de «honrada», adjetivo que se le adjudica por ejemplo a Jimena, mientras que en la épica francesa se destaca más la belleza física femenina[72].

Vervuert Verlargsgeselischaft, Iberoamericana, 2004, II, págs. 1488-1489. Ratcliffe se ocupa también aquí del tratamiento que a la historia de La Cava dieron después autores como Lope, Tirso, Calderón y María Rosa Gálvez.

[68] Lucy A. Sponler, *op. cit.*, pág. 40.

[69] *Ibíd.*, pág. 43.

[70] *Ibíd.*, pág. 31.

[71] *Ibíd.*, pág. 32.

[72] *Ibíd.*, pág. 44. Sin embargo, Ruth House Weber vuelve a plantear el influjo de la épica francesa sobre la castellana a tenor de la oración de Jimena en el *Cantar de Mío Cid*. Según Weber, mientras en la épica francesa abundan los ejemplos de oraciones épicas similares a la pronunciada por Jimena, en la castellana no los hay («Jimena's Prayer in the *Cantar de Mío Cid*

6.2. *El realismo de la épica castellana a debate*

En cambio, Juan Victorio atenúa las diferencias entre la épica castellana y la francesa con un argumento también directamente relacionado con los personajes femeninos. Victorio destaca el considerable «poder de decisión» política del que disfrutó Jimena a tenor de la documentación histórica [73]. Por esta razón, para él, la épica castellana «etiquetada de verista y realista» frente a la francesa por la escuela pidaliana, no lo es en absoluto en lo que concierne a las mujeres, y la prueba definitiva es la distancia entre la Jimena del cantar y la Jimena histórica. Volveré sobre las tesis de Victorio cuando trate por extenso la cuestión de la «historicidad» de las heroínas épicas.

6.3. *Las mujeres de la épica castellana no son pasivas*

Sponsler señala además que el modelo de pasividad encarnado en la Jimena del cantar, y luego desmentido por la Jimena de las *Mocedades*, de los romances y de las crónicas, no tiene apenas continuidad en la tradición épica castellana[74], a no ser, y también con matices, en la madre de los infantes de Lara [75]. Doña Lambra no es en absoluto una mujer pasiva, sino «quite aggressive in expressing her thoughts and feelings» [76], y otro tanto sucede con doña Urraca, o con la doña Sancha del *Poema de Fernán González,* capaz de llevar en hombros por montes y caminos a su marido encadenado y capaz también de hacerse pasar por él para facilitarle la huida de la prisión. La prodigiosa fuerza física que exhibe doña Sancha tanto en estos episodios como en el del lujurioso arcipreste, a quien en castigo por sus intenciones deshonestas ella golpea, derriba y termina acuchillando, ha hecho que la crítica la relacione con el mito clásico de las amazonas [77]. Sean de signo positivo o negativo, lo cierto es que los persona-

and the French Epic Prayer», *Oral Tradition and Hispanic Literature. Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, ed. Mishael M. Caspi, New York & London, Garland Publishing, 1995, pág. 619).

[73] *Art. cit.*, pág. 84.

[74] Marjorie Ratcliffe corrobora esta idea: «Jimena is not the norm, but the exception» (*art. cit.*, 1987, pág. 1).

[75] Y no hay que olvidar que a esta mujer las crónicas y los romances le adjudican una importante intervención, aunque sea a través de Mudarra, en la venganza final de la afrenta.

[76] Lucy A. Sponsler, *op. cit.*, pág. 14.

[77] Véase Estelle Irizarry, «Echoes of the Amazon Myth in Medieval Spanish Literature», *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, ed. Beth Miller, Berkeley, University of California Press, 1983, págs. 58-59. Irizarry relaciona con este mito a la joven del romance «La doncella guerrera» (*ibíd.*: 63), que Ángel y Kate Flores incluyen en su antología de poesía feminista (*op. cit.*, págs. 43-47). Candance Slater afirma también el significado feminista de esta

jes femeninos de los cantares épicos, a excepción de Jimena y sus hijas, no se presentan en absoluto como mujeres pasivas. Sponsler indica que este hecho contrasta llamativamente con lo que se deduce de las leyes y de las costumbres sociales. Por eso, el capítulo dedicado a la imagen de la mujer en la épica lo titula significativamente «Law versus Literature», intentando poner de manifiesto la contradicción entre los modelos femeninos de sumisión y pasividad avalados por la legislación y las mujeres resueltas que protagonizan los poemas épicos. Sponsler aventura además algunas explicaciones. Cree que quizás estas mujeres se convirtieron en personajes literarios precisamente por ser excepciones a la norma general, unas excepciones en las que los autores masculinos cargaron las tintas con el único fin de dar una lección a las mujeres de su tiempo. Es más, Sponsler cree que Lambra o la condesa traidora son un buen reflejo de las duras condiciones de vida de una sociedad más primitiva, mientras que el *Poema del Mío Cid*, compuesto más tarde que las versiones originales de las otras leyendas, da ya un «more refined, domesticated portrayal of women» [78].

