



María de los Reyes Nieto Pérez

El poder del silencio

La función determinante de las heroínas discretas en los cantares de gesta castellanos.

Univ. de las Palmas de Gran Canaria

Resumen en castellano.

La importancia que, en las tramas de los cantares de gesta castellanos, tiene la mujer como auténtica heroína de los mismos, ha venido siendo puesta de relieve desde los años 70 por el profesor Alan Deyermód y una serie de brillantísimos investigadores, de los que los trabajos de la profesora M^a Eugenia Lacarra o los de la profesora Mercedes Vaquero son eminentes ejemplos. En este artículo, nosotros pretendemos aportar a esa línea de investigación una parcela que consideramos algo preterida en ella: el estudio del silencio y la discreción, como rasgos constitutivos de las heroínas auténticamente dotadas de poder funcional en los cantares castellanos. Consideramos tales rasgos imprescindibles para nuestra inteligencia de la épica castellana como un producto artístico, tan peculiar y especial dentro del género en que se inscribe, que, hasta cierto punto, hace estallar, con la fuerza vital y auténtica de que lo carga, a sus moldes y esquemas tradicionales.

Résumé en français.

L'importance de la femme héroïne dans les chansons de geste castillanes, a été remarquée, depuis les années 70, par le professeur Alan Deyermod qui, avec des prestigieuses médiévistes M^a Eugenia Lacarra o Mercedes Vaquero, par exemple y ont approfondi avec leurs brillantes recherches. Dans ce travail nous proposons que, dans la structure des héroïnes castillanes, le silence et la discrétion son des traits, tellement singuliers, que c'est y où réside la vraie originalité formelle et fonctionnelle de ces chansons castillanes.

El poder del silencio: La función determinante de las heroínas discretas en los cantares de gesta castillanos. I

En el Congreso Internacional que, bajo el título: El Cid, Poema e Historia, se celebró en Burgos del 12 al 16 de julio de 1999, para conmemorar el IX centenario de la muerte del Cid, don Manuel Alvar, en la ponencia plenaria que bajo el título "El Cid, personaje real", dedicó a la figura poética que del infanzón de Vivar nos ofrece el Poema, se hacía las siguientes perplejas reflexiones sobre la originalidad épica de esta gesta castillana:

Han sido necesarios muchos pasos para que podamos hablar del género épico que ahora para bien poco nos sirve, pues ni los metros, ni la extensión de los poemas, ni la arquitectura de los textos podían valernos para gran cosa en este siglo XII en que se nos cuentan las hazañas de Rodrigo el de Vivar. Bien recientemente, Antonio Alvar intentó encontrar los motivos que harían homogéneo a un género. Pero todos estos patrones y otros mil que persiguiéramos servirían de muy poco a nuestra epopeya, ni nos servirían los que nos dieron los modelos de otras cercanas a la nuestra. Aquí hay algo que resulta inaudito; es decir, algo que nunca se ha oído, pero tampoco se ha visto. El héroe de las gestas es un personaje de carne y hueso. (Subrayado nuestro).

Pero, según nuestra forma de ver, no solo hace original, entre los textos épicos, al Poema del Cid la dimensión histórica y cotidiana que adorna al personaje, y que ya anuncia la peculiar manera del contemplar castillano que concibe el discurrir diario del hombre como asunto de arte, contemplar singular del que, ese maestro de hacer arte de la vida que Cervantes fue, nos da socarrona noticia, cuando en el capítulo VI de la 1^a parte del Quijote, hace decir al cura que, en el escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano, se encuentra con la Historia del famoso caballero Tirante el Blanco: "Digoos verdad, señor compadre, que por su estilo es este el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros y duermen y mueren en sus casas y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros de este género carecen."

No solo, como decíamos, hace original al Poema del Cid esa especial manera contemplativa tan representativa del estro artístico castillano. También hay otros múltiples extremos que nos hacen hablar de él como epopeya original. De entre ellos, es especialmente revelador sobre la madurez que público y poeta comparten, el uso sumamente inteligente de los silencios que se hace en el Poema

para organizar la intriga en la trama, pues la articulación de un enemigo en la sombra, por ejemplo, para dar cauce poético al enemigo secular del Cid, García Ordóñez, no parece indicarnos en absoluto, ni en el poeta, ni en el público, la tradicional ingenuidad que, en ellos, parecen presuponer los modelos arquetípicos y tradicionales de la épica.

El silencio es un recurso dotado por el poeta del Cantar de un auténtico poder organizativo. Así, como decíamos, el silencio, y su sabia administración en el Cantar, es el generador de toda la enigmática tensión que el poema desarrolla, desde antes, incluso, de iniciarse, en relación con los enemigos malos que han colocado al héroe en la terrible situación con que el canto se inicia en la tirada primera. Desvelar la personalidad real de los enemigos malos del héroe, que han vuelto al rey contra el Cid y han convertido a éste en objeto de la ira regia, será uno de los enigmas que presiden el desarrollo de la trama. Sin embargo, la identidad del auténtico enemigo del Cid, que tiene el suficiente poder para obrar contra él, siendo losengero y no consejero del rey Alfonso VI, no se nos revelará hasta casi llegados al final del Cantar cuando un García Ordóñez al que hemos visto ya antes, de forma dosificada y paulatina, hacer protestas sobre la legitimidad del valor del Cid ante el rey, se nos manifieste en las cortes, en esa apoteosis final a que tanto recurre la épica hispana, como su famoso enemigo.

La creación poética de la figura de García Ordóñez, enemigo del Cid en la realidad histórica, se articula en el Cantar en torno al silencio, dotando a su entidad literaria de una lógica aplastante: ¿Qué cosa más natural que un enemigo que tiene como rasgo caracterizador de su personalidad antagónica, con relación al héroe, el actuar en la sombra no aparezca más que de forma indirecta en el texto, es decir, que no lo veamos actuar, sino que sólo se nos den los efectos de sus oscuras y malévolas conspiraciones cortesanas?

La ocultación del enemigo, cuya actuación nefasta sobre el protagonista solo percibimos a través de las desgracias que, mediante la mano regia, caen sobre los hombros del héroe, convierte a este enemigo, al que sabemos que existe, pero al que no vemos, en un enemigo tejido de la misma sustancia del terror humano: el misterio. Así, de la misma forma que los ruidos extraños se convierten en nódulos tensores de la intriga en cualquier película de terror, pero también en un clásico narrativo como es el Quijote, en el episodio de los batanes, por ejemplo, precisamente porque, al no estar dotados de sentido, se llenan de misterio transformándose en algo terrorífico, el enemigo malo de que el Cid nos habla en el verso final de la tirada primera del poema se convierte en un enemigo, tanto más extraordinario y terrible, tanto más peligroso, cuanto más se oculte.

Esta es la sabia administración de los silencios de que hablamos como rasgo caracterizador de la madurez y profundidad de un cantar épico como el de Mio Cid, sabiduría que hace añicos uno de los principios estructurales del género épico tradicional: la ingenuidad y directez de sus modelos. Todo en el Poema de Mio Cid tiene trastienda, todo el Cantar está lleno de la profunda dimensión de lo humano. Este personaje épico, al ser, a la vez, trasunto de un hombre, impregna de humanidad y de profundidad al esquematismo de la figura arquetípica del héroe tradicional. Tanto el personaje, como el poema que lo consagra, presentan, frente a los moldes clásicos de la épica, una fuerte complejidad, derivada de su implicación profunda en la vida real y cotidiana del pueblo que erige la figura y la aventura del Cid, como contemplación poética de su esencia

ideológica, de su manera de ser.

Una de estas dimensiones que dotan al poema de profundidad, como decíamos, es el juego técnico que se hace con los silencios, dotándolos de igual o mayor poder comunicativo que lo contado o presentado y ya Auerbach nos habló de la importancia informativa de los silencios para caracterizar las distintas formas de contemplación, es decir, de mirar artístico, que la mimesis posee, al analizar magistralmente la forma de proceder del texto bíblico del sacrificio de Isaac y del texto homérico de la llegada de Ulises a Itaca.

Sin embargo, ese poder para hacer comunicativo o funcional que en poesía viene a ser lo mismo el silencio no es privativo del Poema, pues también descubrimos esa sofisticada y nada ingenua técnica estructural en el resto de los cantares castellanos. Es esto lo que ahora pretendemos subrayar en esta serie de artículos sobre las heroínas discretas que ordenan y dirigen, con su silenciosa y oculta mano, no sólo la trayectoria de los héroes, sino, incluso, la arquitectura total de los cantares de gesta castellanos, dándoles a los mismos esa dimensión especial que hace de nuestra parca, pero intensa épica, un extraño producto donde el estereotipo esquemático de formas y motivos repetidos que define a gran parte del género queda, hasta cierto punto, eclipsado por la profundidad psicológica que los personajes revelan, profundidad que nos obliga a interpretarlos, en muchas ocasiones, más que como arquetipos épicos, como personajes cuasi novelescos. Esta situación de no saber a ciencia cierta si es o no es épica, en la que, de forma permanente, la poesía épica castellana nos coloca, nos impulsa a tomar en consideración, la lejana, pero certera, propuesta de prenovela que auspiciaba el perspicaz y audaz ingenio de Américo Castro. Y creemos que esa brillante y atrevida línea que el maestro medievalista trazó, para explicarse nuestra épica, no ha de ser dejada de lado, si pretendemos entender cabalmente toda la originalidad de nuestros cantares.

Pues, en efecto, las heroínas de la épica castellana reúnen en sus figuras poéticas, junto a la forma arquetípica derivada de la función épica (madre, esposa, hija, destructora del linaje...) que el pueblo que las hace su emblema les otorga, la complejidad de una personalidad que dista mucho de ser plana y uniforme, personalidad tan entrañada en su organización formal que es imposible desligarla de la función heroica que realizan en los cantares.

Las heroínas castellanas son figuras tejidas, a partes iguales, de ideología heroica y de psicología personal. La ideología las dota de identidad ejemplar social. La psicología las dota de personalidad individual. No obstante, las dos fuerzas que las diseñan se autoimplican de forma permanente, de forma y manera que no podemos explicarnos la una sin la otra, y esto hace que su dimensión heroica se tiña permanentemente de su cualidad humana como individuos.

Ahora bien, de la misma forma que la virtud cívica que las hace heroínas se teje de exterioridad, como no podía ser menos en un género que hace del ejemplo mito, su cualidad individual, su psicología se teje de silentes lagunas que hemos de dotar de la complejidad de sentido que tiene el alma humana, para que la inteligencia cabal de los cantares nos abra de par en par sus puertas.

Así, por ejemplo, sin ese transfondo psicológico son, a nuestro juicio, imposibles de comprender en su radical cabalidad, no solo los papeles de los modelos heroicos femeninos que nosotros llamamos discretos, sino también los modelos de las antiheroínas castellanas que presiden la acción en los dos cantares que se ambientan en el momento en que la Castilla del segundo conde contempla aterrorizada su exterminio: Los siete infantes de Lara y La condesa

traidora. Ambas antiheroínas tienen como cualidad esencial de su antiejemplaridad el ser destructoras del linaje, en justa correspondencia con unos cantares en que se poetiza la extinción del mismo. Ahora bien, la complejidad psicológica que impregna esa instancia esencial en sus figuras es lo que las dota de su auténtica personalidad funcional en la trama. Y, si no somos capaces de respondernos, por ejemplo, qué pensaba doña Lambra de su sobrino Gonzalo y qué sentimientos encontrados se debatían en su alma cuando le manda lanzar el pepino sangriento, no seremos capaces de desentrañar el auténtico meollo de la tragedia que se gesta y se desarrolla en la leyenda de Los siete infantes de Lara.

Creo que nadie que se haya acercado al personaje, con interés y demora, pone en duda que en la personalidad de esa destructora del linaje hay un trasfondo psicológico de profundo y turbio calado; y el hecho más palmario, que pone en evidencia tal extremo, es la cantidad de investigadores que se han aplicado a indagar en su figura para explicarse sus comportamientos.

No nos interesa, sin embargo, en este trabajo, elucubrar sobre estos turbios y complejos personajes femeninos, tan estudiados, por otra parte, aunque no nos resistamos a apuntar una interpretación más, que suponemos que sus resistentes estructuras soportarán sin quebrarse. Esta interpretación es su filiación cortesana, que las hace insertarse en un sistema de valores, el cortesano, contra el que Castilla se mide y choca siempre en sus cantares. En estos dos casos concretos, será el sentimiento cortesano del amor que alienta en sus figuras lo que las haga foco de toda sospecha, como destructoras del linaje, para una Castilla que, frente al galanteo estéril de la corte, concibe las relaciones amorosas como algo práctico, que ha de fructificar.

Una vez establecidos estos prolegómenos, pasemos a estudiar esos modelos de heroínas discretas que adquieren tres variantes en los cantares castellanos: la madre, la esposa y la hija, variantes que son una consecuencia del papel fundamental que la Castilla, surgida como pueblo soberano y autónomo en el caldo de cultivo de la repoblación, le otorga a la mujer como vientre fructífero que puede saciar la sed de hombres que su proyecto como destino histórico reclama. Este papel determinante de la mujer como coautora del destino de Castilla es lo que dota a este pueblo de frontera, surgido del permanente batirse con el enemigo moro, de una originalidad sin par en la Romania, con cuya civilización comparte, sin embargo y sin duda, muchos otros aspectos.

Así, por ejemplo cuando en *La civilización del occidente medieval*, Le Goff nos dice sobre la mujer:

Que a la mujer se la vea como un ser inferior, de eso no cabe la menor duda.

