



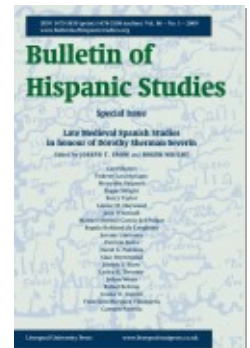
PROJECT MUSE®

Presentación de quejas y lamentos en voz de mujer de la épica hispana

Mercedes Vaquero

The Bulletin of Hispanic Studies, Volume 86, Number 1, 2009, pp. 12-25
(Article)

Published by Liverpool University Press



➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/259082>

Presentación de quejas y lamentos en voz de mujer de la épica hispana

MERCEDES VAQUERO

Brown University



‘y, si no pareciese conseja de tras el fuego,
yo llegaría más al cabo esta cuenta’
Fernando de Rojas, *La Celestina* (Prólogo, 41)

A Dorothy Severin,
quien coligió bien la suma
y rió lo donoso

En el presente trabajo me propongo analizar varios episodios de posible origen épico en los que una dama noble hace una presentación de quejas y lamentos por haber sido afrentada. El esquema de estos episodios, propio de la épica, es el de ofensa – venganza, y se suele desarrollar así: en una primera parte un vasallo de una dama noble se refugia bajo el manto de su señora para escapar de la muerte: a continuación, contra la voluntad de la dama, el criado es sacado violentamente y, en ocasiones, muerto a estocadas delante de ella; en una segunda parte, la dama va a hacer un lamento y una presentación de quejas, donde pedirá venganza. En varios casos esta petición de venganza es el dispositivo que pone en marcha el resto de la acción de la obra.¹

Los dos motivos aparecen ordenados de tal manera en los *Siete infantes de Lara* y en el romance ‘Jimena pide justicia’ (Apéndice 1a) proveniente posiblemente de las *Mocedades de Rodrigo*. Los mismos dos motivos también se dan, aunque no encadenados en la misma secuencia, en el *Sancho II*, e igualmente creo que encontramos un eco de ellos en el romance del sueño de Doña Alda (Apéndice 2).

1 Leí la presente versión de este trabajo en la Fifty-Eighth Annual Kentucky Foreign Language Conference, en abril del 2005. E hice una reelaboración del mismo en ‘Epic and History: An Interdisciplinary Conference in Ancient Studies, Brown University’ en diciembre del 2006. Esta última versión (en inglés) será publicada por mis colegas David Konstan y Kurt A. Raafblaub en el volumen del congreso (*Epic and History*), en la serie ‘The Ancient World: Comparative Histories’ en Malden (Mass.) y en Oxford: Blackwell Publishers.

En los *Siete infantes de Lara* la secuencia de los motivos es como la he descrito: primero, violación de santuario y, segundo, lamento y petición de venganza. Recordémoslo (Apéndice 3): el criado de Lambra busca refugio bajo el manto de su señora, tras haber afrontado al menor de los infantes con un cohombro henchido de sangre. Del santuario será sacado a la fuerza y muerto. A continuación, Lambra pronunciará un estrepitoso lamento, ‘llamandose bibda et que non avie marido’ (Apéndice 3). Esto es algo extraño, porque sabemos que doña Lambra, prima del conde de Castilla, está muy bien casada con Ruy Velázquez, ‘alto omne natural dell alfoz de Lara’ (Alvar y Alvar 1991: 179), el mejor vasallo del conde de Castilla y tío de los infantes. Tras la ofensa, cuando el marido regresa a Barbadillo, doña Lambra pide venganza y, como sabemos, la conseguirá con la muerte de los infantes.

En el romance ‘Día era de los reyes’ (Apéndice 1a), leemos las quejas de Jimena, donde manifiesta que Rodrigo mató a un paje que se había refugiado bajo el brial de su señora. En los otros romances de las *Mocedades de Rodrigo*, ‘En Burgos está el buen rey’ y ‘Cada día que amanece’ (Apéndice 1b y 1c), se observa una insistencia en la corporeidad de la mujer, no solo de la violación de santuario de Jimena, sino también de sus doncellas. En ‘Día era de los reyes’ (Apéndice 1a en bastardilla), las doncellas de Jimena son ‘casadas y por casar’, y están amenazadas de ser forzadas. En las versiones 1b y 1c del Apéndice aparece una metamorfosis de las doncellas en palomas, o así parecen indicarlo las metáforas del palomar violado, el halcón cebándose con las palomas, o la sangre de las palomas manchando el brial de Jimena (1b).

En el *Sancho II* la secuencia es distinta. Primero se introducen los lamentos y la petición de justicia, en un episodio que se desarrolla así: al saber doña Urraca que ha sido desheredada por su padre, acude a su lecho de muerte, acompañada de cien doncellas y, allí delante del rey Fernando, en un estrepitoso duelo, cuenta cómo fue desposada con el Emperador de Alemania, quien murió antes de celebrarse el matrimonio, y por ello se lamenta diciendo: ‘e agora finco nin biuda nin casada’ (*Crónica de veinte reyes* f.56r). Para mayor desgracia, el padre se ha olvidado de ella en el reparto de los reinos, si bien, en poco tiempo y gracias a la generosidad de su hermano Alfonso, recibirá Zamora. Más adelante se nos cuenta que doña Urraca y su ciudad de Zamora han sido sitiadas por su hermano, el rey Sancho. Nadie sabe cómo romper el cerco. Urraca se ofrece ella misma como recompensa a quien pueda deshacerlo. Su vasallo, Vellido Dolfos, ante tal premio, se brinda a hacerlo, y para ello asesina a traición al rey don Sancho en las afueras de la ciudad. Tras el regicidio, Vellido corre a salvar la vida dentro de la ciudad y en ella busca refugio bajo el manto de la infanta, de donde será sacado contra su voluntad.² Según ciertas versiones tardías, de allí lo sacarán para que cuatro potros bravos lo descuarticen (Vaquero 1989).