«Warrior Maiden», una «spirited woman», que subvierte su papel tradicional como mujer y que, a pesar de terminar renunciando al disfraz masculino para casarse, siempre «has the last word» («The *Romance* of the Warrior Maiden: Tale of Honor and Shame», *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica*, eds. Samuel G. Armistead, Antonio Sánchez Romeralo y Diego Catalán, Madrid, Gredos y Cátedra Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid, 1979, pág. 182). No obstante, como señala François Delpech, «la transgression qu'implique l'accés d'une fille à un univers strictement masculin s'accompagne d'un scrupuleux respect des interdits: la doncella conserve son "honneur" et revient aussi vierge qu'au depart» («La "Doncella guerrera": Chansons, contes, rituels», *Formas breves del relato (Coloquio Casa de Velázquez-Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza. Madrid, Febrero de 1985)*, coords. Yves-René Fonquerne y Aurora Egido, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1986, pág. 83). Quizás por eso, en el año 1942, en plena efervescencia nacionalista, con el régimen de Franco recién instalado en el poder, José María de Cossío consideró «La doncella guerrera» un magnífico exponente de «los caracteres de la feminidad» tal como los entiende «la sensibilidad poética del pueblo» («Notas al romancero. Caracteres populares de la feminidad en *La doncella que va a la guerra*», *Escorial*, Madrid, VI, 17, 1942, pág. 423). Ahora bien, es evidente que la no aceptación de lo que Slater llama «traditional Mediterranean sex roles» y una relación entre padres e hijos con ciertos tintes incestuosos estaría en el origen de este romance (*art. cit.*, pág. 168), del que se ha destacado además la estructura paralelística. Véase Magdalena Altamirano, «La doncella guerrera, ¿romance paralelístico?», *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media (Actas de las V Jornadas Medievales)*, eds. Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González, México, UNAM, 1996, págs. 33-46. Ha habido incluso quien ha visto en él la biografía romanceada de Juana de Arco, la de Catalina Erauso, la «monja alférez», y hasta la de Isabel la Católica. William Entwistle es el responsable de la primera de estas hipótesis, de la que deja constancia en *European Balladry*, Oxford University Press, 1939, págs. 79-80. Melveena Mckendrick sostiene la relación de la doncella guerrera con Catalina Erauso (*Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the «Mujer varonil»*, London, Cambridge University Press, 1974, pág. 213). Y François Delpech se inclina por Isabel la Católica (*art. cit.*, pág. 58).

[78] *Op. cit.*, pág. 22.

6.4. *Las mujeres fuertes de la épica castellana y de la épica germánica*

En 1988 Alan D. Deyermond llamó la atención sobre la presencia de «mujeres dominantes, mujeres que funcionan socialmente como hombres» y que son muy «conscientes de su propia sexualidad», no sólo en los poemas épicos pertenecientes al ciclo de los condes de Castilla, sino también en los ciclos carolingio y cidiano[79]. Las diferencias entre la épica castellana y la francesa, a tenor de estos datos, son muy llamativas porque en la francesa la presencia de las mujeres no será relevante hasta una fecha tardía y por influjo del amor cortés, mientras que en la castellana las mujeres dominantes y sexualmente activas aparecen desde los textos primigenios. Para Deyermond la única tradición épica que presenta también a «mujeres poderosas» y que incide sobre las «escenas eróticas» es la germánica y su equivalente en prosa, la saga islandesa[80]. Con estas afirmaciones Deyermond aporta nuevos matices a la revisión que del tópico enfrentamiento entre la épica francesa y la castellana ya hiciera Sponsler y propone además un replanteamiento de las relaciones entre la épica castellana y la germánica, cuyas semejanzas obedecerían no tanto a una cuestión de influencia como de «poligénesis» o de «fuente común»[81]. Es más, hasta el tradicional