En esa sociedad militar y viril, con una existencia siempre amenazada y donde, por consiguiente, la fecundidad es una maldición (de ahí la interpretación sexual y procreadora del pecado original)

No habla de la misma idea de mujer que se revela en los textos castellanos de todo tipo, donde la importancia de la mujer, coautora del ser de Castilla, le otorga una relevancia sin par ya desde la abundantísima documentación primitiva que sobre la repoblación ha recogido el profesor Sánchez Albornoz, en la que se evidencia que la mujer acudía a las pueblas acompañando, como individuo con identidad jurídica, a su esposo. Por su parte, la entidad jurídica original y bastante independiente de la mujer castellana, que pone de manifiesto en los fueros, ha sido investigada y puesta de relieve por múltiples investigadores, como H. Dillard, M. E. Lacarra, J. M. Nieto, por ejemplo. De igual manera, se

nos habla de su participación en cosas propiamente de hombres, el acudir a cortes, por ejemplo, en Las mocedades de Rodrigo, donde, al hacer el preámbulo de la historia de Castilla, y al explicar la elección de sus dos míticos jueces se nos dice:

Et porque los castellanos ivan a cortes al rey de León con fijas e mugieres, por esta razón fizieron en Castilla dos alcaldes: et cuando fuesse el uno a la corte, qu'el otro manparasse la tierra.

Se nos habla también de que las mujeres de la corte formaban parte del cortejo regio cuando el rey iba a acometer una batalla, según pone de relieve Pidal en La España del Cid:

En la hueste que el rey Alfonso y su alférez (García Ordóñez) guiaban en Rioja, encontramos también al conde Gonzalo Salvadórez, y a Rodrigo Díaz, reducido a uno de tantos. Todos, con la reina Inés, con las infantas Urraca y Elvira y con el obispo de Burgos, se hallaban en el convento de San Millán el lunes 16 de junio; ya sabemos, por el cerco de Coimbra, cómo las mujeres de la familia real moraban a veces en el campamento del ejército, y no es extraño verlas ahora dentro del territorio ocupado militarmente.

Se nos habla de la presencia constante de las mujeres en la toma de decisiones de carácter legal, autorizando como testigos, documentación de diverso tipo.

Así, por ejemplo, sabemos de la importancia y ascendiente que madres, hermanas y esposas, tuvieron sobre los hombres castellanos, no sólo por cantares como Los siete infantes de Lara, en el que el papel de doña Sancha, madre de los infantes, es básico en la trama, sino también por figuras históricas, de la que es digno ejemplo la madre de Fernán González, de quien nos dice Pérez de Urbel:

Muniadona es una mujer enérgica, que sabe hacer frente a la situación. Los documentos la llaman la comitissima y los historiadores árabes, pensando en ella, llamaron a sus descendientes los Banu Muma. Ella formó a su hijo Fernando para la lucha y para el dominio. Madre e hijo aparecen por vez primera confirmando cartas otorgadas en torno a su castillo de Lara en 929.

Casi dos siglos más tarde otro Fernando, bajo cuyo trono se unifican definitivamente León y Castilla, consigue la corona de Castilla al abrigo de su madre, doña Berenguela, apoyado por los concejos castellanos, que le reconocen sucesor de la misma, reservándole a ésta la autorización para los documentos de mayor relevancia que son siempre firmados por la reina madre hasta su muerte en 1246.

Entre medias, de nuevo junto a otro Fernando, importantísimo en la trayectoria histórica de Castilla, en tanto que con él consigue la condición de reino, aparece una mujer de fuerte personalidad, su esposa, la reina Sancha, cuya figura épica justiciera llena de fuerza trágica y vengativa el Romanz del infanz García, y cuya figura real da un tremendo empuje a las letras castellano-leonesas promocionando la ejecución de bellísimos códices. El Libro de horas que regaló a su marido, una vez consagrado rey de León y Castilla, o el extraordinario beato iluminado por el famoso Facundo, son ejemplo de su vocación promotora de lo artístico. Ese mecenazgo de doña Sancha ha sido extraordinariamente puesto de relieve en la reciente investigación llevada a cabo por la profesora Mercedes Vaquero.

La reina Sancha aparece autorizando, junto a su esposo, la documentación diplomática del reino, pero el respeto que por la mujer demuestra este primer rey de Castilla se pone también de relieve en su testamento, por el que dota a sus hijas Urraca y Elvira del llamado infantazgo: el patrimonio monástico del

reino, del que lega la mitad a cada una de ellas. Conociendo la ferviente devoción del rey Fernando I, tan aficionado a rezar las horas con los monjes en los conventos y de tan ejemplar y católica muerte, el dotar a sus hijas con el patrimonio religioso del reino implica una consideración no desdeñable hacia la figura de la mujer. En esta con su hijo Alfonso VI no le va a la zaga, pues si, por un lado, tuvo siempre a su hermana Urraca en la más alta estima, haciéndola copartícipe de su real poder en los diplomas que autoriza, no en menor tuvo a su hija Urraca, a la que nombró e hizo reconocer en cortes como su heredera. Sin embargo, el papel que, en justa correspondencia con los documentos históricos, se le otorga en los cantares de gesta castellanos a la mujer, papel que es el que los impregna, al igual que a la Castilla que poetizan, de radical originalidad frente al resto de las épica conocida, no había sido puesto relieve hasta que Alan Deyermond hizo notar cómo en ellos las mujeres, depositarias del espíritu vengativo que los estructura y recorre, se convierten en sus auténticas protagonistas y heroínas. Así lo pone de manifiesto, al establecer, en su artículo "Medieval Spanish Epic Cycles", los principios comunes que configuran el Ciclo de los condes de Castilla, donde, a la vez que nos habla de los elementos históricos (apartado a) y del culto a las tumbas (apartado b) que se exhiben en ellos, nos hace notar que la venganza (apartado c) y las mujeres dominadoras (apartado d) forman parte sustantiva de su montaje organizativo:

Of even greater significance is the association of vengeance with women characters who play an active, and sometimes a dominant, part.

Aunque ya existía alguna investigación sobre el particular, la propuesta del insigne medievalista despertó la curiosidad en una pléyade de investigadores que de forma apasionada se dedicaron a indagar sobre tan jugoso problema, de modo y manera que, en una década, se produjeron extraordinarios trabajos que, desde muy diversos presupuestos, estudiaron el asunto.

Diez años después, en la concentrada y sustanciosa monografía que, bajo el título El 'Cantar de mio Cid' y la épica medieval española, dedica a la épica española medieval, insiste, de nuevo, en el papel determinante de las mujeres y el amor sexual en ella, considerando esta peculiaridad como uno, el último, de los cuatro rasgos definitorios de la misma, peculiaridad que achaca a la pluralidad del público a que los cantares castellanos iban dirigidos:

Las mujeres tienen un papel dominante en muchos poemas, y el amor sexual adquiere gran importancia en casi todos; lo que no implica necesariamente autores femeninos, pero que sí presupone un público más diverso que el casi exclusivamente masculino postulado para la épica de otros países.

Ahora bien, la definitiva conciencia de que las mujeres tienen un indudable y relevantísimo papel en la épica castellana y los problemas que para el panorama épico universal plantea esta relevancia femenina, aparece analizado por el gran medievalista en el artículo del 87, "La sexualidad en la épica medieval española":

De todas las tradiciones épicas medievales que conozco, hay sólo una en la cual las mujeres dominan en la acción de los poemas, y el erotismo desempeña un papel fundamental, no como excepción sino como regla. Esta tradición atípica es la española. Sostuve hace años que las mujeres dominan en el ciclo épico de los condes de Castilla. Ahora creo que tal conclusión, que parecía quizás atrevida, fue demasiado cautelosa. No se trata sólo, en el ciclo de los condes, de mujeres dominantes, mujeres que funcionan socialmente como hombres, sino también de mujeres conscientes de su propia sexualidad. Hay más: el

simbolismo sexual es bastante frecuente, y las escenas eróticas son a menudo fundamentales en el desarrollo de la acción. Si volvemos la mirada hacia los ciclos carolingio y cidiano, vemos que a pesar de la ausencia casi total de las mujeres dominantes la sexualidad es casi tan importante como en el ciclo de los condes.

En las reflexiones que el profesor Deyermond desarrolla en dicho artículo están los sólidos cimientos de toda una línea de investigación medieval que centra su interés en la mujer como figura heroica de Castilla, investigación que, desde diversas instancias, persigue la indudable importancia que a su figura se le otorga como modelo épico de la contemplación que Castilla hace de sí en sus cantares.

Ahora bien, la mayoría de estos trabajos se dedican, sobre todo, a hacer un análisis de las heroínas que podríamos llamar estrepitosas, es decir, aquellas que de forma permanente se hacen notar en los textos, aunque a veces, su protagonismo sea más de escaparate que efectivo.

Sin embargo, nosotros sostenemos que la auténtica relevancia de la figura femenina es reservada en éstos a las heroínas discretas, es decir, aquellas que, sin hacer ostentosa exhibición de su presencia, forman parte imprescindible de las tramas en tanto que, si eliminamos de los cantares sus figuras, éstos, en muchos casos, no encuentran su qué ni su para qué, es decir, se quedan sin hilo tensor que dirija la trama y dé sentido causal a las hazañas del héroe. Sin la figura de doña Sancha, madre de los infantes, ¿en qué se quedaría esta leyenda cuyo foco de conflictos se establece en la rivalidad entre la mujer cortesana, recién incorporada al clan de los Lara, y la mujer matrona, la mujer que Castilla venera? Sin la figura de doña Sancha, infanta de Navarra y esposa de Fernán González, ¿qué pasaría con el Poema culto dedicado al conde fundador de Castilla, cuya trama se teje y se desteje en función de esta gran dispensadora de la libertad? Por su parte, si retiramos del Poema de Mio Cid las figuras de sus hijas, cuyo casamiento es el autodestino que el héroe se traza en Cardeña, al saludarlas, sí sabemos lo que puede quedar de su contemplación heroico-poética como castellano, pues tenemos el Carmen Campidoctoris, que canta en latín las hazañas del héroe, y los Gesta Roderici que las relatan, pero estos textos latinos, este carmen y esta biografía, consagrados a cantar a un Rodrigo Díaz que ya es Campeador, pero que aún no es Cid, carecen de la originalidad de la épica castellana, que adorna al resto de los cantares. No percibimos en ellos una identidad, una personalidad acusada que los diferencie del resto de los cantos o biografías consagrados, por la Romania naciente, a los personajes relevantes. La Vita Caroli de Eginhardo, que cuenta las grandezas de Carlomagno, desde la postura admirada y reverente de un hombre fiel y agradecido perteneciente a la alta servidumbre del palacio de Aquisgrán y los Gesta Roderici, de cuyo seco relato latino el historiador, próximo a Rodrigo Díaz de Vivar, nos dice, de entrada que sólo y exclusivamente se limitará a contar las excelsitudes guerreras del personaje, participan del mismo designio de dejar constancia a futuras generaciones de la excelsitud de los hombres grandes que llenan sus respectivos presentes, insertándose en la tradición histórica de la biografía de los hombres ilustres de la Vida de los doce cesares de Suetonio. Por su parte, en la contemplación que de Rodrigo como Campeador nos ofrece el poeta ripollés en el Carmen Campidoctoris, que consagra su trayectoria bélica como nuevo modelo heroico contemporáneo, parece alentar más la contemplación de su figura a través de los parámetros clásicos o franceses, que una visión

original del personaje, pues no hay duda de que el poeta ripollés pretendía incorporar su hazañosa trayectoria en los parámetros clásicos, presentándolo ante su popular caterva, como la un Paris o un Eneas redivivo, y en esa contemplación que hace el monje de Ripoll sobre su personalidad épica, no es extraño que resalte la cultivada e hiperbólica impersonalidad del estro franco, heredero del renacimiento carolingio que se apoya, con harta frecuencia, en los venerados moldes de los clásicos, dotándolos sin embargo, de la desmesura estrepitosa como adorno del héroe.

Vistas así las cosas, nosotros percibimos en la figura femenina la auténtica dimensión original de que está tocada la épica castellana, pues solo a su conjuro, los cantares resultan peculiares e imbuidos de la identidad propia de esa nueva nación que emerge en el siglo X en las estribaciones orientales del reino de León, con una acusadísima y nueva personalidad. Identidad, en la que el mestizaje cultural que la constante mirada al enemigo moro al que abatir le provoca, y la repoblación como caldo de cultivo en que alienta la sed de hombres y la sed de territorio, hacen surgir, en sus cantos ejemplares heroicos o hagiográficos, unos modelos heroicos propios en los que la mujer madre da la medida de la sed de hombres, y el varón esforzado, la medida de la sed de territorio.

Esta original y propia forma de ser y de pensar, que contempla el vientre femenino como condición sine qua non de su esencia, es de tal manera consustancial a Castilla, que la percibimos, tanto en las más remotas leyendas, como la del rey don Rodrigo y la pérdida de España donde la razón última de dicha pérdida es la violación-traición que el rey ejecuta contra su vasallo, al violar a la hija que este le había confiado, cuanto en el canto que un escritor profundamente entrañado en lo castellano, como Quevedo, dedica a la mujer cofundadora de Castilla. Así, en pleno barroco, el castellanísimo Quevedo, analizando los males morales que aquejan a la España de su momento y en los que cifra, con desengaño, su decadencia, sintetiza en unos tercetos encadenados, de ejecución perfecta, como corresponde a su extremada y siempre genial pluma, el retrato ideal de la mujer castellana originaria, a la que parece que las costumbres cortesanas han hecho perder gran parte de su más valer. Tres tercetos encadenados dedica a la mujer como coautora de la grandeza de Castilla, en los que encontramos resumida la condición del más valer que la hizo heroína de sus medievales cantares de gesta, un más valer que el misógino Quevedo no se recata en exhibir con orgullo, contraponiéndolo a los modos cortesanos que la hacen menosvaler, en los tiempos en que la pluma de Quevedo dedicaba su admonición moral al conde duque de Olivares en forma de Epístola satírica y censoria:

Hilaba la mujer para su esposo
la mortaja, primero que el vestido;
menos le vio galán que peligroso.
Acompañaba el lado del marido
más veces en la hueste que en la cama;
sano le aventuró, vengóle herido.
Todas matronas y ninguna dama:
que nombres del halago cortesano
no admitió lo severo de su fama.

Tan extraordinariamente fieles al modelo heroico femenino de la Castilla épica son estos versos, que no parece sino que Quevedo los hubiera estado escribiendo al calor de las gestas que escuchara recitar a un juglar en una fantástica

traslación temporal a la Edad Media, porque, en ellos, se evoca con nostalgia un modo de ser femenino que, el tradicionalista a ultranza que Quevedo fue, echa de menos, sintiendo aún el calor épico que tal mujer provoca en su patriotismo volcado hacia la edad de oro en que Castilla nació.