Así, vemos que Lambra, Jimena, Urraca – y hasta cierto punto también Alda, por lo menos metafóricamente (Apéndice 2) – en momentos críticos de vida o muerte de alguno de sus súbditos, utilizan sus mantos o briales como recintos

2 Para el motivo de la violación de santuario en el *Sancho II* véase Fraker (1974).

sagrados y estos serán violentados. Las implicaciones eróticas de los episodios son múltiples, como ya bien y ampliamente ha señalado la crítica, pues la penetración y la sangre del vasallo sobre el manto de su señora pueden interpretarse como una violación sexual (Lacarra 1993).³

En el romance 'En París está Doña Alda' (Apéndice 2), la camarera de 'la esposa de don Roldán' ofrece una curiosa interpretación del sueño que su señora acaba de tener y del que se ha despertado despavorida: 'el azor es vuestro esposo ... el águila sodes vos, con la cual ha de casar' (23–24). Unos versos arriba leemos que 'el azor, con grande cuita' se metió bajo el brial de doña Alda (18), y 'el aguililla, con grande ira' de allí lo saca y 'con las uñas lo despluma, con el pico lo deshace' (19–20). La camarera, sin duda, cree que los deseos eróticos de Alda son enormes:

Aqueste sueño, señora, bien os lo entiendo soltar:
el azor es vuestro esposo que viene de allén la mar,
el águila sodes vos, con la cual ha de casar. (22–24)

Tanto el motivo del santuario de dama noble violado, como el de la presentación de quejas con petición de venganza son invariablemente de carácter erótico y violento, y creo que están emparentados con otras narraciones trágicas, y más en concreto con ciertas representaciones dramáticas donde se desarrolla el vínculo clásico entre *eros* y *zánatos*. De forma consciente o inconsciente, en estas narraciones épicas se hace uso de material martiroológico.

Como es sabido, las leyendas de mártires paleocristianos sirvieron de inspiración primaria para el desarrollo de la hagiografía femenina en lenguas vernáculas. De hecho el texto más antiguo en lengua vernácula románica que hoy tenemos es el francés *Séquence de Sainte Eulalie*, una pieza litúrgica breve de fines del siglo IX donde se celebra el martirio de la santa de Mérida. La hagiografía de santas floreció en las lenguas romances principalmente antes de 1300. John Walsh (1970) y Colbert Nepaulsingh (1983) ya señalaron la influencia de distintas tradiciones martiroológicas en la épica española. Recientemente, Jill Ross (2008) ha estudiado la posible influencia de Prudencio, poeta hispanorromano del siglo IV, en la épica española. Según Ross, el *Peristephanon* de Prudencio, una serie de poemas dedicados a mártires paleocristianos, está en la base de la elaboración del episodio de la Afrenta de Corpes del *Poema de Mio Cid*. En él, los personajes de doña Elvira y doña Sol, las hijas del héroe, están inspirados, según señalaran Walsh y Nepaulsingh, en el martirio de santas y, en concreto, en los de Eulalia y Agnes de la obra de Prudencio (Ross 2008: 79–81).

Escenas recurrentes de la épica como las señaladas nos obligan a replantearnos algunas preguntas en torno sobre la oralidad y la representación dramática de la épica. Por ejemplo, casi todos los críticos están de acuerdo en que la épica se asocia con la recitación de un cantante o juglar masculino. Si esto fuera así,

3 Según Lacarra, la muerte del vasallo de Lambra injuria a doña Lambra como señora y como mujer y le devuelve con creces el insulto sexual de que Gonzalo ha sido objeto. 'Esta penetración del manto, signo de protección a la par que objeto erótico ya en la primera poesía provenzal, y el hecho de que la sangre manche sus ropas, se puede interpretar como una desfloración y violación colectiva simbólica' (1993: 339–40).

¿qué implicaciones tiene que un cantante masculino declame o recite estas voces femeninas?, ¿las distorsiona?, ¿las satiriza?, ¿las enfatiza?

Si leemos los estrepitosos lamentos de Urraca (Apéndice 4) y de Lambra (Apéndice 3), es fácil imaginar que la recitación del juglar sería muy próxima a la de las plañideras profesionales que se contrataban para llorar en los funerales,⁴ pues no sólo son parecidos los gritos y las voces, sino también los gestos violentos de dolor: ‘e tollieron las tocas desý, e començaron de llorar e de fazer el mayor llanto e el mayor duelo que omne viesse’ (*Sancho II*, Apéndice 4 en bastardilla). E igualmente en el duelo de Lambra en el *Cantar de los siete infantes de Lara*: ‘et fizo tan grand llanto sobr’ell con todas sus duennas tres días, que por maravilla fue; et rompió todos sus pannos [...] et [...] fuese pora éll toda rascada et llorando mucho de los ojos’ (Apéndice 3 en bastardilla).