[79] «La sexualidad en la épica española», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, XXXVI, 2, 1988, pág. 768-769. Los argumentos de Deyermond, en lo que concierne a la serie carolingia, se refieren al origen de Bernardo del Carpio que, dependiendo de las versiones, es fruto o bien del matrimonio secreto entre el conde Sancho Díaz de Saldaña y Ximena, la hermana del rey Alfonso el Casto, o bien de la violación por parte del conde de Saldaña de doña Timbor, la hermana de Carlomagno. En cualquier caso, la sexualidad y las mujeres tienen en la historia de Bernardo un protagonismo acusado (*ibíd.,* pág 779). Y en cuanto al Cid, las razones que Deyermond aduce son similares a las señaladas por Sponsler: la problemática sexual se incrementa en las *Mocedades de Rodrigo* tanto por el matrimonio con Jimena como por la historia de la saboyana. Vera Castro Lingl y Andrew M. Beresford han continuado esta línea de investigación abierta por Deyermond. Castro Lingl se ocupa de las «mujeres fuertes» o «assertive women» de *La condesa traidora*, el *Poema de Fernán González* y el *Romanz del infant Garçía*. Además del trabajo publicado en 1997, ya citado aquí, Castro Lingl trata este tema en su tesis doctoral *Assertive Women in Medieval Spanish Literature* (1995) y en «The Count's Wife in *La condesa traidora*, the *Poema de Fernán González*, and the *Romanz del infant Garçía*: How Many Sanchas?», *Bulletin of Spanish Studies*, 73, 4, págs. 3371-3378. Su conclusión al respecto es que «the epic is not a misogynist genre» puesto que «the women dominate the action at the expense of the main protagonist» y son «not only important characters but fundamental in terms plot development» (*art. cit.*, 1997, pág. 16). En cuanto a Andrew M. Beresford, se centra en «the surprising number of connections that exist between death and marriage or illicit relationships» en *Bernardo del Carpio*, *Mainete*, *La condesa traidora* y el *Romanz del infant Garçía*. Véase Andrew M. Beresford, «"Cortol la cabeza e atola del petral ca la querie dar en donas a Galiana": On the Relationship Between Death and Sexuality in Four Epic Legends», *Textos épicos castellanos: problemas de edición y crítica*, ed. David G. Pattison, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 2000, pág. 42.

[80] *Art. cit.*, pág. 768.

[81] *Ibíd.*, pág 786. Según Deyermond, «No es necesario, sin embargo, explicar la importancia de las mujeres y de la sexualidad en las tradiciones épicas española y alemana/islandesa por el

concepto de «la épica como género masculino» debe ser repensado, según Deyermond, de acuerdo con la importancia, ahora reconocida, de las mujeres y del sexo en la épica castellana, la misma importancia que tienen en la lírica primitiva, en las jarchas. Deyermond apunta así una interesante similitud temática en las primeras manifestaciones literarias castellanas, al tiempo que cuestiona la tópica asociación de la lírica con las mujeres y de la épica con los valores masculinos.

7. Otra vez la «domesticada» Jimena del cantar

Pero, volviendo a la «domesticada» Jimena del Cantar, hasta de su pasividad ha sabido sacar partido la crítica feminista. El artículo de Carolyn Bluestine «The Role of Women in the *Poema de Mío Cid*», del año 1982, así lo evidencia[82]. La tesis de Bluestine es que los personajes femeninos, aunque parecen tener un carácter periférico y secundario, son esenciales para entender la estructura y la textura artísticas del cantar[83]. Deudora de los postulados del New Criticism norteamericano, como puede apreciarse en el empleo de los términos *estructura* y *textura*, Bluestine pondera el papel de las mujeres en el poema en un plano exclusivamente textual, y concluye que, en la lógica del texto, el retrato de Jimena y de sus hijas como mujeres sumisas adquiere una importancia capital para lograr el que debía de ser principal objetivo del poeta: perfilar la personalidad heroica del Cid. Por eso, según Bluestine, el episodio de las bodas o el de la afrenta de Corpes, que giran en torno a las mujeres, contribuyen a engrandecer la imagen del Cid como héroe de carne y hueso, esposo devoto y padre amante, y sobre todo como hombre moderado y prudente que acude a la autoridad real y evita una venganza sangrienta[84]. Además, a través de las mujeres, el poeta introduce aspectos relacionados con las costumbres y las leyes de la época (arras y ajuar matrimonial, procedimientos judiciales, etc.), cuya presencia intensifica el tan elogiado realismo del cantar[85]. E in-

---

influjo de una en otra, aunque las coincidencias de pormenores sí necesitan tal explicación. Es posible que la coincidencia fundamental se deba a la poligénesis, o a una fuente común» (*ibíd.*, págs. 785-786).