Los tercetos de Quevedo nos hacen buenas las palabras que Hegel dedica en sus Lecciones sobre la estética, a la perennidad que la literatura otorga a la visión épica con que un pueblo se contempla al nacer. Y nos las hacen buenas para confirmar, a través de su permanencia como fuente de inspiración poético-épica, la propuesta de Alan Deyermond sobre la mujer como heroína permanente en la épica castellana, propuesta que, seguida por extraordinarios investigadores, ha dado en los últimos veinte o treinta años, una sustanciosa bibliografía que incide, desde muy diversos puntos de vista, en la importancia de la mujer en la epopeya castellana.

En efecto, toda valoración que del hombre se hace en los cantares y que se pone de manifiesto tanto en la tierra que conquista, cuanto en la cantidad de hombres que es capaz de acaudillar, instancias que nos dan y le dan a él la auténtica medida de su más valer, tiene su registrado fundamento en las palabras con las que el recién alzado conde Fernán González, arenga y alecciona a sus hombres: los castellanos según el conde vivían apremiados por sus enemigos por dos razones: eran pocos y tenían poca tierra. Remediar estos dos extremos es la tarea que Castilla, por boca de su conde, se propone como destino histórico y heroico. Pero todo este destino histórico-heroico, que Castilla se traza por boca de su conde, tiene en la mujer, como vientre fructífero que los proporciona, su piedra angular, pues, antes de que haya hombres esforzados que acrecienten los dominios del reino, es necesario que haya hombres, y esta tarea es imposible sin la mujer que los traiga a la vida. De ahí que en esa sed de hombres sea donde interviene la mujer como condición sine qua non, pero no cualquier mujer, sino la mujer madre, la mujer fecunda. Y de ahí, por supuesto, que la mujer matrona sea la que se conciba como modelo heroico, frente a la que se instituye, como foco de toda sospecha e incompreensión, su antimodelo: la mujer cortesana, una mujer que no concibe las relaciones con el hombre en función de la procreación, sino en función del estéril ejercicio del coqueteo que suscriben como meta erótica los parámetros de la corte de los que la lírica del amor cortés es síntesis y resumen.

La mujer cortesana es concebida por los cantares como fuente, no ya sólo del conflicto que en ellos se genera, sino también de su desenlace trágico. Sus características definitorias son la esterilidad y la fantasía imaginativa en sus relaciones con el varón al que desea, cual subrayan los versos de Quevedo, más que peligroso, más que guerrero, galán.

La concepción del amor como un juego de seducción intelectual e imaginativo, en que se prodiga el amor cortés, no cabe dentro de los presupuestos, eminentemente prácticos, encaminados a la procreación, con que se concibe la relación amorosa en Castilla. De ahí que, no sólo las mujeres cortesanas y estériles sean su modelo antiheroico, sino que en la construcción de este modelo se perciba, sobre todo, una radical incompreensión para el mismo, lo que lo dota de una turbiedad sin precedentes. Las antiheroínas en que Castilla retrata sus temores de exterminio están cargadas de opacidad. Sus comportamientos son inquietantes y perturbadores para una mentalidad que no concibe su por qué ni su para qué, y, por tanto, en su oscura complejidad se nos aparecen sumamente peligrosas para los linajes castellanos a los que conducen al desastre de la extinción.

Dos mundos cortesanos alimentan a estas antiheroínas, bien como procedencia, bien como deseo: el francés y el árabe. Dos rasgos caracterizan su incomprensible personalidad: la esterilidad que implica o el no tener hijos, o el sacrificio de los mismos en aras de su loca pasión, y la fantasía que tiñe sus deseos amorosos, y que se resuelve con la frase emblemática que resume sus aspiraciones amorosas: el amor de oídas.

Frente a la valoración cortesana de la mujer dama, se presenta como modelo épico femenino de la Castilla de los cantares primitivos del Ciclo de los condes y de los romances viejos derivados de ellos, a la mujer matrona "todas matronas y ninguna dama" las evoca en su dignidad heroica Quevedo, a la mujer que admira más en el varón, cuando éste la corteja, su peligro que su galanura, porque lo ve "menos galán que peligroso", a la mujer que, en su condición de esposa, se contempla como compañera del hombre al que sigue, aventura y venga en su esfuerzo guerrero: "acompañaba el lado del marido/ más veces en la hueste que en la cama;/ sano le aventuró, vengóle herido"

Madre, compañera y sostén del hombre, vengadora de la estirpe son los rasgos que configuran el modelo heroico de la mujer épica castellana. Un modelo, no obstante, cuya fundamentación esencial es la fertilidad, pues es la fecundidad la que la habilita para poseer el resto de las virtudes que, derivadas de su condición de esposa y madre, han de adornarla como matrona.

A analizar, como tal modelo, su heroico y discreto papel en Los siete infantes de Lara nos dedicaremos, a continuación, en este primer artículo, dejando el la heroína esposa y el de la heroína hija para los siguientes.

Los dos modelos femeninos que presenta la primera contemplación épica de Castilla de Los siete infantes de Lara participan de gran parte de los rasgos que diseñan el retrato que de la mujer fundacional hace Quevedo en sus tercetos, tanto en la versión épico-legendaria de que dan cuenta las Crónicas, como en la popular de los romances primitivos, que nos viene a aclarar, en sus variantes, mucho de lo que el pueblo castellano entendió de los dos modelos femeninos de los cantares épicos perdidos sobre el legendario asunto de que dan cuenta prosificada la 1ª C.G. y la de 1344. No obstante, como decíamos anteriormente, la contraposición fundamental que estructura estos modelos es la que los inscribe como dama o como matrona.

El primer contacto que tenemos con estas dos figuras femeninas en contraste aparece, nada más iniciado el relato de la 1ª C.G., de que da cuenta el capítulo 736. Asimismo, los romances primitivos sobre el asunto, que recoge Pidal en *Épica y Romancero*, sirven de indudable ayuda para acabar de perfilar el esbozo opositivo que de las semblanzas de ambos personajes nos proporciona la fuente cronística.

Doña Lambra y doña Sancha se nos aparecen, en estos textos, configurando, en sus contrapuestos diseños, el nudo conflictivo de resolución trágica que se produce en los dos primeros episodios de la leyenda centrados en las bodas y postbodas de la primera con el hermano de la segunda: el episodio del bohordo y el episodio del cohombro. Del primero, dan cumplida cuenta, tanto las dos crónicas como los romances primitivos *Ya se salen de Castilla, A Calatrava la vieja y ¡Ay Dios, qué buen caballero!*. Del episodio del cohombro, que mantiene con el del bohordo una relación indudable de contraposición enfática, sólo se nos da noticia en las crónicas.

Hay que hacer notar, sin embargo, que la figura de doña Sancha, que en la 1ª C.G. aparece, desde el principio, claramente contrapuesta, en su humilde discreción,

a la de su excesiva cuñada, en la de 1344, está destacadamente oscurecida por la de doña Lambra, en cuyo estrepitoso retrato se demora el cronista del XIV, enjuiciando, de forma negativa y admonitoria, la indiscreción de la recién casada cortesana quien alaba con provocativas palabras el magnífico lance de su primo hermano Álvar Sánchez en los tablados: "e por esto que doña Llambrá dixo dice el historiador se siguió después mucho mal, así como vos lo la estoria contará adelante". Ahora bien, ese explícito protagonismo que la C. de 1344 hurta al personaje de doña Sancha en los episodios del bohordo y del cohombro, gestadores del conflicto trágico, se la recompensa con creces en la resolución final de los hechos, donde su figura de madre, como sostén irreductible del linaje de los Lara, adquiere todos y cada uno de los perfiles, no solo heroicos, sino incluso míticos de lo castellano. La 1ªC.G., por el contrario, es más parca en el peso que otorga a su figura maternal en esta parte final de la leyenda, depositando en el personaje de Gonzalo Gústioz, su marido, todo el juego funcional relativo al linaje, de que trata la llegada de Mudarra.

Los dos episodios que se producen en las bodas y postbodas de doña Lambra, espacio idóneo para que surjan los roces entre clanes que explora con continua sagacidad la épica hispana, el del bohordo y el del cohombro, sirven para poner de manifiesto primero y remachar después la imposibilidad de entenderse entre los linajes a los que el matrimonio ha puesto en relación: el de los Lara, al que pertenece el novio, y el de la novia, doña Lambra.

Ahora bien, la figura que centra estos dos episodios y da cauce al conflicto que se genera en las tornabodas, de las que dice el romance que fueron malas, es la de doña Lambra, pues es ella la que, con sus indiscretos y arrebatados comentarios, primero, y con su provocadora broma de escarnio, después, promueve las actitudes enfrentadas de los clanes, y, por tanto, es el personaje sobre el cual la mentalidad castellana, que canta el desastre del desaparecido linaje de los Lara, hace recaer, como instancia primera y definitiva, su extinción. De ahí que el personaje de esta antiheroína emblemática, cuya sustancia poética es la de ser causa del exterminio de la estirpe, llene, con su perturbadora presencia, la primera parte de la leyenda, midiéndose, en su contrastado actuar, con el modelo heroico positivo, el de la generadora del linaje, doña Sancha, la madre de los infantes, que siempre acompaña y está rodeada por sus hijos.

La discreción es, en esta madre matrona, la cualidad más sobresaliente, frente al descaro de que su cuñada hace gala. Tal es así que su figura en las crónicas queda bastante desvaída o postergada, con relación a la de doña Lambra, iluminada con perturbadores, pero nítidos perfiles. Los romances primitivos, sin embargo, dan mucha más relevancia a su figura, destacando, también, en las palabras admonitorias que dirige a su expresiva cuñada, la discreción como nota predominante.

Sin embargo, esta desdibujada presencia de doña Sancha no nos debe engañar, pues aunque no enfocada, siempre está ahí, en su condición de madre, como referente último de su linaje, con el que la figura excesiva doña Lambra se mide y hace contraste.

Nada más iniciarse el relato, la 1ªC.G. establece, en la primera mención que de ambas hace, un acusado contraste entre las dos figuras que el personaje de Roy Blásquez, desposado de una y hermano de la otra, pone en conexión, sirviendo de bisagra entre los dos primeros esbozos de estas dos figuras femeninas.

De doña Lambra resalta el cronista, en su presentación, las ínfulas cortesanas, pues la describe desde tales instancias: "una duenna de muy grand guisa et era

natural de la Bureva, et prima cormana del conde Garci Fernández, et dizienle donna Llambra". De doña Sancha destaca, sin embargo, cualidades privadas, cualidades de matrona, pues no es duenna de gran guisa, sino "muy buena duenna et complida de todos los bienes et de todas buenas costumbres" Una mujer de tronío y una buena mujer forman, a los ojos de narrador, la pareja femenina en oposición, contraste en que inciden también los romances primitivos como Ya se salen de Castilla en el que el estro popular enfrenta, con gran sabiduría expresiva, el ámbito público y estrepitoso de doña Lambra, con el privado y específicamente volcado a lo maternal de doña Sancha, pues mientras que de la primera nos dice:

Doña Lambra, con fantasía grandes tablados armara,
inscribe la aparición de la segunda ligada a su condición de afectuosa y preocupada madre que sale a recibir a sus hijos:

¡Helos, helos, por do assoman con su compañía honrada!

Sáuelos a recibir la su madre, doña Sancha

Todo lo relativo a la primera anuncia la desmesura cortesana, desde esa gran guisa y esa fantasía que enmarca de forma perfecta su presentación, hasta el nombre que la remata: Llambra, de relumbrantes y exóticas resonancias. Todo en la segunda expresa la discreción, desde ese muy buena duenna y esa vocación maternal con que comienza su retrato, hasta el nombre corriente en la Castilla del momento, que lo remata, Sancha, nombre que, sin embargo, también está teñido, en las mentes castellanas de valores míticos propios, pues muchas de las heroínas de Castilla, llevan tal nombre.

Pero hay aún algo más en ese primer y contrastado esbozo de ambos personajes y es lo que, según el cronista de la 1ªC.G., llena de interés a sus figuras. En el caso de doña Lambra, lo que hace valer su entidad a los ojos del narrador no es algo propio, nacido de su conducta, sino algo postizo, pues es su parentesco con el conde, lo que se aporta como mérito en ella. En el caso de doña Sancha, ese ser buena mujer viene respaldado, a los ojos del narrador, por sus buenas costumbres y conviene que retengamos y no olvidemos esa definición tan seca y prosaica con que Castilla retrata a su primera gran heroína matrona, la de buena mujer. Buenas dueñas serán también las hijas del Cid en la reconvencción del poeta del Cantar a los de Carrión, y también la apagada discreción será su rasgo más destacado, discreción que, como decíamos al hablar de doña Sancha, no nos debe conducir a la errónea apreciación de que su importancia, de que su peso específico en la trama, es menor, pues en ambos cantares ocurre que su discreta pero continuada presencia es lo que los dota de su razón de ser, razón de ser que se expresa de forma epifonémica en los finales, donde sus figuras preteridas y opacas adquieren toda la relevancia y el brillo de que estaban dotadas por el poeta, y que, al pasar al primer plano, ponen en evidencia, al descubrirnos que han sido ellas las que, en su discreto papel, han conducido los hilos de la trama.