Algo llamativo de los lamentos en boca de dama noble, como el de doña Lambra, y el del Jimena (Apéndice 1a), es que no lloran por el criado muerto, sino que la queja – creo entender – nace de la afrenta infligida a sus propios cuerpos, ya que estos han sido utilizados y violados como santuarios. Recordemos que el ofrecer una dama noble refugio a un súbdito para salvarlo de un gran peligro era una costumbre legal de origen germánico, practicada extensamente en la Península Ibérica. Así, en la *Crónica de Alfonso XI*, encontramos que, en 1326, durante el reinado de este monarca, en pleno alboroto popular en la ciudad de Valladolid, trataron de matar al almojarife don Yuzaf de Écija. Este se libró a duras penas, gracias a la intervención de la infanta doña Leonor: ‘Et la Infanta [...] subió en su mula et el judío iba de pie con ella travado a la falda del su pellote, et fuese para el Alcázar; et en yendo, algunos ý ovo de los de la villa que probaron a matar al judío’ (Menéndez Pidal 1971: 6 n.4).⁵

Al comparar cómo se desarrollan estos dos motivos en los textos épicos nos preguntamos si la recitación épica era una institución social codificada y estable. Dudo mucho que así fuera. A pesar de que la épica se asocia con la recitación de

4 El historiador Angus MacKay señala que las autoridades de la ciudad de Jerez, en 1455, amenazaron con considerables multas a las plañideras profesionales si continuaban desplegando lamentos estrepitosos en los funerales: ‘... inasmuch as it has become known that at the funeral of Juan Catalán which took place yesterday, Tuesday, the women who accompanied his body to the monastery of Santo Domingo of this town made noises of grief in a shameful manner and contrary to the ruling of the Holy Church, and inasmuch as this is a survival from the period of the Gentiles [...] it was ordered that henceforth no persons attending funerals should make lamentations of this kind in the streets and urban districts on pain of a fine of three hundred mrs.’ (1977: 192).

5 Menéndez Pidal (1971: 6 n. 4) menciona este episodio de la *Crónica de Alfonso XI*, y también nos señala varios fueros medievales, como los de Aragón y Navarra, donde se penaliza a aquellos hombres que hieren o matan a otro en presencia de una noble. Menéndez Pidal fue el primero en poner de relieve que la deshonra de doña Lambra era grandísima, no tanto por haber sido matado aquel hombre en su presencia, como por haber sido realizado el hecho bajo su manto. Esta prenda, según el derecho germánico, era un signo de protección. Lo curioso de los episodios literarios donde se da este derecho de origen germánico de la noble medieval, a diferencia del episodio histórico de la infanta doña Leonor y don Yuzaf de Écija, es que el recinto es violado, se saca a los súbditos violentamente del santuario y algunos de ellos son muertos a estocadas delante de sus señoras, como hemos visto.

un cantante o juglar masculino, y a pesar de que sospechamos que el recitador imitara a las plañideras con sus voces y con sus gestos, todavía creo que escenas como las aquí examinadas están abiertas a todo tipo de negociaciones, especialmente a las relacionadas con el género y el estatus social de las mujeres. Todos estos lamentos en voz de mujer aparecen muy marcados sexualmente. Ahora bien, la relación entre *eros* y *zánatos* es muy curiosa, pues no se halla vinculada directamente con el matrimonio.⁶

Las mujeres de la épica castellana, conforme dijera Alan Deyermond (1988), no sólo están muy conscientes de su sexualidad, sino que también saben cómo manejarla para sobrevivir y triunfar socialmente. Pero veamos cómo dicha manipulación se desarrolla en nuestras historias. Volvamos por un minuto a la fórmula de ‘agora finco nin biuda nin casada’, que oímos en boca de Lambra y de Urraca en sus respectivas quejas. Urraca, primero, se lamenta de su estado, pues, en efecto, no es ni viuda ni casada (al igual que doña Alda), pero sus quejas no tienen que ver con el matrimonio, sino con su desheredamiento paterno; por eso amenaza a su padre, el rey Fernando, con que de no remediarlo venderá su cuerpo.⁷ Pero, ¿y Lambra? ¿Por qué dice Lambra que no está ni viuda ni casada, cuando su marido se encuentra vivo? ¿lo dice sólo porque su marido no se hallaba presente en Barbadillo cuando sus sobrinos la afrentaron? ¿o se trata tal vez de una fórmula no muy bien utilizada en este determinado caso, pero que parece necesaria para los lamentos de damas nobles?

Me parece claro que se trata de una fórmula, pues incluso aparece en los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego* del Marqués de Santillana: ‘Haxa enlodada: ni biuda ni casada’ (Bizzarri 2001: 187). Y, en efecto, todas estas mujeres están ‘enlodadas’, es decir mancilladas.⁸

Pero ¿qué implica esta fórmula y qué significa esta conexión entre sexualidad y muerte? ¿Aparece aquí la sexualidad relacionada con el matrimonio, como en algunas de las leyendas épicas estudiadas por Andrew Beresford (2000)? Lo dudo, con la posible excepción del caso de Jimena, ya que ella sí está realizando abiertamente una petición de casamiento al rey para reparar su deshonra y/o para vengarse. Mas la conexión es algo enrevesada. El pedir al monarca que la entregue en matrimonio a Rodrigo, sorprende al rey, e imagino que también al público. De aquí que el soberano afirme:

6 El artículo de Andrew Beresford (2000: 42), donde estudia cuatro leyendas épicas de la Península Ibérica (*Bernardo del Carpio*, *Mainete*, *Condesa traidora* y *Romanz del infant García*), señala que la relación entre amor y muerte en dichas leyendas está relacionada con el matrimonio y con amores ilegítimos.