[82] *Romance Notes*, 18, 3, págs. 404-409.

[83] Dice Bluestine: «The female caracteres, who appear to have peripheral rather than pivotal roles in the *Poema de Mío Cid*, are so essential to the structure and artistic texture of the work that their flat, superficial presentation merits closer examination» (*ibíd.*, pág. 404).

[84] *Ibíd.*, pág. 407. Doroty Clotelle Clark y Theresa Ann Sears insisten en esta idea cuando analizan la afrenta de Corpes. Véase Dorothy Clotelle Clarke, «The Cid and his Daughters», *La Corónica*, V, 1, 1976, págs. 16-21; y Theresa Ann Sears, «The Blood of Innocents: War, Law, and Violence in the *Poema de Mío Cid*», *Medieval Perspectives*, 4-5, 1989-1990, págs. 172-184. Sears no duda en afirmar que la sangre de Elvira y Sol, las hijas del Cid, es fundamental para «the Cid's confirmation as "a perfect Christian knight"» (*ibíd.*, pág 179).

[85] Carolyn Bluestine, *art. cit.*, 1982, pág. 408.

cluso, gracias a ellas, evidencia su maestría en aspectos lingüísticos. Para Bluestine sólo la presencia de Jimena y sus hijas hace que la imagen de la separación de uña y carne como símbolo del dolor que el Cid siente ante el inminente alejamiento de su familia, sea más gráfica, más potente[86].

8. La «historicidad» de las heroínas épicas

Y todo ello además reforzado por el hecho de que el autor ha eludido e incluso tergiversado algunos acontecimientos históricos. Bluestine se refiere al silencio del cantar sobre Diego, el hijo del Cid y de Jimena, nacido en 1075, y que debía tener unos catorce años cuando su padre sufre el exilio dramatizado en el poema. Bluestine piensa que la presencia masculina de Diego habría atemperado la situación de desamparo en la que quedan la débil Jimena y sus hijas cuando el Cid marcha al destierro y, por eso, la elude. De igual forma, el cantar no menciona el hecho histórico de la defensa de Valencia contra los almorávides protagonizada por una Jimena ya viuda, porque esto habría empañado también la imagen de fragilidad que de Jimena se quiere ofrecer y que no tiene otro fin, como ya hemos dicho, que engrandecer la figura del Cid[87]. Además, los primeros matrimonios con los infantes de Carrión parecen ficticios y los únicos documentados son los segundos, pero la Afrenta de Corpes es un episodio clave, según Bluestine, para redondear el carácter de héroe[88].

También Lacarra ha llamado la atención sobre la falta de historicidad de los acontecimientos relatados en el *Poema de Fernán González*: «En concreto, todo lo referente a las actuaciones de Sancha y Teresa son puras invenciones. Por la documentación sabemos que Sancha era viuda por partida doble cuando se casó con Fernán González, y que no lo liberó de ninguna de sus prisiones. De hecho Sancha ya había muerto y el conde estaba casado en segundas nupcias cuando fue hecho prisionero por el rey de Navarra»[89]. Lacarra intenta demostrar con esta evidencia que la representación de las mujeres en la épica «nos dice más del modelo de mujer que se quiere proponer que dar cuenta del que existe»[90], y que, en última instancia, esa representación «pone de manifiesto los valores masculinos de la sociedad» que refleja[91].

---

[86] *Ibíd.*, pág. 407.

[87] *Ibíd.*, págs. 404-405.

[88] *Ibíd.*, págs. 405-406.

[89] *Art., cit.*, 1992, pág. 402. Louis Chalon ha puesto en duda también la veracidad de lo narrado en la historia de la condesa traidora: Garci Fernández sólo se casó una vez, su mujer se llamaba Aba, no Argentina ni Sancha, tuvieron tres hijas además de Sancho, el varón mencionado en el cantar, etc. Véase Louis Chalon, «La historicidad de la Leyenda de la Condesa Traidora», *Journal of Hispanic Philology*, II, 3, 1978, págs. 153-63.

[90] *Art. cit.*, 1992, pág. 405.

[91] *Art. cit.*, 1993, pág. 347.