En la prosecución que del retrato de doña Sancha hace el cronista se mencionan otros dos rasgos representativos de la mujer matrona, el de casada y el de ubérrima madre, pues son siete los hijos con los que ha hecho fructificar su matrimonio: "et era casada con don Gonçalo Gústioz el bueno, que fue de Salas, et ovieron VII fijos a los que llamaron los VII infantes de Salas". Sin embargo, no hay que perder de vista que en la semblanza de la mujer heroica de Castilla que recoge la figura de doña Sancha, la condición de casada y madre está expuesta en segundo lugar, pues, antes de serlo, se nos hace mención de las

virtudes personales que la acreditan para tal papel. El ser buena mujer y el estar adornada con todos los bienes morales requeridos son condiciones personales que hacen hábil a doña Sancha para desarrollar su función social y épica de matrona. Doña Lambra, sin embargo, aparece, desde el primer momento, adornada con cualidades y condiciones que le vienen de fuera, que no son propias, pues su interés deriva de su matrimonio y de su alcurnia. Tampoco hemos de olvidar, no obstante, que una vez casados estos dos esposos de los que se resalta la bondad como cualidad primordial, sus figuras adquieren relevancia por la dignidad que la Crónica otorga a su linaje, pues, frente a la humilde semblanza de los padres, los hijos se revisten, en su condición unitaria de linaje, de altura épica al ser nombrados, en común, con su mítico apelativo de los siete infantes de Salas. Los padres, entonces, adquieren interés en función del linaje del que son progenitores, que ilumina a sus figuras con altura heroica; y sin él, como muy bien destaca la terrible descripción que de su decadencia nos da la Crónica de 1344, carecen de fuerza épica, hecho a todas luces lógico si consideramos que el auténtico protagonista del cantar prosificado es el linaje, aunque, eso sí, contemplado desde la óptica pesimista de su injusta extinción, pues lo se mira cercenado por la tragedia, nada más florecido, de igual manera que la Castilla a la que representa épicamente. El episodio en que, de nuevo, las dos figuras femeninas en pugna aparecen nítidamente contrastadas en sus papeles de discreta matrona y estrepitosa cortesana, es el del famoso asunto del bohordo. En ese trance, chocan de tal manera en su radical concepción del más valer masculino los clanes de que doña Lambra y doña Sancha son cabeza visible, que, de ahí en adelante, el enfrentamiento mortal será su sola y definitiva solución. Y ello a pesar de los enjuagues intentados por el conde Garcí Fernández y el bueno de Gonzalo Gústioz cuando se ven obligados a ejercer sus buenos oficios cortesanos y castellanos para templar iras y restañar heridas, de tan profunda tajadura que resultan imposibles de cicatrizar con concilatorios y aparentes perdones. El silencioso y poderoso peso que la figura de doña Sancha tiene sobre su clan se nos hace patente en el comportamiento que sus jóvenes hijos observan ante una tentadora competición. Aquélla en que su tío compromete a los caballeros asistentes a sus sonadas y concurridas bodas montando un tablado muy difícil de quebrar por los bohordos de los concurrentes. Mientras los caballeros compiten en el bohordo del tablado, los infantes, al lado de su madre, compiten en juegos de tablas, juegos de salón en cuyo recreo la advertida madre se siente más segura de que sus hijos no entrarán en las peligrosísimas y habituales peleas que se traban en los tableros entre los contendientes. La preocupación de la madre por los peligros que acechan a los jóvenes en las competiciones de bohordos, y de cómo ésta solicita, aconseja o prohíbe a sus hijos acudir a ellos, se evidencia en los romances primitivos A Calatrava la vieja, ¡Ay Dios qué buen caballero! y Ya se salende Castilla:

Desque ayais comido, hijos, no salgades a las plaças,
porque las gentes son muchas y trávanse muchas barrajas
Por Dios os ruego, mis hijos, no salgáis de las posadas,
porque en semejantes fiestas se urden buenas lançadas
Y después que ayáis comido ninguno salga a la plaza
porque son las gentes muchas, siempre travaréis palabras

La obediente reverencia que los siete infantes muestran hacia su madre ya se anuncia en los versos del romance ¡Ay Dios qué buen caballero!, donde, al

saludarla, los hijos le besan respetuosos la mano, mientras que ella, responde protectora y tierna al saludo de sus hijos besándoles en las mejillas: "Ellos le besan la mano dice el romance ella a ellos en la cara"

Ahora bien, la fuerza conminatoria que los deseos de esta discreta madre tienen sobre su prole se evidencia, de forma palmaria, en el relato de la 1ª C.G. donde los infantes, cuya mocedad es más propia para los juegos de tabladros que para los juegos de tablas, se nos aparecen sin embargo, durante la competida prueba, rodeando en las salas de palacio a su madre cuando la impulsiva doña Lambra irrumpe en la apacible tertulia, refregándoles a madre y a hijos el extraordinario lance que su primo hermano Alvar Sánchez acaba de ejecutar en la glera:

Donna Llambla quando lo oyó, et sopo que su cormano Alvar Sánchez fiziera aquel golpe, plogol' mucho, et con el grand plazer que ende ovo, dixo ante donna Sancha, su cunnada, et ante todos VII sus fijos que seíen y con ella: "Agora vet, amigos, qué cavallero tan esforçado es Alvar Sánchez, ca de quantos allí son llegados non pudo ninguno ferir el somo del tablado sinon el solo tan solamiente; et más valió allí el solo que todos los otros.

La abundante reflexión crítica a que el jugoso episodio del bohordo y su correlativo antitético del cohombro han dado lugar, siempre ha destacado la evidente actitud provocativa de las palabras de doña Lambra con las que ésta tacha a sus siete sobrinos de menosvaler, bien sea velada e indirectamente, como es el caso de la 1ª C.G., bien de forma contundente, directa e incluso insultante, como ocurre en la de 1344 y en los romances primitivos:

Doña Llambla quando lo oyó, e sopo que su cormano Alvar Sanches lançara tan bien, plogol' mucho, e con grant plazer que ende ovo dixo aquellos que _ seían con ella que non vedaría su amor a ome tan de pro si nos fuese so pariente tan llegado.

¡O, maldita sea la dama que su cuerpo te negava!,
que si yo casada no fuera el mío yo te entregara.

Amad, señoras, amad, cada una en su lugar,
que más vale un cavallero de los de Córdova la llana,
que no veinte ni treinta de los de la casa de Lara.

Adamad, dueñas, amad, cada cual de buena gana,
que más vale un cavallero que cuatro de los de Salas.

Sin embargo, hay una instancia en el comportamiento de doña Lambra y en la agresiva invectiva que lanza contra sus sobrinos tachándolos de menosvaler, que quizá no ha sido demasiado puesta de relieve, y que, a nuestro juicio, es fundamental para entender en su cabalidad la escena. De esta instancia, causa inmediata de la desmesura verbal de doña Lambra, nos da la clave la exquisita parquedad de la 1ª C.G., siempre atenta al dato relevante, porque sólo en su relato se destaca ese papel, un poco desairado, por cierto, que doña Sancha exhibe, protegiendo a su ya talludita pollada, que se acoge en torno a ella, como desvalidas criaturas y no como lo que son, mozos hechos y derechos, a cuyo más valer pinta mejor el peligro de los tableros que la seguridad de los salones, aunque malpese a su protectora madre.

Entendemos que es ver a estos gallos de pelea apollados en torno a la autoridad materna, escena tan ridícula como ofensiva a sus cortesanos ojos, lo que saca de quicio a doña Lambra. Máxime, cuando esa actitud tan protectora de su cuñada para con sus siete hijos, famosos por su valentía, implica el desprecio de hacer de menos a la novia, pues en honor a sus bodas se han levantado los tabladros

para que los jóvenes compitan. Parecería, entonces, lógico, que la flor del alfoz de Lara, los siete hijos de doña Sancha, estuvieran presentes en la competición que, en homenaje a su reciente esposa y como remate de los festejos nupciales, ha preparado Ruy Blásquez, hermano de la una y tío de los otros. De ahí, pensamos, que la hazaña de su primo Alvar Sánchez no le sea solo refregada por doña Lambra a sus siete sobrinos, sino que sea sobre todo y en primer lugar, a su cuñada a la que, según la 1ªC.G., doña Lambra se dirige: "et con el plazer que ende ovopor el certero bohordo con el que su primo cormano le ha rendido homenaje en la competición, frente a los inactivos infantesdixo ante donna Sancha, su cunnada, et ante todos VII sus fijos que seíen _ con ella..."

En este espíritu de madre con su camada, que tanto parece repugnar e irritar a doña Lambra, insisten de forma directa los romances, cuando ésta tapa la boca a las admoniciones con que su recatada cuñada le advierte de su descarada conducta, haciendo alusión a la obscenidad de su séptuple maternidad:

Callad vos, que a vos os cumple, que tenéis por qué callar,
que paristes siete hijos como puerca en cenagal.

Mas calléis vos, doña Sancha, que no devéis ser escuchada,
que siete hijos paristes como puerca encenagada

Callasses tú, doña Sancha, que tienes por qué callar,
que pariste siete hijos, como puerca en muladar.

Siempre se ha destacado en el solemne y redondo insulto con que la resuelta doña Lambra acude a los reproches de su cuñada, la carga de obscenidad que lo impregna, y siempre se ha buscado una interpretación sexual a tal obscenidad. Al echarle en cara su parto múltiple, se dice y al comparar a su cuñada con una cerda pariendo en un muladar, doña Lambra le reprocha la tan extendida especie en la Edad Media de que el parto múltiple era respuesta evidente del interés placentero con que la mujer, sobre todo, se había tomado el procedimiento por el que se llegó a tan feliz resultado. Interés que, en el caso menos censurable, se centraba en la única y sola persona del marido, pero que en casos de rabioso descoco, se extendía a más de un interviniente.

Siempre hemos considerado esta explicación de la obscenidad del insulto interesante y correcta, pero quizás se podría añadir un aspecto que creemos que está presente en el texto de forma inmediata, informando el resto de su contenido: la obscena exhibición de maternidad de que, a los ojos de su cortesana cuñada, hace gala doña Sancha, yendo de forma constante con sus hijos para un lado y para el otro y dominando siempre a su prole con su discreta pero segura y firme mano.

Es esa excesiva presencia de lo maternal en su, por otra parte, discretísima figura, lo que, en última instancia, choca con la mentalidad cortesana de doña Lambra, a la que se le hace repulsiva hasta la porquedad esa exhibición permanente que de su papel como mujer hace su cuñada, el de mujer madre, siempre con el muestrario de sus siete crías por delante, haciendo obscena manifestación del fruto de su vientre; manifestación que, si en la contemplación privilegiada que hace Castilla de la maternidad, es la más acendrada expresión de lo sublime, en la visión cortesana de la mujer de que doña Lambra participa, donde las relaciones entre hombre y mujer van encaminadas, no al fin práctico de la procreación sino al fin placentero de la seducción, esa madre cargada de hijos se le aparece con la obscena y negativa visión de la mujer reducida a su condición animal de hembra que pare y de ahí que el insulto la compare, en su expresiva evocación, con una cerda a la que cuelgan de sus ubres sus siete

crías.

Aunque silenciosa y discreta es, pues, doña Sancha quien lleva la voz cantante con relación a su prole, frente a su cuñada, sobre la cual, aun en el espacio cortesano en que las bodas se desarrollan, es decir, aun en el ámbito cortesano en el que competía mandar a doña Lambra, ésta ejerce una especie de maternal caudillaje sobre sus hijos que prefieren aparecer como hijos ejemplares antes que como esforzados caballeros y como entendidos y rendidos cortesanos. Conviene, por otra parte, que reparemos en esa primera función acaudillante frente a su linaje de que aparece investida doña Sancha en los prolegómenos del episodio del bohordo, claramente manifiesta en dos aspectos: en la reverencia que sus hijos le muestran y en que su nombre preside las menciones de su linaje. Acaudillar es la función esencial y primaria que Castilla atribuye a todos sus modelos heroicos, según el retrato que de los mismos se nos hace en el Poema de Fernán González, tanto en el diseño épico del conde rebelde, cuya primera misión es la de acaudillar a su pueblo, como en las figuras de los dos jueces míticos fundadores de Castilla: Laín Clavo y Nuño Rasura, el primero de los cuales tiene como rasgo épico fundamental el caudillaje. Recordemos también que caudillo notable será el primer elogioso papel que Gonzalo Gústioz atribuye en su planto al primero de sus hijos, Diego. También doña Sancha, en su primer papel de modelo heroico femenino de la Castilla fundacional recoge en su figura ese sereno y firme caudillaje sobre sus hijos, al que estos rinden acato y reverencia. Y, adelantando acontecimientos, podemos augurar que su poderosa figura adquirirá, al final de la relación que sobre la leyenda nos ofrece la C. de 1344, cualidades míticas en su papel de juez, asumiendo el mismo papel heroico de juez del segundo de los jueces castellanos, Nuño Rasura.

Ese firme y discreto mando con que doña Sancha lleva las riendas de su prole es perfectamente comprendido por su irascible cuñada doña Lambra. De ahí que el lance feliz de su primo Álvaro Sánchez sea utilizado por ésta, sobre todo y en primer lugar para zaherir a su cuñada a la que implícitamente reprocha el mal lugar en que su excesiva y prepotente maternidad está haciendo quedar a sus hijos, a los que impide desarrollar sus cualidades cortesanas ahogándolos con su agobiante y maternal presencia, pues, no sólo en la lacónica y expresiva relación de los hechos que nos ofrece la I.C.G., se nos hace bien explícita la diana a la que doña Lambra apunta con sus insultantes palabras de implícito desprecio para los infantes, que no es otra que su atosigante madre:

Donna Llambra quando lo oyó, et sopo que su cormano Alvar Sánchez fiziera aquel colpe, plogol' mucho et con el grand plazer que ende ovo, dixo ante donna Sancha, su cunnada, et ante todos VII sus fijos que seíen _ con ella: "Agora vet, amigos, qué cavallero tan esforçado es Alvar Sanchez, ca de quantos allí son llegados non pudo ninguno ferir el tablado sinon él solo tan solamientre; et más valió allí él solo que todos lo otros.

Sino que, en el resto de los textos romancísticos que dan cuenta poética del episodio, es doña Sancha la que responde al reto de su cuñada, sintiéndose parte activamente no sólo implícita, sino representativa, del insulto que contra el menosvaler de su linaje se profiere:

Calléis, Alambra, calléis, no digáis tales palabras,
que si lo saben mis hijos, habrá grandes barragadas.

Nos dice el romance Ya se salen de Castilla en el que el doña Sancha se siente directamente aludida por el insulto de menosvaler que su cuñada lanza contra la flor de Lara, es decir, contra la continuación del linaje de los Lara de que sus

hijos son emblemáticos representantes.