7 En el romance ‘Morir vos queredes, padre’, Urraca amenaza a su padre que dará su cuerpo ‘a los moros por dineros y a los cristianos de gracia’ (Díaz-Mas 1994: 76–78, v. 8).

8 En la glosa de 1541 a los *Refranes*, la interpretación que se da a la paremia es así: ‘Quien es para poco en ningún estado sabe valerse’ (Bizarri 2001: 187). Pero creo que en los motivos épicos aquí examinados el significado es algo diferente y ambiguo. Así, por ejemplo, se podría pensar que Lambra sí está enlodada, que su honra ha sido manchada, pero tal no es el caso ni de Urraca, ni de Alda.

Siempre lo oí decir, y agora veo que es verdad:
que el seso de las mujeres que no era natural
hasta aquí pidió justicia, ya quiere con él casar.

(Apéndice 1a, 27–29)

Me parece que la relación entre *eros* y *zánatos* de estos episodios tal vez esté relacionada con la fertilidad, con la procreación, o dicho de otra forma, con la descendencia de un linaje. Para Lambra y Urraca el matrimonio no significa un ascenso en la escala social, pues ellas tienen mayor o igual estatus social que sus esposos o desposados. Lambra es prima del conde de Castilla y su marido, un ‘alto omne’. Urraca ha nacido de reyes, y su padre es par de emperador. Igualmente, Jimena es hija de conde, su estatus es superior al de su futuro marido, como sabían los autores y el público de estas historias.

La relación entre muerte y sexualidad aquí no está presentada como vía para un casamiento que proporcione mayor prestigio a la contrayente. El matrimonio aparece casi como un contrato legal, un vínculo social a través del cual las damas nobles no van a acceder a un estatus superior al que ya poseen. La relación entre *eros* y *zánatos* entonces ha de ser la de la procreación, la de pervivencia de un linaje. Esta es la tragedia del cantar de los *Siete infantes*, Lambra no solo carece de hijos propios, sino que además destruye o trata de destruir el linaje colateral de su marido, el de los infantes de Salas. La tragedia de Urraca, por su parte, no es no tener hijos, sino que su padre parece haberla borrado como heredera en su reparto y, por si fuera poco, finalmente se nos presenta abocada a no dejar descendencia.

Con lo visto hasta aquí, teniendo presente la importancia de estos episodios para el desarrollo de la acción de las historias épicas a las que pertenecen, creo que podemos establecer un rasgo clave del género: la deshonra a una dama noble es uno de los temas principales de la épica hispana medieval. Esto parece claro en la primitiva épica del ciclo de los condes de Castilla y también en el del Campeador. En el *Poema de Mio Cid*, aunque las dos partes de la acción estriban sobre el honor de Rodrigo Díaz, la primera sobre el político y la segunda sobre el familiar, es esta segunda deshonra, la realizada en los cuerpos de sus hijas, la que, irónicamente, llevará al Cid y su linaje a alcanzar mucha mayor honra (Deyermond 1973; Pattison 2000: 120). Los famosos versos de la última tirada del *Poema* creo que encapsulan una de las lecciones mas importantes de la obra:

Grant es la biltança de ifantes de Carrión:
qui buena dueña escarneçe e la dexe después
atal le contesca o siquier peor.

(3705–07)

Este mismo es el mensaje predominante en las obras aquí analizadas, aunque con matizaciones diversas, claro está. Ahora bien, una diferencia importante entre el *Poema de Mio Cid* y las otras composiciones en este trabajo examinadas es que, en estas otras historias, es el honor de la mujeres mismas el que se encuentra en juego, el que ha sido ultrajado, y por eso vemos a sus protagonistas, con una

gran conciencia de su estatus de nobles, pidiendo venganza, no para vengar el honor de ningún miembro masculino de su clan, sino para allegar satisfacción ellas mismas de su deshonor personal. Lambra, por ejemplo, exige que su marido tome venganza por la afrenta cometida contra ella. Jimena, a su vez, pide al rey que venga los agravios que Rodrigo le ha hecho. Y Urraca promete tomar desquite en su padre, si no remedia la situación de la herencia.

Los motivos aquí analizados son recurrentes y, por tanto, pienso que encierran algún mensaje importante, seguramente relacionado con el estatus de las nobles, ya que estas son como ‘Haxa[s] enlodada[s], ni biuda[s] ni casada[s]’. También opino que nos ayudan a entender, en parte, quién controlaba la producción y diseminación de esta épica castellana (es decir, la estrategia de la producción literaria de la épica), y en parte, cuál era el papel de los oyentes, o cuáles eran el género y estatus social del público de tales historias.

Guiados por los trabajos de Deyermond (1976, 1988), muchos críticos estamos de acuerdo – creo – en que el auditorio de la épica hispana no puede ser sólo el público principalmente masculino y guerrero que se postula para otras épicas de la Romania (Vaquero 2005; Beresford 2000).