Con estas afirmaciones de Lacarra entramos en el siempre polémico terreno del realismo literario, de la literatura entendida como reflejo o representación de la realidad, teoría que está presente también en la explicación que Sponsler da sobre el carácter activo de las mujeres en la épica. Para Sponsler, la épica refleja las condiciones reales de vida en un determinado momento de la historia castellana. La dialéctica actividad / pasividad, que parece dominar el perfil psicológico de las mujeres épicas, no es sino fruto de circunstancias históricas. A una sociedad más guerrera, menos civilizada, le corresponde, según Sponsler, una mujer más involucrada en batallas y luchas, como la Sancha de Fernán González, la doña Lambra del *Cantar de los siete infantes de Lara* o la condesa traidora. Sin embargo, a una sociedad más sofisticada, más próxima ya a la estabilidad social y política de las cortes de la baja edad media le cuadra mejor una mujer más doméstica y más «domesticada», como la silenciosa y dócil Jimena del *Poema del Mío Cid*. El planteamiento de Lacarra es diferente, no guarda una relación tan estrecha como el de Sponsler con el realismo clásico, sino que se acerca a las posiciones últimas de la crítica marxista que ven en la literatura no un reflejo de la realidad sino de la ideología dominante. Por eso, Lacarra habla de la representación de valores masculinos, mientras que Sponsler prefiere hacerlo del reflejo de determinadas condiciones de vida.

Hay una tercera variante en esta cuestión del realismo, apuntada en cierta forma en el artículo de Lacarra cuando se le confiere a las mujeres épicas, como representantes de la ideología masculina dominante, el carácter de modelos ejemplares. Se trata de la también clásica concepción de la literatura como representación, no real sino idealizada, de la sociedad. Esta otra posibilidad es la que preside las reflexiones de Juan Victorio sobre los personajes femeninos de los poemas épicos castellanos. Como Bluestine, Victorio llama la atención sobre el gran poder político que llegó a tener la Jimena histórica, y rebate así la tópica consideración de la épica castellana como realista. Victorio utiliza este argumento para defender una concepción de la literatura como reflejo «no literalmente fiel, sino matizado» o idealizado de la sociedad[92]. A su juicio, «la literatura refleja la sociedad, pero negándola, o si se prefiere, mostrando sus carencias, y para suplirlas o subsanarlas propone modelos»[93]. Victorio insiste en que los modelos femeninos de la épica los crearon los hombres, declaración que no por obvia deja de agradecerse. Pero a continuación afirma con rotundidad: «(...) para demostrar una vez más que las Sanchas, Jimenas y otras eran muy diferentes, basta leer las *Partidas,* la literatura misógina o la lírica popular»[94]. ¿Pretende entonces Victorio sostener que es la negativa, no la modélica

[92] *Art. cit.*, pág. 76.
[93] *Ibíd.*, pág. 84.
[94] *Ibíd.*

propuesta en la literatura, la verdadera imagen de la mujer medieval? ¿No tiene en este punto su conclusión un regusto un tanto misógino? Lo cierto es que el artículo de Victorio adquiere aquí un sesgo insospechado, que no hacía prever ni el interesante replanteamiento de las diferencias entre la épica castellana y la francesa a la luz de la falta de historicidad de los personajes femeninos, ni mucho menos la constatación de que Jimena tuvo una mayor influencia política de la que le reconoce el cantar. Pero la problemática de la literatura como representación idealizada conduce la argumentación de Victorio a una conclusión sorprendente: parece que fueron tantas las carencias, los defectos, de las mujeres reales que los autores se vieron en la obligación de silenciarlas y castigarlas hasta el extremo en que lo hicieron con Jimena, Lambra o doña Sancha.

9. Las mujeres como símbolos de la resistencia al sistema feudal

Otros críticos, sin embargo, han convertido a estas mujeres en símbolos de la resistencia popular contra las injusticias flagrantes del sistema feudal. Éste es el interesante planteamiento del estudio de Frank L. Odd sobre los personajes femeninos del romancero[95]. Según Odd, muchas de ellas aparecen en los romances solicitando justicia del rey, igual que hiciera Jimena. Algunas, como Isabel de Liar, la Teresa del romance «Casamiento se hacía que a Dios ha desagradado», la condesa de Alarcos o la duquesa de Guimaraes, se quejan de atropellos ocasionados por el propio rey y constituyen un claro ejemplo de censura del poder de la monarquía. La infanta enamorada de Gerineldo y Clariñana, la hija de Carlomagno, al entregarse a sus amantes, obligan a sus regios padres a aceptarlos como yernos, protagonizando una «social and sexual transgression»[96] que termina resolviéndose felizmente con el matrimonio[97]. Las hay incluso que son hábiles mediadoras en conflictos de índole política, como la princesa Guiomar, la esposa de Carlomagno que interviene a favor de Virgilios, la Urraca que intercede ante Sancho por su hermano Alfonso, Sancha, la esposa de García I de Castilla, que pronuncia ante los agresores de su marido un valiente aunque infructuoso alegato y, por supuesto, la doña Sancha que libera en dos ocasiones a Fernán González de la prisión. La conclusión de Odd es muy sugestiva: «Clearly, the collective, popular imagination which shaped the

[95] *Art. cit.*, 1983.