Y, en esa misma y representativa implicación como insultada, ante el reproche de menosvaler contra el linaje de los Lara, que lanza doña Lambra, abunda de nuevo A Calatrava, la Vieja:

No digáis esso, señora, no digades tal palabra,
porque aun oy vos desposaron con don Rodrigo de Lara.

Aunque esta vez, su reproche se centre en el insulto implícito con que las apasionadas palabras de la impulsiva doña Lambra alabando el más valer de los caballeros cordobeses frente a los de Lara, desprecian a su propio marido, miembro bien representativo de este linaje.

En ¡Ay Dios, qué buen cavallero! Vuelve a aparecer doña Sancha como la primera destinataria de las palabras hostiles e insultantes de su cuñada contra el linaje de Lara, no sólo porque es la que responde de forma directa al insulto, con palabras de reproche, sino, porque en este caso concreto, el romance se explaya, frente a los anteriores, abundando en la incómoda situación en que doña Sancha se encuentra:

Cuando esto oyó doña Sancha respondió muy enojada:
Callede vos, doña Lambra, no digáis la tal palabra,
si los infantes lo saben ante ti lo mataran.

Hay pues, en la invectiva que doña Lambra lanza contra su recién estrenada familia de los Lara, recogida por la ejemplar madre rodeada de sus siete retoños que la atienden solícitos en detrimento de los deberes cortesanos que deberían tener para con su tía, un claro enfrentamiento de poderes femeninos en el que la pobre y vociferante doña Lambra, recién incorporada a la familia, se revuelve, en su ineficaz y desesperada rabieta, contra el poder castellano de la mujer, un poder silencioso y firme, seguro de sí, que le viene otorgado y avalado por su condición fértil que exhibe con impasible majestad. La seguridad que esta figura femenina exhala en su silencioso y discreto comportarse no impide que descubramos la fuerza impositiva de sus deseos, de los que sus hijos son diligentes cumplidores. Es contra este poder absoluto y recatado de la mujer madre castellana contra el que lanza su incontinencia y rabiosa alegría doña Lambra al elogiar los lances certeros de los caballeros que le han rendido homenaje en sus bodas. Con esa descomulgada expresividad está subrayando la dama de la Bureva el desairado y rudo papel que, frente a los otros caballeros, los infantes, acaudillados por su impositiva madre, demuestran.

No hay duda, pues, de que, en este primer enfrentamiento contrastivo de las dos figuras femeninas en pugna, la de matrona y la de dama, es, con mucho, la de matrona la que sale victoriosa, ya que el estrépito en el que se desenvuelve doña Lambra nada puede, de entrada, contra la impasible, silenciosa e implacable actitud majestuosa de su discreta cuñada. Y esto es así hasta el punto de que el derroche expansivo de exceso con que la 1ª C.G. (claramente posicionada a favor de Castilla) retrata el carácter de la dama de la Bureva, en esa intempestiva irrupción con que prorrumpen en los relajados salones, parece estar puesto ahí, tan sólo para que destaque la autoritaria discreción de su cuñada. Podríamos decir, a este respecto, que en la relevancia que el siempre recatado y escueto cronista de la 1ª C.G. concede a doña Lambra y en el protagonismo espectacular que le otorga, subyace, como intención de fondo constante, poner de relieve la contrapuesta figura de la discreción que doña Sancha encarna, pues, cuanto más reluce en sus excesos el personaje de doña Lambra, más nítido se nos aparece el prudente comedimiento de su cuñada.

Doña Lambra grita, pero doña Sancha manda. La mujer cortesana es preterida en la consideración de los infantes por la mujer madre, pues, en el comportamiento de los infantes que de este primer episodio se desprende, éstos delegan sus obligaciones cortesanas de hacer homenaje a la desposada participando en el torneo, en favor de las devociones filiales de no contrariar a su madre de quien los romances cantan una especial animadversión contra los juegos de tablados por el peligro que conllevan para los contendientes. Los infantes prefieren actuar como hijos a como caballeros; prefieren desairar a su tía antes que disgustar a su madre. De ahí que la humillada doña Lambra, a cuya condición de dama homenajeadas sus sobrinos han despreciado olímpicamente, en virtud de su condición de hijos obedientes que no quieren perturbar la tranquilidad de su temerosa madre, se dirige, sobre todo a su cuñada, reprochándole, sobre todo, y de todas las formas indirectas e implícitas que se quiera, el haberla desposeído del papel preponderante que le correspondía tener: en primer lugar, porque los sucesos se producen en el ámbito cortesano, donde la mujer dama tiene su más privilegiada consideración; y, en segundo, porque es ella, doña Lambra, la desposada, y, en rigor, es a ella, y no a la representación femenina de la familia de su marido, a la que se debería tener más en cuenta, cosa que no parece preocupar, ni a doña Sancha, ni a sus hijos, pero que, sin embargo, sí parece interesar a su primo hermano Alvar Sánchez que se apresta a rendir homenaje con un extraordinario bohordo a su recién casada prima.

El escueto relato del episodio que nos ofrece la 1ª C.G. es tan rico en contenido y en matices, perfectamente expresados en su concisa parquedad, que se podría estar reflexionando largo y tendido sobre la complejidad de sentimientos humanos que pone en evidencia, y que reflejan, casi en su completud, todo el cúmulo de incomprensiones y roces que surgen cuando las dos mentalidades diferentes de dos familias a las que unas bodas unen, se ven obligadas a convivir.

Prosiguiendo con la relación cronística, volvemos a comprobar en el comportamiento que madre e hijos exhiben ante las invectivas de su exultante tía, que con veladas palabras les recrimina su dócil pasividad, un olímpico desprecio por todo lo que dice o insinúa. Se echan a reír "cosas de la extravagante Lambra" pensamos que piensan, y continúan a lo suyo, como si nada hubiera pasado. Tanto gritar y excederse para eso, para que lo único que provoquen en el clan de Lara sus desmedidas invectivas sea la misma consideración que la intempestiva broma de un niño pesado, que irrumpe en una reunión de mayores y al que, para no regañarlo, hay que tomar a risa. Esto es lo que la 1ª C.G. nos participa, como resumen sintético y bien expresivo de esta primera parte del episodio del bohordo, sobre lo que madre e hijos sienten hacia su nueva pariente: un desmedido despego hacia su personalidad, tan llena de jeribeques cortesanos, que ni se molestan en comprenderla, y a la que, en un alarde de "generosísima" tolerancia en aras de la convivencia familiar, tienen la consideración de tomarse a risa:

"Quando aquello oyeron donna Sancha et sus fijos, tomaronse a riir; mas los cavalleros, como estavan en grand sabor de un juego que avien comenzado, ningún d'ellos non paró mientes en aquello que doña Llambla dixera..."

Con este desairado remate para la figura de doña Lambra, cuyos dichos y hechos se toman tan en broma por parte del clan de los Lara, que casi ni se escuchan, se corona el desprecio que hacia la mujer de su hermano y tío, han puesto de manifiesto en sus comportamientos tanto la madre como los hijos. Pero este acusado marginamiento al que la noble dama de la Bureva, pariente del segundo

conde de Castilla, ha sido sometida durante sus esponsales, no cae en saco roto, sino que anida en su humillado corazón, criando contra la familia de su marido un odio y un rencor sin paliativos, odio y rencor que resulta inexplicable para el linaje de los Lara, que no entiende por qué su tía los quiere tan mal, poniendo de relieve en ese no entendimiento, de forma aún más acusada, si cabe, la poca consideración en la que la tienen cuando ni siquiera se han percatado de los desprecios con los que han vejado su dignidad de dama.

Dos conclusiones fundamentales para la comprensión de la heroicidad castellana que se desprende de los cantares, podemos extraer de este primer contraste positivo entre doña Sancha y doña Lambra. La primera es que la discreción como rasgo constitutivo de las heroínas castellanas, frente a las foráneas, cortesanías todas ellas, no implica que éstas no cumplan una función no sólo determinante, sino imprescindible en el relato. El recato de doña Sancha no priva a su figura de un indudable poder sobre su linaje. Su aparente preterición es tan sólo eso, aparente, como hemos intentado demostrar en el amplio análisis de esta primera parte del episodio, pues los hechos que los textos recogen demuestran que su presencia en la semisombra del relato es profundamente activa, mucho más activa y poderosa que la exhibida actuación del personaje cortesano, que, frente a la fuerte personalidad de la matrona, se nos aparece como un lamentable y enternecedor pelele. Las mujeres del Cid, su esposa y sus hijas, también harán ostentación en sus recatados retratos de discreción a ultranza, discreción que, como en el caso de doña Sancha, no hemos de confundir con falta de importancia en el Cantar, pues, a parte de su influencia sobre el rey Alfonso, que moviliza media Castilla para que encuentren cómodo su viaje hasta Valencia, viaje en el que se emplean bastantes versos del Poema, el poder que tienen estas discretísimas damas sobre su amante esposo y tierno padre es proverbial. Sólo al conjuro de su querencia el tranquilo e impassible Cid se conmueve y alborota. Sólo su presencia impositiva obliga al personaje a definir su papel en la vida, a definirse como castellano determinando su destino y a fundamentar dicho destino en función de la honra que a su mujer se debe y en función de los matrimonios que promete tramitar por sí mismo para sus hijas. Estas difuminadas mujeres, que llevan en su oscuro y recatado estar al lado del héroe las riendas del relato, se anuncian ya en esta madre matrona, que sin decir palabra y sin hacerse notar, tiene al retortero a todo su linaje y cuando las cosas se ponen feas sabe hacer de tripas corazón para mantener la casa, dando, entonces de sí, todo lo que su aparentemente preterida personalidad, de enorme fuerza y poder, esconde.

La segunda de las conclusiones que cabe extraer atañe tanto a los modelos femeninos como a los masculinos y es de tanta o más relevancia que la primera para el conflicto que se genera en los cantares, los cuales presentan de forma constante una especie de admonitoria advertencia al mundo castellano sobre el peligro que encierra para sus propósitos y para los designios y destinos de sus héroes, el no entendimiento de sus antagonistas cortesanos a los que Castilla parece siempre, en un alarde de desprecio infinito, tomarse a broma. El tomarse a broma al enemigo, vienen a decir implícitamente los textos, el no considerar sus estafalarios comportamientos más que como niñerías a las que es mejor no hacer caso, conduce al desastre, pues estos personajes, que son tildados como tontos por la mentalidad castellana, encierran en su semitontería mucha maldad. No hay que confundir, vienen a decir textos, tontería con bondad o con ingenuidad, pues debajo de esa capa de semibobos vacíos de toda sustancia

relevante, que es como Castilla contempla siempre a sus enemigos más cortesianos, como doña Lambra, como el conde de Barcelona, como los infantes de Carrión, se esconden personalidades fuertes que encierran en sí un gran poso, bien de maldad, bien de problemas para el héroe. "¡Cuidado con el vacuo cortesano!" vienen a decir los textos, que su aparente nadería que le hace aparecer como medio tonto, no le exime de ser malo.

El peligro que estos seres, concebidos como nulos y por tanto, como incapaces para todo, incluso para la maldad, es constantemente puesto de relieve en los cantares. Así, de tomarse a risa la exhibitoria cortesanía de su tía Lambra, del desprecio absoluto a lo que una criatura tan extravagante pudiera pensar o sentir, le viene su desastrado final a los infantes. De tomarse a risa al conde de Barcelona y sus cortesianas tropas, vestidas más para el torneo que equipadas para el combate, le vienen al Cid muchos quebraderos de cabeza, cuando el apresado conde se niega a comer y, ante tan extravagante salida, la angustia recorre su rudas mesnadas. De tomarse a risa a los cortesanísimos infantes de Carrión en la corte valenciana del Campeador, de los que, como en el caso de doña Lambra, se burlan sin discreción alguna los hombres del Cid, le viene a las hijas del Cid la terrible paliza que estos bobos pero malos cortesianos les propinan en el robledo de Corpes.

El enemigo que hace reír al principio, hará llorar al final parece ser una especie de regla épica que se cumple en todos los cantares, regla que pone en evidencia la importancia que un pueblo belicoso como el castellano otorga a sus rivales, pues nos advierte de que el enemigo, solo por el hecho de serlo, siempre es digno de atención y respeto, y que nunca se lo debe tomar a risa. La segunda parte del episodio del bohordo, aquella en que el menor de los infantes, Gonzalo, que parece haber reparado bastante más que sus hermanos en las invectivas con que su tía acusa, dirigiéndose a su madre, al linaje de los Lara de menosvaler, se lanza solitario al difícil tablado, insiste, de nuevo, enfatizándolo de forma bien expresiva, en el poder que esa madre y matrona tiene sobre su devota prole. En efecto, si ninguno de los siete míticos infantes de Lara ha movido un solo dedo para hacer los honores a su tía en sus bodas, acudiendo al envite del difícil tablado, este infante pequeño, apenas agredida su madre, acusa en sí mismo el agravio que contra ella como representante de la estirpe ha proferido su alborotada tía y se lanza sin dilación y en solitario a la glera para realizar una hazaña que deje muy por debajo la del primo de la novia, Alvar Sánchez.

No es en honor de su tía, en honor de quien Gonzalo lanza su prodigioso bohordo, sino en honor de su ultrajada madre, a quien su osada tía ha puesto a la cabeza del insulto de menosvaler que profiere contra su clan. Es a su humillada virtud de madre y matrona a la que su hijo pequeño quiere rendir homenaje. De ahí que se resalte en la 1ªC.G. la soledad, la falta de público que Gonzalo quiere que el lance tenga, yendo a acometerlo sin compañía alguna, salvo el criado y el azor que le acompañan. No parece querer el pequeño de los Lara que su tía reciba ni la más mínima migaja del honor que en el lance le quepa, hecho que sería posible si se lo viera salir acompañado de amigos y seguidores de los palacios de ésta. El benjamín de los Lara, con su acción brillante y solitaria en la glera, de la que pronto se hará eco el público asistente a las bodas, viene a coronar con brillante ejecutoria, el rosario de desplantes y desprecios que la flor del Alfoz de Lara, con su madre a la cabeza, han venido prodigando en las

bodas a su nueva pariente. Los Lara, viene a decir el pequeño con su perfecto lance, refregándose bien a su ostentosa tía, no empleamos nuestro valer en honor de cualquier mujer, sino en homenaje de la mujer que consideramos digna de él.