Aunque, por desgracia, sabemos muy poco de las recitaciones épicas, suponemos que eran una forma de discurso pare entretener, un discurso no privado sino público. Escenas como las examinadas en este artículo sospecho que las emparentan definitivamente con cierto tipo de representaciones o recitaciones dramáticas, y pienso que acaso las vinculan con un género al parecer también recitado por juglares, y que a veces giraba en torno a la violencia corporal sobre una dama noble joven. Me refiero a las recitaciones dramáticas de vidas de santos y santas, como la *Passio sanctorum martyrum Facundi et Primitivi* de un manuscrito de fines del siglo XII o comienzos del siglo XIII (códice 9 de la Real Academia de la Historia), relacionado con el monasterio de Sahagún. O quizás, mucho más directamente, tales escenas podrían estar emparentadas con los himnos de santas vírgenes mártires, como las de Santa Agnes (Inés) y Santa Eulalia que desarrollan el vínculo clásico entre *eros* y *zánatos* y tienen con frecuencia carácter erótico y violento. Elisa Ruiz ha estudiado la relación entre interpretación juglaresca y recitación clerical de la *Passio sanctorum martyrum Facundi et Primitivi* (Apéndice 5) y cree que durante las festividades de estos santos la *passio* seguramente se representaba o se leía en voz alta a los peregrinos en Sahagún.

En la hagiografía medieval existe una tradición importante de poemas e himnos donde se canta sobre el cuerpo femenino como recinto sagrado. Además, y tratando de buscar paralelos con la épica que aquí estudio, encontramos que, en cierta iconografía de algunas santas, como Santa Eulalia y Santa Agnes, se las representa con palomas.⁹ El poeta hispanorromano Prudencio narra que, a la hora de la muerte de Santa Eulalia, salió de su boca una paloma volando hacia el cielo. El vuelo de la paloma simboliza, – nos dice el autor – el ascenso del alma de Eulalia

9 A Santa Agnes se la suele representar con un cordero en su regazo o cerca de ella, como símbolo de su pureza y sacrificio. Era patrona de las mujeres jóvenes, protectora de la pureza corporal femenina. A veces, también se la representa con una paloma que lleva un anillo en el pico, por considerarla igualmente patrona de las parejas desposadas.

al cielo. El himno de Prudencio se recitaba o cantaba en la Iglesia visigótica en el día de la festividad de la santa, y también fue incorporado a la liturgia mozárabe (Ross 2008: 81–82).¹⁰ Algunos críticos han señalado el paralelo entre Eulalia y Dido (Roberts 1993: 100–01). La historia de Eulalia, escapándose de la finca de sus padres, viajando a la ciudad, donde un pretor romano tratará de seducirla y, finalmente, enfrentándose con gran valor a la muerte, contiene gran simbolismo sexual y claros ecos de la *Eneida*. De hecho, el martirio de Eulalia parece ser una construcción ficticia poética elaborada por un gran conocedor de la épica latina. Roberts (1993: 100–01) sugiere un paralelismo entre la imagen de Dido descendiendo al Hades (imagen que se convierte en una gran tentación sexual para Eneas) y los lugares tan inhóspitos del viaje o escapada de Eulalia, contando – claro está – que la santa hispanorromana, a diferencia de Dido, siempre desechó los deseos sexuales.

La actitud martirológica de las hijas del Cid en el robledal de Corpes ante sus torturadores, como ya señalara Walsh (1970), pidiendo ser decapitadas antes que ser deshonradas, están claramente inspiradas en vidas de santas.

El *Peristephanon* de Prudencio, donde – como hemos dicho – se encuentran las historias de Santa Eulalia y Santa Agnes (Inés), se divulgó mucho a lo largo de toda la Edad Media. Los expertos en hagiografía nos recuerdan que, en la Europa medieval del siglo VI al XI, las vidas de santas como estas fueron muy populares y seguramente sirvieron de espejo o guía espiritual para las nobles.¹¹ Ahora bien, según se sabe, la santidad femenina resultó muy problemática para las autoridades eclesiásticas masculinas, especialmente desde comienzos del siglo XII (Noble y Head 1995: xxv; Head 1999). Valgan de ejemplo los problemas que Hildegarda de Bingen (1098–1179), una casi contemporánea del Cid, tuvo en vida con los jerarcas eclesiásticos, y las dificultades que más tarde surgieron para su proceso de canonización. En efecto, a partir del año 1100, hubo un enorme descenso en las canonizaciones de santos, y especialmente de santas, en Europa (Head 1999). Tal vez por eso todavía en el siglo XII siguen siendo populares las vidas de los mártires paleocristianos, mártires lo suficientemente remotos, como para no poder ser emulados. Por ello no sorprende que se celebraran por esas fechas los santos del pasado lejano, como Fructuoso, Facundo o Primitivo.

Siguiendo con nuestro análisis de la épica, se puede observar que hay una

10 'The imitation of Prudentius's models of martyrdom informed to a high degree the textualization of the ninth-century martyrs of Córdoba, who sacrificed themselves for the sake of preserving their Christian identity from the influence of the predominant Arabic culture and preeminent position of Islam' (Ross 2008: 82).

11 En el *Poema de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo (segunda mitad del siglo XIII), son tres vírgenes mártires paleocristianas, Santa Ágata de Catania, Santa Eulalia de Mérida y Santa Cecilia, quienes guían a la joven visionaria Oria (1043–70) a ascender al cielo. Sus vidas o pasiones han servido de inspiración para la anacoreta, como ellas mismas le comentan: 'Tú mucho te deleitas en las nuestras passiones, / de amor e de grado leyes nuestras razones, / queremos que entiendas entre las visiones, / qual gloria reçibimos e quales galardones' (est. 34, ed. Uria Maqua). Vale recordar que en el texto aparecen las tres mártires con palomas en las manos, como emblema típico de la muerte de una virgen-mártir, y que le entregan una paloma a Oria que le servirá de guía para llegar a Cristo.