[96] Anne J. Cruz, «The Princess and the Page: Social Transgression and Marriage in the Spanish Ballad *Gerineldos*», *Permanence and Evolution of Behavior in Golden-Age Spain. Essays in Gender, Body and Religion*, ed. Alain Saint-Saëns, Lewiston, Queenstone & Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1991, pág. 110.

[97] Oro Anahory-Librowicz, «La Función de la Transgresión Femenina en la Estructura Narrativa del Romance», *Oral Tradition and Hispanic Literature. Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, ed. Mishael M. Caspi, New York & London, Garland Publishing, 1995, pág. 390.

ballads projected a vision of women as a stabilizing and humanizing force within the feudal world of male ambition and royal caprice» [98].

10. La construcción de una identidad femenina al margen de las imposiciones patriarcales

Igualmente sugestiva es la propuesta de Teresa Catarella, que ha observado en el romancero novelesco ciertas actitudes de resistencia y de desafío por parte de las mujeres hacia los patrones de conducta que les asigna el orden patriarcal [99]. El punto de partida de Catarella es la consideración del romancero novelesco como un género femenino, tanto por el predominio de mujeres entre sus personajes principales como por ser mayoritariamente mujeres las que lo han transmitido [100]. Catarella se centra en el análisis de dos romances, «La vuelta del marido» y «Albaniña», que tratan el tema del adulterio. En las distintas versiones que se han conservado de cada uno de ellos los finales varían, alternando la imposición de severos castigos a la adúltera con resoluciones cómicas o más ambiguas, que dejan abierta la puerta a una solución alternativa del conflicto, alejada de las convenciones patriarcales. La inestabilidad y la ambivalencia presentes en estos finales, así como la revisión, y en algunos casos la inversión, de la identidad social de las mujeres, lleva a Catarella a considerar el romancero novelesco como un «model of feminine historicizing» [101].

A propósito de otra mujer adúltera del romancero, la protagonista del *Romance de la amiga de Bernal Frances*, Margaret V. Ekstrom ha hablado incluso de «some popular understanding for the plight of such a woman», evidente en el hecho de que el autor le permita tomar la palabra y expresar sus cuitas [102]. Y Dolly Lucero de Padrón ha visto en el romance de «La bella mal maridada» y en composiciones de tema similar «un signo inequívoco de rebeldía, un germen de disconformidad con la injusticia», un canto femenino de «independencia frente a normas sociales y jurídicas», de «libertad frente al sometimiento a la autoridad, representada por padres o maridos» [103].

---

[98] *Art. cit.*, 1983, pág. 368.

[99] Teresa Catarella, «Femenine Historicizing in the *romancero novelesco*», *Bulletin of Hispanic Studies*, University of Liverpool, LXVII, 4, 1990, págs. 331-343.

[100] *Ibíd.*, pág. 331.

[101] *Ibíd.*, pág. 341.

[102] «Los Romances: The Case of the Man at the Lady's Chamber Door», *Women in Literature of Medieval and Golden Age Spain. Papers from the Conversations in the Disciplines Program at Onondaga Community College,* ed. Barbara N. Davis, Syracuse, New York, The State University of New York at Onondaga Community College, 1978, pág. 18.

[103] «En torno al romance "La bella malmaridada"», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, XLIII, 1-2-3-4, 1967, pág. 345.

Oro Anahory-Librowicz, que le ha prestado una atención especial al romancero sefardí, y en concreto al tema de la «sensualidad femenina», de las «mujeres no castas» [104], insiste, al igual que Teresa Catarella, en que la vía de transmisión de los romances es por lo general femenina. ¿Cómo es posible entonces —se pregunta Anahory— que la «mujer no casta», que el tópico misógino de la *femme fatale*, aparezca una y otra vez en los romances, que sea motivo recurrente en un género cantado fundamentalmente por mujeres? ¿Por qué las propias mujeres transmiten «una imagen de sí mismas tan poco halagadora»? Anahory concluye que se trata de una estrategia femenina de resistencia al estricto código moral impuesto por la sociedad patriarcal. El romance permite la expresión de una sensualidad prohibida porque se canta en privado, en el ámbito doméstico, convirtiéndose así en una forma de escape y de resistencia a las pautas del patriarcado [105].