Sólo así es comprensible la irritación de la doña Lambra que de nuevo se ve superada por doña Sancha en la consideración de los siete infantes, en esa especie de sorda competición que entre las dos cuñadas se teje en estas complicadas bodas, pues, de igual forma que doña Sancha, a la cabeza de su linaje, como siempre que se la menciona en la 1ªC.G., recibe con gran satisfacción el extraordinario bohordo de su hijo Gonzalo, en la recepción de tan laudable lance, doña Lambra se manifiesta bastante descontenta:

"Quando esto vieron donna Sancha et sus fijos, ovieron ende grand plazer; mas en verdat pesó mucho a donna Llambla."

El expresivo laconismo de la 1ªC.G. en la narración del lance, vuelve a ser de nuevo perfilado por los romances, que, aunque más poéticos al hacernos plástica la rivalidad profunda que hay entre estas dos mujeres, mediante la dramatización con que la presentan, son menos precisos en el detalle sabroso y puntual con que el extraordinario y parco narrador de la crónica acude a informarnos. Así, solo mediante su prosa intensa, sabemos de los pormenores con que se produce la literal escapada del infante menor, que, en ese prurito de los hijos por no atribular a su medrosa madre, se hurta de la presencia de los salones para acudir a la glera:

"ningún d' ellos non paró mientes en aquello que doña Lambra dixiera, sinon Gonçalo Gonçález que era el menor d'aquellos VII hermanos. Et furtóse de los hermanos, et cavalgó su cavallo, et tomó un bofordo en su mano, et fue solo que non fue otro omne con éll sinon un su escudero que le levava un açor."

Ninguna explicación accesoria en el texto cronístico, en las que los romances son prolijos, que nos indique las causas de la decidida actuación del infante. Podríamos decir que lo que la crónica narra es la determinación en estado puro: repara en el insulto, se escabulle de la sala, monta en su caballo, agarra de camino un bohordo, y se lanza, en solitario, junto a su escudero, al punto en que se alzan los tablados. Son acciones limpias y concisas que por sí solas revelan todo lo que el infante pequeño siente y piensa. No hay necesidad de más aclaraciones. El discurrir mental y sentimental de Gonzalo va de la mano con su discurrir físico, de modo que sus gestos precisos y decididos nos informan con generosa puntualidad de aquello que todos los monólogos interiores del mundo no serían capaces de sugerirnos.

Los romances primitivos, sin embargo, explicitan bien, mediante el agresivo diálogo, que con mayor o menor crudeza las dos mujeres entretienen, la rivalidad de las mismas como causa motriz de la decisión del hijo menor, dotando a la escena de mayor patetismo, como compete a la finalidad popular a que se destinan, aunque hurtándole, a mi juicio, la elegante y discreta fuerza poética que el laconismo del cronista le confiere. Así, la rivalidad entre cuñadas se nos aparece exhibida ostentosamente en ellos, mediante las retadoras acusaciones que se lanzan en ese brutal diálogo en que estos romances primitivos se recrean, retratando, con extraordinario acierto, la manera de ser de cada una de las dos mujeres rivales, en las crudas y secas pinceladas de las palabras que se lanzan una a la otra:

Calléis, Alhambra, calléis, no digáis tales palabras,
que si lo saben mis hijos, habrá grandes barragadas.

Dice, en Ya se salen de Castilla doña Sancha, reconviniendo a su cuñada con su habitual discreción, que siempre coloca en un segundo lugar sus sentimientos privados en aras del buen discurrir de los acontecimientos. La prudencia del estratega que estudia los posibles peligros que la imprudente conducta del enemigo, en este caso su cuñada, puede provocar, se hace patente en sus palabras admonitorias a doña Lambra por las que no sólo le advierte sobre la irritación que tales excesos verbales pueden producir en el agresivo talante de sus hijos, sino también sobre el peligro que tal irritación supone para el pacífico transcurso de las bodas. Ella, sin embargo, parece tragarse el disgusto que los excesos verbales de su cuñada le han causado, en bien de la paz familiar, con ejemplar resignación.

Y no es pequeño tal amargo trago. Pues en la escena que precede a esas discretas palabras de doña Sancha, el romance Ya se salen de Castilla nos cuenta como un caballero de los de Córdoba la llana se lanza a los tablados que doña Lambra con gran fantasía ha preparado para sus bodas, retando, en el envite a los de Lara, tachándolos de menosvaler con relación a los de Córdoba:

Doña Lambra, con fantasía grandes tablados armara.
Allí salió un cavallero de los de Córdoba la llana,
cavallero en un cavallo, y en la su mano una vara;
arremete su cavallo, al tablero la tirara,
diziendo: Amad, señoras, cada cual como es amada,
que más vale un cavallero de los de Córdoba la llana,
más vale, que cuatro ni cinco de los de la flor de Lara

Reto y lance, a cuya sabia ejecución la desmedida cortesana responde con parejo desparpajo al del bohordador, acudiendo, atrevida, al envite amatorio que el de Córdoba la llana lanza a las damas de la corte:

¡O, maldita sea la dama que su cuerpo te negava!
que si yo casada no fuera el mío yo te entregara.

Pues hay, en este juego de cumplidos cortesanos que se intercambian la dama de la Bureva y el caballero cordobés que parecen estar bien avezados en el galanteo subido de tono del amor cortés una instancia excesiva que choca de forma violenta con la mentalidad castellana, avara, como hemos visto, del comportamiento galante y, por tanto, es más proclive a entender éste como descarado que como cortesía. No es, pues, pequeña la porción de hiel que la prudente doña Sancha ha de tragar, y no poca la fuerza con que ha de morderse la lengua para proferir tan recatada admonición ante los excesos cortesanos de doña Lambra que ponen en entredicho a todos y cada uno de los hombres de su linaje, pues su hermano Ruy Blásquez, que acaba de desposarse con la descarada dama de la Bureva, no queda tampoco en muy buen papel, como resalta la respuesta con que doña Sancha le replica en A Calatrava la Vieja:

No digáis esso, señora, no digades tal palabra,
porque aun oy os desposaron con don Rodrigo de Lara.

De esa misma visión descalificadora para la conducta cortesana de doña Lambra participa, incluso, el tono de los romances primitivos, que parece estar inspirado por ese mismo espíritu castellano de rigor en el trato entre damas y caballeros, y que hace, a través de su estilo, piedra de escándalo de este, a sus ojos, más que atrevido comportamiento de la cortesana doña Lambra, acudiendo puntual al subrayado sexual de su agradecida respuesta.

En cualquier caso, lo que romances y crónicas transmiten de forma clara y notoria es esa descarnada significación, horra de todo refinado entendimiento,

que Castilla interpreta en los sutiles juegos cortesanos del amor cortés, interpretación que, en resumidas cuentas, y según nuestra forma de entender el texto, viene a ser el punto crucial en que el talante cortesano de la nueva pariente y el castellano de la estirpe de los Lara chocan de forma radical e irresoluble. Para estos, la mujer cortesana está tocada de una frivolidad asentada en el coqueteo, que no comprenden. Para aquellos, la mujer castellana está considerada, en su maternal papel, con una reverencia que les repugna, por el servil acato que por parte de los varones recibe en esa mera función reproductora y, por tanto primitiva, exclusivamente animal, que la mentalidad castellana le otorga.

En esa interpretación repulsiva hacia la mujer madre, incide, como ya señalábamos anteriormente, tanto la brutal respuesta de doña Lambra a la modosa reconvencción de su cuñada, como el propio reto que el cortesano cordobés lanza a la estirpe de Lara, pues si en las palabras de la primera percibimos, a través del excesivo elogio del galante cordobés y la redonda respuesta a la discreta reconvencción de su cuñada, la ira sorda de que está preñada, en el caso del segundo percibimos por la desmesura del reto y por la descarada mención al menos valer de los de Lara, un mismo desprecio hacia ese papelón que a los infantes está haciendo representar en la corte la protectora doña Sancha.

Y es que, en efecto, las palabras con que el romance Ya se salen de Castilla remata la escena saluatoria de madre a hijos, en la que taxativamente les prohíbe acudir a los tablados:

y después que ayáis comido ninguno salga a la plaza
porque son las gentes muchas siempre travaréis palabras
se proyectan sobre el episodio siguiente de los juegos de tablas para llenar de claro sentido sobre el comportamiento de los infantes, las abruptas elipsis sobre las que el texto está montado.

No es, a ese respecto, tan opaco el romance A Calatrava la Vieja, pues la conminatoria prohibición con que doña Sancha despide a sus hijos:

Desque ayáis comido, hijos, no salgades a las plazas
Tiene una explícita respuesta en el comportamiento de los infantes, quienes, después de comer, según el romance canta, frente al resto de los concurrentes que acuden a los juegos de la plaza, permanecen jugando a las tablas en los salones de palacio:

"Desque todos han comido van a bohordar a la plaza:
no salen los siete infantes, que su madre se lo mandara;
mas, desque uvieron comido, siéntanse a jugar las tablas"

Comportamiento que explica muy bien las razones que mueven al caballero cordobés del romance Ya se salen de Castilla a tachar a los de Lara, en el reto que en su embite les lanza, de menos valer. Menosvaler en el que viene, a nuestro juicio, implícita una fuerte censura contra la excesiva sujeción de esos obedientes hijos a la figura de su madre, que no parece compadecerse mucho con la idea de más valer que el universo cortesano sustenta y que ponen en evidencia los dos personajes cortesanos que lo representan: el caballero de Córdoba la llana y la propia doña Lambra a cuyo homenaje en sus bodas, éste, que sabe como perfecto caballero los usos de la corte, dedica su brillante lance.

Quizá la ingenua predilección por los de Lara que, en el relato de los hechos, ponen en evidencia tanto los cronistas de la 1ªC.G. y la de 1344, como los romances primitivos, donde no se oculta esa devoción filial de los siete infantes, sino que se exhibe como rasgo valorativo de su temple castellano, es

la que nos permite calibrar con más justeza los dos sistemas de valores que en torno a la figura de la mujer, como dama y como matrona, se están poniendo en juego en los torneos de tablados por parte de los contendientes. Lo que hace menos valer a los unos a los ojos de los otros es, justamente, el modelo femenino al que reverencian y por el que compiten.

Así, los caballeros y las damas cortesanos sienten un profundo desprecio por unos mozos que, en atención a su madre, hacen dejación de su galantería, pues no otra cosa demuestra el lance del caballero cordobés en honor de la novia y la respuesta apasionada con la que esta traduce el desprecio que para la flor de Lara llevaba implícito tan certero bohordo. Bohordo que se clava en el alma del pequeño de los Lara, tanto por lo certero, como por el desprecio contra su protectora madre de que está cargado y que lo impele a lanzarse a los tablados para hacer homenaje a la vejada figura de su madre, haciéndola contrastar con las damas cortesanas a las que dedica el lance y a las que llama putas.

Para los cortesanos el modelo femenino venerado por Castilla, es decir, por la flor de Lara, es equiparable, en su desprecio, a una cerda recién parida, a la que su camada se acoge. Para los de Lara el modelo cortesano de mujer es idéntico, en su estéril juego amoroso, al de una puta. Ambos insultos, recogen, no obstante, como elemento central de su descalificación el valor o contravalor que unos y otros otorgan a la fertilidad de la mujer como rasgo mítico de la misma. El entender las relaciones amorosas como mero procedimiento para que la estirpe se perpetúe, que es lo que llena de sublime dignidad a la mujer matrona en que Castilla canta la femineidad, es contemplado por el espíritu cortesano que alienta en doña Lambra y en los caballeros que en sus bodas la cortejan, como una repugnante reducción de la mujer a su condición animal de hembra que pare. Pero, a su vez, el ver el juego erótico en que los modos amatorios cortesanos se ocupan, como un mero entretenimiento verbal y ceremonioso, sin fruto alguno en que traducirse, hace que los de Lara, que hablan por boca del benjamín del linaje, consideren a la mujer que lo define como puta, en tanto que de sus relaciones eróticas ni ella, ni sus rendidos admiradores, buscan otra cosa que "el gozo y la alegría/ que el rato putaril nos encarece." que diría, siglos más tarde, reflexionando sobre el placer del comercio sexual, el brillante Quevedo.

Por tanto, los torneos, en sus intempestivos y fogosos cruces de palabras directas y retadoras, no hacen otra cosa sino crear el caldo de cultivo idóneo para que, al fin y a la postre, salgan a relucir los profundos pensares y sentires de que los contendientes participan, tanto con relación a su propio clan, como con relación al clan rival, por lo que, venimos a saber, con rotunda certeza, lo que unos y otros piensan sobre los modelos femeninos que respetan y veneran. Pero, además, al poner a la mujer en el centro mismo del conflicto por el que se retan bohordando los de Lara y los de doña Lambra, es decir, los castellanos y los cortesanos, venimos a comprobar que el más valer o el menos valer que a sí mismos se otorgan tiene, como última y definitiva medida a la mujer, dato especialmente revelador en una épica que nace, en su legendaria prehistoria, con el estigma de un personaje, don Rodrigo, que por vulnerar la virginidad de la hija que su vasallo el conde don Julián le confiara, atrajo sobre su reino el castigo divino de la invasión musulmana.

La mujer, entonces, en su condición mítica de depósito sagrado del linaje, preside siempre, como último extremo, el conflicto que se genera en los cantares, bien sea de forma explícita, bien sea de forma implícita y recatada,

aunque nunca secundaria. Mujer madre y mujer puta establecen la radical interpretación sexual que de sus figuras femeninas se contempla, como la heroína y la antiheroína por Castilla

Pero los ejemplos vivos de la mujer matrona y de la mujer dama que incorporan doña Sancha y doña Lambra, como representantes de la valoración castellana y cortesana de la mujer, que se nos ofrece en la documentación cronística y romancil de la leyenda de los siete infantes de Salas, presentan en la constitución misma de su diseño artístico, es decir, en la conformación de sus personalidades como entes poéticos representativos de la forma de contemplar castellana, un registro estilístico peculiar que vindica a la una como modelo de igual forma que repudia a la otra como cifra y resumen de todo lo execrable. Quiere decirse que la propia forma, sólida o liviana de estar tejidos estos dos personajes, los adscribe, de forma inmediata, a la valoración positiva o negativa que de ellos hace Castilla en su épica.