notable diferencia entre la elaboración del material martiroológico en el *Poema de Mio Cid* y en las otras historias comentadas en el presente trabajo. Está claro que doña Elvira y doña Sol piden a sus esposos que les corten las cabezas antes de deshonrarlas, en un gesto parecido al de las jóvenes mártires paleocristianas. Y claro que los infantes de Carrión prefieren deshonrarlas, martirizándoles los cuerpos y dejándolas vivas para que sus manchas sean públicas. Se podría aducir que en los ejemplos aquí examinados no hay nada parecido en cuanto a la actuación de las mujeres. Ahora bien, creo que sí lo hay en la violencia, o violación simbólica de sus cuerpos, en la simbología sexual de los episodios. Opino que la representación de estas mujeres en la épica tiene cierta correspondencia con la simbología de los martirios de las santas paleocristianas, aunque con un importante cambio, pues de una inocente admiración del martirio se ha pasado a un siniestro comentario sobre la perversidad sexual de las mujeres y el papel en la sociedad que de ellas se esperaba. Tal vez el contexto social, histórico, o cultural haya influido en esta metamorfosis. Si hasta el siglo XI las vidas de santos paleocristianos sirvieron como espejo a la naciente élite de los nuevos reinos, a partir de 1100 se suceden dos cambios importantes: primero, la santidad femenina comienza a ser problemática para los superiores eclesiásticos; y segundo, durante los siglos XII y XIII, encontramos cada vez menos santas y santos que sean celebrados como tales después de sus muertes (Head 1999). De ahí que el culto a los santos y santas se empieza a centrar en santos patronos de un pasado distante, así los obispos martirizados Fructuoso, Primitivo y Facundo o, como ya apunté, los abades fundadores de monasterios.

Volviendo ahora al posible público de las historias épicas, no me extrañaría que estas se representaran a la par que las pasiones de santos y que fuesen interpretadas por los mismos juglares, en los mismos recintos y con un mismo auditorio (Ruiz 1998: 263. Apéndice 5, en bastardilla). Creo que el público de estas pasiones, de estas vidas de santas y santos, debió de ser el mismo que el de la épica.

La relación entre el cuerpo femenino como recinto sagrado y la muerte nos conduce – pienso – a establecer vínculos con la hagiografía. Las estrategias retóricas y las imágenes empleadas son muy parecidas a las representaciones de mártires de la tradición paleocristiana. Ahora bien, esta nueva literatura, a diferencia de la primitiva hagiografía, no trataba de servir de ejemplo para las mujeres interesadas en la vida religiosa. Las historias no se contaban esperando que las jóvenes se arrojasen a los leones en el circo o, sin caer en el anacronismo, para ser martirizadas por enemigos cristianos o musulmanes.

En mi opinión las vidas de las mártires paleocristianas y las historias épicas que estudiamos, con la presentación de esos extraordinarios personajes femeninos, están en consonancia con una misma metodología pedagógica de censura. Las mujeres poseen un extraordinario apetito sexual, pero hay formas de controlarlo. Los personajes de Lambra, Urraca, Jimena o incluso Alda, están representadas ambigüamente, pues tienen un gran poder social, pero también un gran deseo carnal. Los textos examinados parecen presentar dos ideologías genéricas irreconciliables. Por un lado, la sexualidad de estas damas nobles es de extraordi-

naria importancia para la supervivencia de un linaje, pero, por otro, sus apetitos sexuales, cuando violan la frontera del decoro, representan una amenaza para el orden social. Dicha amenaza social está conectada con la muerte y, por tanto, su naturaleza desestabilizante debe ser, si no controlada del todo, al menos denunciada. Por ello creo que tanto las vidas de las mártires como las historias épicas, con estos extraordinarios personajes femeninos, concuerdan en una misma metodología de censura, o con un parecido programa instructivo: las mujeres tienen un apetito carnal voraz en potencia, pero hay formas de poder controlarlas.

Apéndice

1. *Jimena pide justicia*

1a.

Día era de los reyes, día era señalado,
cuando dueñas y doncellas al rey piden aguinaldo; 2
sino es Jimena Gómez, hija del conde Lozano,
que puesta delante el rey, d'esta manera ha hablado: 4
– Con mancilla vivo, rey, con ella, vive mi madre;
cada día que amanece veo quien mató a mi padre, 6
caballero en un caballo y en su mano un gavilán,
otra vez con un halcón que trae para cazar. 8
Por me hacer más enojo cébalo en mi palomar,
con sangre de mis palomas ensangrentó mi brial; 10
enviéselo a decir, envióme a amenazar
que me cortará mis haldas por vergonzoso lugar, 12
me forzará mis doncellas casadas y por casar,
matárame un pajecico so haldas de mi brial. 14
Rey que no hace justicia no debía de reinar,
ni cabalgar en caballo, ni espuela de oro calzar 16
ni comer pan a manteles, ni con la reina holgar
ni oír misa en sagrado porque no merece más.– 18
El rey, de que aquesto oyera, comenzara de hablar:
– Oh, váleme Dios del cielo, quiérame Dios aconsejar. 20
Si yo prendo o mato al Cid, mis cortes se volverán;
y si no hago justicia mi alma lo pagará. 22
– Tente las tus cortes, rey, no te las revuelva nadie;
al Cid que mató a mi padre dámelo tú por igual, 24
que quien tanto mal me hizo sé que algún bien me hará. –
Entonces dijera el rey, bien oiréis lo que dirá: 26
– Siempre lo oí decir, y agora veo que es verdad:
que el seso de las mujeres que no era natural; 28
hasta aquí pidió justicia, ya quiere con él casar.
(Díaz-Mas 1994: 94–96, énfasis mío.)