En el romance titulado «El veneno de Moriana», Beatriz Gómez Acuña ha visto una réplica satírica, una especie de burla del obsesivo miedo masculino hacia la figura mítica de la «mujer venenosa o serpentina». Y esta burla la perpetran las cantoras, las transmisoras de dicho romance [106]. Por tanto, el control

---

[104] *Art. cit.,* 1995. Véanse también otros dos trabajos de Oro Anahory-Librowicz: «La sensualidad femenina en el romancero judeo-marroquí», *Literatura hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento: actas del Congreso Internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento,* Barcelona, PPU, 1989, págs. 177-184; y «Las mujeres no castas en el romancero: un caso de honra», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* ed. Sebastián Neumeister, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1989, I, págs. 321-330.

[105] «Cabe tener en cuenta que, en las comunidades sefardíes, la inmensa mayoría de los romances se transmiten por vía femenina. Es curioso pues pensar que las mujeres contribuyen a difundir una imagen de sí mismas poco halagadora, que corresponde al tópico de la literatura amorosa con tendencias misóginas: la *femme fatale* opuesta al varón casto e incorruptible. Pero los romances se cantaban entre mujeres, entre las cuatro paredes de una casa, mientras se hacían los quehaceres domésticos o se arrullaba a una criatura, mientras se columpiaban las doncellas en los patios de la judería soñando con el varón ideal. Así que después de todo, ¿por qué no dar rienda suelta a su imaginación precisamente cuando el código ético del grupo al que una pertenece es riguroso y no permite la expresión de la sensualidad más que en el relato de lo ficticio, en el mundo de lo soñado que nada tiene que ver con la realidad?» («La sensualidad femenina en el romancero judeo-marroquí», *art. cit.*, 1989, pág. 183).

[106] «Moriana, a través de su juego, ha conseguido lo que quería. Alonso comenzó siendo el poderoso en control. Decidió terminar la relación con Moriana, quedando sin embargo interesado en mantener relaciones sexuales con ella. Moriana, percibiendo su interés decidió tomar ventaja, jugó con las obsesiones del hombre intensificando sus miedos hacia la mítica figura de la mujer venenosa. Pretendió que el vino (y su propio cuerpo) estaban envenenados. Alonso, después del encuentro, se siente sin control de sus sentimientos. El romance *El veneno de Moriana*, interpretado de esta manera expone una crítica, comentario o broma de las cantoras hacia la creencia masculina de la existencia de la figura mítica de la mujer serpentina». Véase Beatriz Gómez Acuña, «Re-evaluación del mito de la mujer envenenadora en el romance "El veneno de Moriana"», *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, 22 al 26 de septiembre de 1999, eds. Margarita Freixas y Silvia Iriso, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego y Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, I, pág. 826.

que ejercen estas mujeres sobre lo narrado subvierte, desafía y burla, según la crítica feminista, los modelos de feminidad y de masculinidad patriarcales.

11. Mujeres fuertes también en el romancero viejo castellano

No cabe duda de que las protagonistas de estos romances son mujeres fuertes, mujeres que se atreven a censurar la autoridad del rey, a intervenir en contiendas políticas y bélicas emulando a las legendarias amazonas, mujeres que no vacilan en cometer adulterio, y en vengarse de los amantes que las desdeñan. Y que para todo ello cuentan, si hemos de creer a la crítica feminista, con la aquiescencia, con la complicidad de quienes divulgan sus historias, que son precisamente también mujeres.

La fortaleza de los personajes femeninos del romancero, implícita en las interpretaciones hechas por Sponler, Irizarry, Odd, Catarella, Ekstrom, Lucero de Padrón, Anahory-Librowicz y Gómez Acuña, fue señalada de manera bien explícita por Julio Rodríguez Puértolas en un artículo del año 1995 titulado «El amor y la mujer en el Romancero viejo castellano» [107]. Puértolas habla del «extraordinario y preponderante papel de la mujer en las relaciones sexuales», de «increíbles mujeres decididas, tanto para la entrega amorosa como para la venganza», y, en consecuencia, de «un tipo femenino que no es el convencional de una sociedad masculina» [108]. Las conclusiones de Alan D. Deyermond sobre la fortaleza de las mujeres épicas castellanas tienen ahora su paralelo en las afirmaciones de Puértolas sobre los personajes femeninos del romancero.