En nuestro trabajo sobre los modelos heroicos, que, como fruto de la repoblación en que Castilla surge, definen la épica castellana, subrayábamos que una de las características de dichos modelos es que tan importante es en su diseño la virtud heroica que los adorna, como la manera inmediata y tangible con que ésta se traduce. El esfuerzo del hombre se da resuelto en la tierra que conquista haciendo uso del mismo. La fecundidad de la mujer ha de darse igualmente resuelta en el fruto concreto de su vientre. Desde el punto de vista técnico esto quiere decir que sus figuras poéticas han de ser permanentemente funcionales en el texto. Por tanto, las virtudes épicas que constituyen su esencia como héroes castellanos, han de dársenos resueltas en los frutos tangibles por los que son tales héroes, de modo y manera que todo lo que hacen o dicen los héroes castellanos tiene que tener repercusión profunda en la trama, tiene que ser funcionalmente activo en el relato. Ni sus obras, ni sus palabras, han de ser gratuitas, sino que se han de dar traducidas en hechos tangibles o en actos importantes.

Es en esta opositiva construcción de los dos personajes femeninos en pugna, el de doña Lambra y el de doña Sancha, donde tenemos, por primera vez, la ocasión de comprobarlo, porque, frente a la vacuidad esencial que constituye la figura de la antiheroína cortesana, la solidez es eje sobre el que está montado el personaje de la matrona.

Así, el vacío absoluto es el eje semántico sobre el que gira el diseño como personaje de doña Lambra, desde la misma aparición de ésta en la trama, pues su primer papel consiste en ser el premio con el que Garci Fernández reconoce las hazañas de su valiente y poderoso vasallo Ruy Blásquez. Doña Sancha, en su contrapuesto diseño, aparece llena de razones concretas, las siete que avalan su presencia en el texto en tanto que, como madre de los siete héroes a los que la leyenda canta, es la razón sine qua non para que existan tales héroes.

Hablábamos, páginas atrás, al contraponer la semblanza de doña Lambra a la de doña Sancha, del carácter no propio, sino delegado, que preside su primera mención en las crónicas, frente a la trabada identidad que emana de su discreta y poderosa oponente. Esa falta de sustancia propia, esa vaciedad de ser, aunque no de estar, que conforma, desde su aparición en la leyenda, la esencia de su personalidad, se pone de relieve mediante la poca fuerza que en el peso total de la trama tienen sus palabras y gestos, muy espectaculares y de repercusiones estrepitosas a corto plazo, pero que, en resumidas cuentas se quedan en eso, en estrépito. Frente a esta mujer, cuya relevancia consiste en estar sin ser, su

contrafigura heroica, la de la madre matrona, se define por ser, sin apenas estar, pues su figura discreta y en segundo plano está preñada de esencia y de sustancia. Todo en ella está cargado de solidez, tanto sus obras, que son sus hijos, es decir, el fruto sublime de su vientre que exhibe con majestuosa serenidad, hasta sus palabras, que pesan como losas en el relato ejerciendo una poderosísima presión sobre la conducta de estos y que son, por tanto, las que, en definitiva instancia, conducen la trama que de las acciones de los Lara se deriva.

Ahora bien lo que dota de identidad de heroína y antiheroína a sus figuras que se contemplan como retratos absolutos, bien de la plenitud del ser, bien del vacío más radical, es su vinculación o desvinculación con la fertilidad. La mujer fecunda es el desarrollo cabal y completo que Castilla otorga a sus hembras. La mujer estéril, por el contrario, es sólo apariencia de ser. Es desde esta concepción castellana de pura apariencia desde la que, en todos sus actos, palabras y gestos, está concebido construido y entendido el personaje de doña Lambra. Pero ese diseño suyo, que define la apariencia y la vaciedad como esencia de su estructura formal, viene motivado por su condición infértil, condición que le viene, por otra parte, de la adscripción devota que el personaje mantiene hacia el papel cortesano de la mujer concebida como dama, antes que como madre.

Doña Lambra es y quiere ser la dama, el modelo femenino antiheroico contra el que Castilla enfrenta a la madre matrona. Doña Lambra es, pues, en su encarnación del antimodelo maternal, el personaje estéril y, en esa identificación que Castilla hace entre esterilidad y pura apariencia de lo femenino, funda el diseño de este peligroso personaje, como antagonista ejemplar de lo castellano, en la esterilidad concebida en su radical y absoluta condición de exterminio, pues el peligro que de la mujer infecunda se deriva para los proyectos expansionistas en que Castilla cifra su destino y lo ejemplifica en sus héroes, es que su infertilidad los cercena. La esterilidad hace que el personaje femenino sea vacío, sin fruto, pero hace también que sea peligroso, pues, en su apariencia de mujer encierra el exterminio de la estirpe.

Es esta esterilidad de vacías y peligrosas ramificaciones la base que organiza la figura como antiheroína de Castilla de doña Lambra, esterilidad que comienza por su infertilidad y que se proyecta, en la consideración de apariencia vacía con que Castilla concibe dicha infertilidad, sobre todas las acciones que el personaje realiza reduciéndolas a gesticulantes carantoñas, que son, en su consideración inocente, una especie de llamativos fuegos artificiales que se desvanecen con la misma fuerza que se encandilan; pero, en su consideración grave y peligrosa, caminos que conducen al exterminio y a la muerte. Todo en ella es teatral y sin poso. Todos los excesos espectaculares en que con palabras o gestos se manifiesta son efectos de relumbrón, muy aparentes y llamativos, con agresivos efectos inmediatos sobre la trama, pero de reducida permanencia. Sin la rendida admiración que su devoto esposo, Ruy Blásquez, le otorga, y que dota a la mera exterioridad teatral de los actos de doña Lambra de eficacia en la trama, ninguno de sus espectaculares gestos hubiera tenido otra transcendencia para el desarrollo de los acontecimientos que la de la mera espectacularidad llamativa con que adorna, en su exceso, el austero discurrir de una leyenda presidida en su general quehacer por el laconismo, la precisión y el recato expresivos. Es sólo gracias a la intervención de su marido, personaje que, no lo olvidemos, pertenece al clan de los Lara y, por tanto, tiene en el cuño

constitutivo de su carácter, como luego veremos, la determinación como rasgo esencial, cuando los espectáculos tragicómicos de ópera bufa con los que gusta entretener la cortesana doña Lambra su vacua existencia, para sentirse alguien; cuando sus banales gestos y palabras cobran contenido trágico y se llenan, mediante el odio rencoroso contra los suyos de que Ruy Blásquez los impregna, de fatal y activa transcendencia en el desarrollo de la trama. Sin esa figura del marido que lleve a cabo con la determinación que constituye la esencia de su carácter de hombre de Lara, la ejecución activa del odio que su esposa sólo y únicamente se dedica a escenificar, dicho odio se hubiera quedado en mera truculencia ambiental con que la aburrída dama de la Beureva entretiene mimándola su desesperada espera de la nada. Al final de la leyenda, como veremos más adelante, cuando a doña Lambra le falte la fuerza motriz de su esposo, que dota de efectividad, es decir, de entidad, a su vacía y truculenta personalidad exhibitoria, este personaje se desvanecerá por la llanura castellana, como una frágil sombra huidiza a la que, ni para el castigo, se la quiere tomar en consideración. Es ahí donde podremos comprobar la radical diferencia que separa a las dos mujeres en pugna. Sin sus hijos, doña Sancha mantendrá, mediante la prohijación de Mudarra, su auténtica personalidad de madre matrona. Sin su marido, sin embargo, doña Lambra aparece como una fantasmal sombra de mujer. Todo en la construcción de esta figura de antieheroína de Castilla en la que el práctico talante castellano deposita la incomprensión para un ser que no proporciona a la colectividad los frutos tangibles que de su condición de hembra Castilla esperaría, está concebido y contemplado, como el ejemplo vivo de la insustancialidad, del vacío. Doña Lambra es un personaje elaborado sobre la vacuidad de las apariencias, es la apariencia en estado puro. Doña Lambra es un cúmulo de exterioridades que se asientan, no en algo interior de que son manifestación, sino en su propia superficialidad. Ninguno de sus gestos, palabras o acciones, tienen, en la mentalidad castellana con que crónicas y romances contemplan a la mujer dama cortesana, otra finalidad que no sea exhibirse a sí mismos. Sólo revelan su inmediata y exterior superficie, sin un trasfondo interior y profundo que los dote de sentido.

En el personaje de la dama de la Beureva está, pues, contemplada y expresada, toda la incomprensión de la mentalidad de ese pueblo que concibe a la mujer como vientre fructífero y que la valora en orden a ese sustantivo principio, para un personaje que sólo tiene de mujer, la apariencia. Doña Lambra es un personaje construido y contemplado como la viva representación de la apariencia. La apariencia de mujer que defiende el sistema cortesano de la vida y que incorpora a su papel de dama es entendido por el espíritu castellano que en la leyenda de los infantes se manifiesta, como ridículo y peligroso. La mujer que sólo es carcasa de mujer, en tanto que en su desarrollo no evidencia la esencia que como tal la revela, es decir, su maternidad, es, vienen a decir los textos históricos y poéticos, en primer e inocente lugar, ridícula, pues no responde con sus actos productivos a lo que de su condición de hembra se espera. Pero, en segundo y definitivo lugar, esta mujer vacía de fruto es sumamente peligrosa para la estirpe y, por tanto, para el destino que Castilla se traza y conforme al cual elabora sus personajes heroicos, cuya primera y fundamental condición es la de presentar hechos cuerpo tangible los atributos por los que se los ha adscrito a ese relevante y emblemático papel. Doña Lambra, como apariencia de mujer que es, simboliza para Castilla, el terrorífico peligro del auténtico enemigo, pues nada más peligroso que una mujer sin fruto para un pueblo que entiende que su destino

en la historia es agrandarse en hombres y en tierra.

Tres rasgos de lo antiheroico definen progresivamente esta figura representativa de todo lo que los castellanos conciben como peligroso en la mujer para su destino, aunque el eje que centra todos ellos es el valor negativo y desastroso que para sus fines expansionistas tiene la mujer estéril: la infertilidad, la vacuidad y el exterminio. La mujer estéril no produce para la colectividad el fruto que de su papel de hembra se espera, y, en ese sentido, es una mera apariencia de mujer, un mero vacío, como ponen de manifiesto sus acciones y palabras, que se quedan en la pura carcasa que la expresa. Ahora bien, esta esterilidad y este vacío se convierten a largo plazo en exterminio de las estirpes. Es este el mensaje último que el llanto de Gonzalo Gústioz ante su decapitado linaje otorga, como fruto simbólico, a la figura de su cuñada. El nefasto fruto de la mujer estéril es, viene a decirnos en ese plástico desenlace de las acciones de doña Lambra en que desemboca su papel en la trama, con los infantes y su ayo decapitados ante el enemigo, la muerte de la estirpe. Si doña Lambra es el ejemplo vivo de la esterilidad concebida como apariencia vacía del ser femenino, su rival doña Sancha, en cuyo diseño Castilla proyecta su concepción de mujer valiosa, de mujer llena de más valer, es ejemplo paradigmático del personaje sólido, del personaje con peso efectivo en la trama. Así, esa madre matrona, que habla poco, pero manda mucho, que apenas gesticula, pero cuyos gestos son diligentemente seguidos por su clan, no tiene que justificar su más valer, ni con palabras procaces y agresivas, ni con gestos desmedidos y aparatosos: sus hijos son la prueba palmaria de lo que vale, la presencia junto a ella de los mismos es la pura evidencia del prestigioso papel que le cumple representar en ese mundo práctico que tanto valora el linaje. De ahí esa socarrona, pero a nuestro juicio certera expresión de muestrario que le hemos robado, en párrafos anteriores a Galdós para definirlos, cuando su presencia constante al lado de su madre se nos hacía hasta cierto punto tan paródicamente empalagosa, como la de las hermanas de Jacinta junto a la suya, a las que la práctica señora Codero, que necesitaba colocarlas con urgencia, llevaba atildaditas y modosas delante de sí a todas partes. También de doña Sancha podríamos decir, por lo que exhibe el ubérrimo, tangible y hermoso séptuple fruto de su fértil vientre, que va a todas partes con su muestrario, como la socarronería del pueblo madrileño dice Galdós que nombraba a las hermanas de Jacinta, hijas de la mercera. Aunque en el caso de la heroína los fines que persigue con sus exhibición de fertilidad participan de una función menos prosaica que la de la desventurada Codero, pues con tal exhibición Castilla, más que mostrar, demuestra con obras concretas, el más valer de su heroína, como madre y matrona.

De doña Sancha podemos decir, pues, que es el peso lo que define su sólida personalidad, en tanto que nada banal hay en el funcionamiento de su figura en el texto ya que si de su maternidad podemos decir que se nos da resuelta en obra, es decir traducida en sus siete vástagos, de la fuerza de su palabra no cabe dudar tampoco, pues las pocas y discretas palabras que pronuncia tienen repercusión inmediata en la trama, revirtiendo en actuaciones de sus hijos, actuaciones cuya repercusión en los trágicos acontecimientos es fundamental. La madre de los Lara es, en este primer papel de acaudillante matrona, que como modelo heroico de Castilla, desempeña con relación a su linaje, en esta primera parte de la leyenda, un ejemplo vivo de cómo se incorpora, con gran sabiduría, el primer valor que Castilla deposita en sus héroes: el de caudillo, con el que

deposita específicamente en sus mujeres: el de madre; Doña Sancha recoge ambos en su condición de madre matrona y los pone en evidencia en la trama mediante el fruto y el poder que ostenta.