1b.

En Burgos está el buen rey asentado a su yantar,
cuando la Jimena Gómez se le vino a querellar. 2
Cubierta toda de luto, tocas de negro cendal,
las rodillas por el suelo comenzara de hablar: 4
‘Con mancilla vivo, rey, con ella murió mi madre;
cada día que amanece veo al que mató a mi padre, 6
caballero en un caballo, y en su mano **un gavilan**;
por facerme más despecho **cébalo en mi palomar**, 8
mátame mis palomillas criadas y por criar;
la sangre que sale de ellas teñido me ha mi brial: 10
enviéselo a decir, envióme a amenazar.
Hacedme, buen rey, justicia, no me la queráis negar.’ 12
(Petersen 2003, énfasis mío.)

1c.

Cada día que amanece veo quien mató a mi padre
y me pasa por la puerta, por me dar mayor pesar, 2
con un falcón en la mano que trae para cazar;
mátame mis palomillas que están en mi palomar. 4
(Petersen 2003, énfasis mío.)

2. *Romance de Doña Alda*

En París está Doña Alda, la esposa de don Roldán,
trescientas damas con ella para la acompañar; 2
[...]
‘Un sueño soñé, doncellas, que me ha dado gran pesar: 14
que me veía en un monte en un desierto lugar;
de so los montes muy altos **un azor** vide volar, 16
tras dél viene **una aguililla** que lo ahinca muy mal;
el azor, con grande cuita, **metióse so mi brial**; 18
el aguililla, con grande ira de allí lo iba a sacar.
Con las uñas lo despluma, con el pico lo deshace.’ 20
Allí habló su camarera, bien oiréis lo que dirá:
--Aqueste sueño, señora, bien os lo entiendo soltar: 22
el azor es vuestro esposo que viene de allén la mar,
el águila sodes vos, con la cual ha de casar 24
...
(Díaz-Mas 1994: 220–21, énfasis mío.)

3. *Siete infantes de Lara*

Ellos fueron estonces para ella, et tomaronle por fuerça **el omne que tenie so el manto**, et matárongele y luego delante, assí que l’ non pudo ella defender, nin

otro ninguno por ella; et de las heridas que davan en éll, *cayó de la sangre sobre las tocas et en los pannos de donna Llambla, de guisa que todo fincó ende enssangrentada [...]* Pues que ellos fueron idos, fizo donna Llambla poner un escanno en medio de su corral, guisado et cubierto de pannos como pora muerto, et lloró ella, *et fizo tan grand llanto sobr'ell con todas sus duennas tres días, que por maravilla fue; et rompió todos sus pannos, llamándose bibda et que non avie marido.* [...] Entonces donna Llambla, quando sopo que vinie don Rodrigo, cató, et quando l' vio entrar por el palatio, *fuese pora éll toda rascada et llorando mucho de los ojos, et echóse a sus pies pidiéndol' merced que l' pesasse mucho de la desondra que avie recebida de sus sobrinos, et que por Dios et por su medida que l' diesse ende derecho.* (Alvar y Alvar 1991: 184-85, énfasis mío.)

4. Sancho II

La infante doña Urraca luego que lo sopo que su padre era maldoliente cavalgó con çient dueñas de linaje e fuesse para él a Cabeçón. E quando llegó al castillo falló a su amo don Arias Gonçalo [...] E él díxole que non era muerto, mas que yazía ya malcuytado [...] La infante quando esto oyó començó de llorar muy de rezio, e llamarse desanparada [...] La infanta doña Urraca, luego que llegó a Cabeçón, desçendió ella *e todas las dueñas que con ella yvan de las mulas e tollieron las tocas desý, e començaron de llorar e de fazer el mayor llanto e el mayor duelo que omne viesse.* E dizié en llorando la infante doña Urraca: '¡Mesquina!, ¿qué faré o qué será de mí? ¡Non oviera de seer nascida!, ¡seer fija de tan honrrado rey, e de reyna tan honrrada, e aver de andar por el mundo lazdrada e desenparada! ¡Más me valdrié la muerte!, ¡ca, mal pecado, non será tal ninguno que me quiera aver que me non aya!, e dirán todas las gentes por mi desonrra: '¡Esta es la infante doña Urraca!' [...] Ellos en esto estando, entró la infante doña Urraca con todas sus dueñas por el palacio, metiendo bozes e faziendo el mayor llanto de el mundo, llamando e diziendo: '¡Padre sseñor!, ¿qué fize yo porque assí finco deseredada?' E después que ella llegó al lugar hó el rey don Ferrando yazié en pasamiento, tomóle ella por la mano e besógela, diziéndole assí: '¡Aquí yazedes el rey don Ferrando, mi manzilla e mi quebranto grande; malo fue aquel día que yo nascí, ca padre señor, partistes vós los regnos e a mí non me distes nada, e finco desanparada e lazdrada. E quien vos conssejó que me non diéssedes nada, fizolo muy mal, *ca ssé yo que seredes muy pecador de mí, e por ende pídovos por merçed que vos acordedes de mí!*' (Crónica de veinte reyes: 83^r–84^v, énfasis mío.)

5.