12. Del realismo clásico a la sociología literaria y al new criticism. A modo de conclusión

Por tanto, la crítica feminista, y aquella otra que se sitúa en los aledaños del feminismo literario, ha enjuiciado hasta ahora a los personajes femeninos de la épica o bien como copia fiel y verista de las auténticas condiciones de vida de la mujer medieval, o como exponentes, también fieles, de la ideología patriarcal dominante en la Edad Media. Ser vehículos de expresión de las ansias de justicia de los estamentos más desfavorecidos de la jerárquica sociedad feudal y, lo que es más significativo, evidenciar las posibilidades de resistencia, de

[107] *Le Romancero Ibérique. Genèse, architecture et fonctions*, Colloque organisé par l'École des hautes études en sciences sociales et la Casa de Velázquez avec le concours du CNRS, Madrid, 9-11 de mayo de 1991, eds. Claude Bremond y Sophie Fischer, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pág. 73-83.

[108] *Ibíd.*, pág. 76.

desafío de las propias mujeres hacia las convenciones de género, ha sido, en contrapartida, el papel que se les ha atribuido a los personajes femeninos del romancero.

Las teorías realistas, en las variantes aquí analizadas y en medida muy diversa, se han esforzado por averiguar qué sociedad o qué ideología o qué ideales representan las mujeres de la épica y del romancero. Por eso, se ha insistido tanto en su carácter paradigmático. Por eso, nos las han descrito a partir de prácticas habituales en la época: el vasallaje, los matrimonios compensatorios, la dialéctica de lo público y lo privado. Y, por eso además, nos las han mostrado como exponentes de determinadas corrientes literarias. Sponsler no ha cesado de señalar la relación de Jimena y, en general, de las mujeres épicas que reaparecen en las crónicas y en los romances, con los presupuestos del amor cortés. Mientras que Alberto Montaner, por el contrario, ha considerado a la Jimena de los romances, incapaz de domeñar la pasión erótica que le inspira el Cid, como ejemplo de la misoginia medieval, puesta al día con los debates del siglo XV y sobre todo con la obra misógina por excelencia de la época: el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera.

Sólo el trabajo de Carolyn Bluestine les otorga una condición textual, que no histórica, aunque para ello tenga que recurrir a menudo al referente de la historia. Pero lo interesante es que, gracias a esa condición puramente textual, las casi ausentes Jimena, Elvira y Sol se convierten en elementos claves, en los mejores peones con que cuenta el poeta para exaltar la talla épica de Rodrigo.

Por lo demás, el estudio de estas mujeres épicas ha arrojado nueva luz sobre tópicos literarios tradicionalmente aceptados como el del realismo de la épica castellana frente a la francesa. Mientras Juan Victorio niega dicho realismo en lo que a las mujeres épicas se refiere, Lucy Sponsler refuerza la distinción entre estas dos épicas nacionales no por la cuestión del realismo sino por el diverso tratamiento que en una y otra se da a los personajes femeninos. Por la misma razón Deyermond pone al día otro tópico de la historiografía tradicional: la relación entre la épica castellana y la germánica. Y llega incluso a plantear como errónea la también tradicional consideración del género épico como masculino. Y en cuanto a las teorías de Bajtin sobre la épica y la novela, tan citadas en los últimos años, Marjorie Ratcliffe demuestra que estas teorías, formuladas con pretensión de generalidad, sólo atañen al héroe épico y no pueden aplicarse a los caracteres femeninos.

En definitiva, la crítica feminista ha presentado a las mujeres de la épica, del romancero y de las crónicas como figuras secundarias, sometidas por lo general a la autoridad del marido a quien rinden vasallaje. Las ha tildado además de ser portavoces de valores masculinos y de convertirse, por ello, en modelos ejemplarizantes, de signo positivo o negativo, que no hacen sino corroborar el orden patriarcal. Ahora bien, no las ha descrito en ningún caso como mujeres

pasivas, porque hasta las que lo parecen, como la Jimena del cantar, en realidad no lo son, ni tampoco las ha considerado intranscendentes, ya sea por su decisiva intervención en los acontecimientos narrados, por encarnar los anhelos de justicia de las clases populares, por evidenciar la insatisfacción de las propias mujeres hacia los modelos de comportamiento que se les han impuesto, o simplemente por su contribución al desarrollo de la personalidad del héroe épico, e incluso por el hecho de propiciar nuevas perspectivas y nuevas conclusiones críticas sobre el género épico.