El cenobio debió de ejercer en la comarca una notable influencia en todos los órdenes: económico, político y religioso. Como corolario de todo ello cabe suponer la afluencia de numerosos peregrinos y una intensificación del culto de los santos patronos. El día de su festividad se celebraba una feria anual que congregaba mercaderes y público en general. En este marco hay que situar el desarrollo de la *passio* como tema de inspiración, tanto en su vertiente literaria

como artística ... El núcleo original de la historia derivó probablemente hacia formas narrativas más afines con los gustos de las gentes que acudían a estas manifestaciones populares. Sabemos que los juglares cultivaban este filón: ‘Sunt [...] qui dicuntur ioculatores, qui cantant gesta principum et uitas sanctorum, et faciunt solatia hominibus’. Tal vez como complemento de las ceremonias religiosas se organizaran actuaciones en el atrio de la iglesia, ya que este ámbito marcaba un espacio de socialización y de tránsito entre el mundo laical y el eclesiástico. (Ruiz 1998: 263, énfasis mío.)

Obras citadas

- Alvar, Carlos, y Manuel Alvar, 1991. *Épica medieval española*, Letras Hispánicas, 330 (Madrid: Cátedra).
- Berceo, Gonzalo de, 1987. *Poema de Santa Oria*, ed. Isabel Uría Maqua, Clásicos Castalia, 107 (Madrid: Castalia).
- Beresford, Andrew M., 2000. ‘“Cortol la cabeça e atola del petral ca la querie dar en donas a Galiana”: on the relationship between death and sexuality in four epic legends’, en *Textos épicos castellanos: problemas de edición y crítica*, ed. David G. Pattison, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 20 (London: Queen Mary and Westfield College), 41–63.
- Bizzarri, Hugo Ó., 2001. ‘La glosa de 1541 a los Refranes que dizen las viejas tras el fuego’, *Olivar*, 2: 157–216.
- Crónica de Veinte Reyes*. Ms. N. Biblioteca de El Escorial, ms. Y-I-12.
- Deyrmond, Alan, 1973. ‘Structural and stylistic patterns in the *Cantar de Mio Cid*’, en *Medieval Studies in Honor of Robert White Linker* (Madrid: Castalia), 55–71.
- , 1976. ‘Medieval Spanish epic cycles: observations on their formation and development’, *Kentucky Romance Quarterly*, 23: 281–303.
- , 1988. ‘La sexualidad en la épica medieval española’, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36: 767–86.
- Díaz-Mas, Paloma, 1994. *Romancero*, Biblioteca Clásica, 8 (Barcelona: Crítica).
- Fraker, Charles F., 1974. ‘Sancho II: Epic and Chronicle’, *Romania*, 95: 467–507.
- Head, Thomas, 1999. *Women and Hagiography in Medieval Christianity*, <http://www.the-orb.net/encyclop/religion/hagiography/women1.htm>
- Lacarra Lanz, Eukene, 1993. ‘Representaciones de la feminidad en el *Cantar de los siete infantes de Lara*’, en *Charlemagne in the North: Proceedings of the Twelfth International Conference of the Société Rencesvals* (Edinburgh, 4th to 11th August 1991), ed. P. E. Bennett, Anne E. Cobby y G. A. Runnalls (London: Grant and Cutler), 335–44.
- Mackay, Angus, 1977. *Spain in the Middle Ages: From Frontier to Empire, 1000–1500* (New York: St. Martin’s Press).
- Menéndez Pidal, Ramón, 1971. *La leyenda de los infantes de Lara*, 3rd ed. (Madrid: Espasa-Calpe).
- Nepaulsingh, Colbert I., 1983. ‘The Afrenta de Corpes and the martyrological tradition’, *Hispanic Review*, 51: 205–21.
- Noble, Thomas F. X., y Thomas Head, 1995. *Soldiers of Christ: Saints and Saints’ Lives from Late Antiquity and the Early Middle Ages* (University Park: Penn State Press).
- Pattison, David G. (ed.), 2000. *Textos épicos castellanos: problemas de edición y crítica*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 20 (London: Queen Mary and Westfield College).
- Peterson, Suzanne H., 2003. *Pan-Hispanic Ballad Project*, <http://depts.washington.edu/hisprom/ballads/balladaction.php>
- Poema de Mio Cid*, 1976. Ed. Ian Michael, Clásicos Castalia, 75 (Madrid: Castalia).
- Roberts, Michael J., 1993. *Poetry and the Cult of the Martyrs. The ‘Liber Peristephanon’ of Prudentius* (Ann Arbor: University of Michigan Press).
- Ross, Jill, 2008. *Figuring the Feminine: The Rhetoric of Female Embodiment in Medieval Hispanic Literature* (Toronto: University of Toronto Press).

- Ruiz, Elisa, 1998. 'Arqueología del libro impreso. La *Passio sanctorum martyrum Facundi et Primitivi*', en *El libro antiguo español. V. El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones*, coord. P. M. Cátedra, A. Redondo y M. L. López-Vidriero, y ed. J. Guijarro Ceballos (Salamanca: Universidad de Salamanca, Publications de la Sorbonne, Sociedad Española de la Historia del Libro), 253–87.
- Vaquero, Mercedes, 1989. 'The tradition of the *Cantar de Sancho II* in fifteenth-century historiography', *Hispanic Review*, 57: 137–54.
- , 2005. *La mujer en la épica castellano-leonesa en su contexto histórico*, Textos de Difusión Cultural, Serie El Estudio (México: Universidad Nacional Autónoma de México).
- Walsh, John K., 1970. 'Religious motifs in the early Spanish epic', *Revista Hispánica Moderna*, 36: 165–72.