El segundo de los atributos con que Castilla contempla heroicos a sus líderes, el de juez, será el que esta mítica matrona desarrolle en la parte final de la leyenda que nos ofrece la C.de 1344, haciéndolo también, no sólo compatible, sino profundamente entrañado con su condición heroica esencial: la de madre. La madre-matrona que inaugura la leyenda acaudillando, con silenciosa y firme mano, a su reverente linaje, la concluye, desempeñando el segundo papel que Castilla atribuye a sus modelos heroicos fundacionales: el de juez. Actúa así la ofendida madre, doña Sancha, dictando y haciendo ejecutar la sentencia apropiada al terrible crimen que su taimado hermano Ruy Blásquez tramara contra el decapitado clan de los Lara, cuyas cabezas rindieron tributo a los pies del poderoso Almanzor.

Este papel será el que cierre la Leyenda, pero, para que se lleve a cabo con total rigor y equilibrio, doña Sancha ha de recuperar primero su condición básica, esencial, sustantiva; la que la capacita para ser personaje épico femenino en Castilla: su condición de madre. Esto lo realizará, curiosamente, mediante lo que tanto parece repugnar al talante vital castellano, según se desprende del desarrollo de la leyenda: el ceremonial.

Doña Sancha, ya vieja, no puede traer al mundo hijos de hecho, pero sí puede traerlos de derecho, así que reconoce legalmente, mediante la prohijación que hace de Mudarra, al hijo que su marido ha engendrado en una dama de la corte de Almanzor, quien será el nuevo retoño del linaje de los Lara que haga revivir, con su mano firme y su sangre nueva la decrepitud a que, una vez desaparecido el linaje, se ve condenada la casa de Lara.

La idea de prohijar a Mudarra y la idea de que el linaje está por encima del deber de fidelidad que los esposos se deben, se ve palmariamente en una mujer, fortalecida por el dolor, que ha visto a su casa y a su marido venirse abajo por la falta de la sangre nueva que la impulse y la proteja, y que sabe que el remedio práctico para la recuperación de la casa de Lara no está en pedir cuentas de infidelidades pasadas, sino en saludar con optimista esperanza la sangre nueva que como tabla de salvación les viene de Córdoba. Es más, negar al linaje que se procreó, abjurar de la propia sangre, es, en la mentalidad de esta mujer castellana hasta la médula, el peor pecado que un hombre puede cometer y por el cual le pueden ser pedidas graves cuentas, así como sobrevinirle terribles castigos:

"e vósle dice al atribulado Gonzalo Gústioz que reniega de Mudarra temeroso por la reacción que su esposa pueda tener ante la prueba evidente de su infidelidad con miedo de mí non neguedes este fijo, ca, çertas, él lo es derecha miente; e vós non errastes nada en lo faser, ca quien yase en prisión o en cativo non pude tener ley[...] e por vergüença de mí non neguedes vuestra sangre que pecaríades mortal miente e a mí feríades grand enojo, ca vos tomaríades penitencia e yo tomaría la meetad; e ¡tales pecados como éste toviésedes vós oy fechos siete o más"

Doña Sancha, pues, considera que hay que recibir el fruto de la infidelidad de su marido, no con reproche, sino como una bendición que, al igual que los antiguos patriarcas bíblicos, viniera a redimir y a salvar su precaria y débil ancianidad. De ahí que, ni corta ni perezosa, decida prohijar a Mudarra para dotar a ese hijo natural de todos los requisitos necesarios para que sea

considerado a los ojos de la sociedad como un Lara auténtico.

En esa liturgia de la prohijación, recogida en su formulación ceremonial, por el fuero de Castilla, podemos comprobar la identificación que los castellanos hacen entre el rito y el sentido real que este representa. Una vez hecho hijo del cristianismo mediante su bautizo en el que Garci Fernández actúa de padrino, Mudarra es de nuevo reconocido como castellano, mediante la prohijación que doña Sancha hace de él. Y no deja de ser curioso, en esta relevancia que la mujer tiene en Castilla, que sea ésta la que reconoce al hijo y que ese papel de reconocimiento esté regulado ceremonialmente en función de la mujer que, vestida con una túnica de amplísimas mangas, hace entrar por una de ellas a Mudarra y lo saca por la otra, tal y como si de una especie de escenificación teatral de un parto se tratara:

"e reçibiólo por fijo como manda el fuero de Castiella; entonce tomólo, e metiólo por una manga de una falifa de çicatrón que tenía vestida, e tirólo por la otra, e don Mudarra ovo nombre de allí en adelante don Mudarra Gonçales, ca él non quiso que le cameasen su nombre."

La leyenda que comenzó con una cermonia cortesana, la de las bodas de doña Lambra con Ruy Blásquez, concluye con una ceremonia castellana: la de la prohijación de Mudarra. En ambas ceremonias la protagonista es la mujer: en la una se la celebra como sujeto amoroso, en la otra como madre.

Ahora bien, mientras la primera, que tenía como su musa y centro a doña Lambra, paradigma de la mujer dama, que Castilla desprecia, estaba adornada con los estériles simulacros lútricos del juego de tablados, esta segunda, que tiene como eje a doña Sancha, paradigma de la mujer que Castilla venera, asienta su ceremonial en la solemnidad litúrgica.

Cermonia por ceremonia, no es el juego banal lo que impregna la liturgia castellana que consagra, con nobles ropajes de oficiante sacerdotisa, a la mujer matrona. Es la realidad de un hijo que se quiere y desea, trastocada en rito. Para ser reconocido hijo de don Gonzalo Gústioz, para tomar el apellido de González, es decir, de "hijo de Gonzalo", que lo inscribe y subraya como tal, Mudarra no requiere el consentimiento público del hombre cuyo apellido recibe, sino de la mujer que habilita a ese hombre, en virtud de su condición de esposa, para ejercer el papel de padre. Mudarra para pertenecer al linaje de Lara, ha de ser prohijado en ceremonia legal y formalizada en la normativa legal del fuero de Castilla, por doña Sancha, la mujer de su padre.

El poder efectivo de la mujer en Castilla, que hemos visto en muchísimos registros de lo castellano, y del que ya hemos hablado largo y tendido, cobra, a nuestro juicio, en esta escenificación que de la leyenda nos describe el cronista del XIV, su expresión más rotunda y acabada. Pues, en ella, la virtud de la maternidad, que da a la mujer su auténtica dimensión social, queda consagrada por una liturgia que formaliza, que da forma ceremonial a las leyes. La prohijación es el rito que consagra, en su teatral escenificación de esta doña Sancha, revestida de ropas cuasi sacerdotales, en su aparatosa confección y espléndidos tejidos, a la mujer madre como imagen de la mujer no sólo épica, sino casi mítica que Castilla contempla y venera.

Esa doña Sancha revestida para officiar de madre aparece adornada de una grandeza si par, con esa impresionante capa de pesado brocado, de mangas inmensas, por las entra el hombre siendo solo hombre y sale el hombre ya dotado de la identidad familiar que lo hace respetable a los ojos de todos. Mudarra es hijo de Gonzalo Gústioz pero sólo "se llama" González, solo se le dota de linaje,

cuando sale de la manga de esa túnica impresionante de doña Sancha, que solo ella está autorizada, como mujer y como madre, a llevar. El sesgo profano y civil que alienta en la concepción castellana de la vida, a pesar del Poema de Fernán González al que la mano clerical que nos lo ha transmitido tiñe de valores religiosos, se pone en evidencia mediante el contraste de las dos ceremonias sucesivas a las Mudarra se somete para hacerse cristiano y castellano: la del bautismo y la de la prohiación. Mientras que la primera se despacha con el verbo "batear" que la resume, la segunda se nos relata con impresionantes, aunque austeros, perfiles. Contempladas desapasionadamente las dos formas de hacerse hijo que la crónica nos ofrece, podríamos deducir, con justicia, dada la relevancia que a una y a otra concede que, para la mentalidad civil de Castilla, mentalidad de la que nunca se desdice ni siquiera en su héroes santos como san Millán o santo Domingola religión es solo un requisito mientras que la maternidad es casi una religión.

La consagración de doña Sancha como madre y la majestad con que tal ceremonia la inviste, deja preparada a la matrona castellana para realizar, desde el equilibrio hierático y sacerdotal que las ropas imprimen a su, otrora discreta figura, la última y definitiva función que Castilla otorga, tradicionalmente a su héroes, desde la fundación de sus míticos jueces: la de juzgar.

Doña Sancha es, a los ojos castellanos, la única persona capacitada para juzgar asuntos que competan a su parcela heroica. Sacerdotisa de la maternidad, investida del poder sobre la vida que su papel le concede, el criminal será depositado a sus pies por el hijo nuevo que ha hecho revivir en ella su potestad de matrona, para que juzgue y dictamine qué se ha de hacer con él.

Frente a la discreción que era el tono en que aparecía envuelta doña Sancha en su papel de caudillo, guiando a su prole, en los primeros episodios de la leyenda, la majestad es el tono que preside sus apariciones en esta segunda parte. Majestuosa se aparece la discreta matrona e impresionante en su papel de juez. Tal es el poder que emana de su figura justiciera que el hermano traidor que yace herido a sus pies cierra los ojos ante el gesto implacable de la mujer que encarna la justicia de su linaje. Ese gesto de cerrar los ojos que vemos hacer al aguerrido y orgulloso Rodrigo de Lara nos ilustra más que cualquier otra instancia sobre el terror que infunde la madre vengativa en cuyas manos está. Y bien sabe el reo, porque conoce bien el rostro de su hermana, que la más absoluta impiedad lo ilumina ahora. Porque, al verlo herido a sus pies, la madre vengadora, que rememora su sueño premonitorio, se fija en la sangre que sale de ese Lara, y toda la sed de la sangre de los Lara traicionados y muertos por él, se le hace viva:

e quando llegaron a doña Sancha, don Mudarra le fue a besar la mano, [...] Entonce dixo Mudarra a doña Sancha: "Señora, vedes aquí el traidor, agora lo mandat justiciar como vos ploguier." E el traidor çerró los ojos e la non quiso mirar, e cató doña Sancha dónde yasía, e vio correr d'él sangre e dixo: "Loado sea Dios, e grado e gracia aya por la merçet que me fiso, ca agora será suuelto el mi sueño, que soñé que bevía la sangre d'este traidor" Entonce fincó los inojos a par d'él para beber de su sangre, mas don Mudarra Gonçales pensamos nosotros que bastante espantado por esa ferocidad castellanala tomó por el braço, e levantóla e dixo: "Madre señora, non quiera Dios que tal cosa pase, que sangre de ome traidor entre en cuerpo atan leal e bueno como el vuestro; afelo en vuestras manos, mandatlo ajustiçar.

La terrible doña Sancha, investida de la autoridad de impartir justicia, no

encontrará en los modos de ejecución arbitrados en los diferentes fueros, formas de morir lo suficientemente crueles como para saciar su venganza en las bodas con la muerte que ha de preparar para su hermano, bodas que quiere que le hagan sentir lo que sus hijos experimentaron al morir en las que él concitara para ellos. Las bodas con la muerte, que son un obsesivo leit motif en la leyenda, darán cauce conmemorativo a la venganza que la madre considere digna del suplicio que el traidor merece. Recordando que los tablados para bohordar fueron el origen remoto en que la tragedia se gestó, en ese golpe de gracia maestro que los castellanos tienen para transformar en realidad las apariencias cortesanas, dispondrá una ejecución que transforme el simbólico juego del alanceo en la cierta realidad que en que tiene origen: abatir al enemigo.

Los juegos de quebrar tablas son un modo de ejercitarse en el tiro con la lanza que después permitirá a los buenos bohordadores ser buenos guerreros. Pues bien, estos juegos van a encontrar, por mano de la madre de Lara, unas veras inusitadas. El traidor, el enemigo, su hermano, será ahora, el tablado real, de carne y hueso, sobre el que los innúmeros caballeros a los que ha traicionado, ofendido, robado o degradado, puedan emplear sus lanzas sobre él hasta dejarlo deshecho. El baño de realidad con que los sañudos infantes inundaron el ceremonial palaciego y cortesano de su tía, tiñendo la broma de escarnio del pepino sangriento que doña Lambra mandara lanzar a Gonzalo, de la realidad de la sangre y de la muerte, se queda muy pequeño al lado de este con el que su madre va a inundar de realidad la apariencia de los tablados cortesanos, cerrando con magnífica ejecutoria esta última y fúnebre parte de la leyenda que se corona con el papel de la mujer épica como juez implacable que no sólo imparte justicia ordenando y mandando, sino que, como el ejemplo de la justicia fundacional castellana, inventa los castigos más adecuados a la falta, para no sólo resarcirse ella, sino para que, con ella, se resarzan ejecutándola todos y cada uno de los agraviados. En este papel, la heroína castellana no desmerece de los héroes masculinos pues, al igual que ellos, su mano ejecutora no se fija sólo en sus agravios sino en los agravios de la colectividad. Su justicia asiste a todos, todos pueden y deben llevarla a cabo:

E los unos desían que los miembros le cortasen, e los otros desían que lo quemasen, e los otros que lo apedreasen; e doña Sancha dixo que lo agradescía mucho a todos aquello que desían, "mas pero esta justicia yo quiero faser a toda mi voluntad, e queriendo Dios e don Mudarra, yo quiero agora ser alcale d'este fecho; e quiero en estas bodas faser armar un tablado, porque la traición que él fiso fue comenzada sobre alañar a tablado en Burgos, quando él casó con doña Llanbra, e sobre esto se levantó la traición por que después fue mío marido metido en cautivo e mios fijos muertos." Entonce mandó poner dos vigas juntas, alçadas en medio de un campo, e mandó allí colgar el traidor por so los braços e por los pies, e mandó que los que eran parientes de aquellos que murieran en la batalla con sus fijos, e otros quales quier que a qui él mal meresciese, que viniesen lançar con dardos o con asconas o con varas de lançar, o con otras armas cuales quier, en tal manera que las carnes del traidor fuesen todas partidads en pedaços, e desque cayere en tierra, que entonce lo apedreasen todos. Así como doña Sancha mandó fue fecho.

El mismo interés y dedicación que tanto doña Sancha como el cronista muestran hacia la figura de Ruy Blásquez, la una preparando su muerte con detenido encono, y el otro dándonos puntual noticia del suceso, se transforman en radical desprecio al referirse al desastrado fin de doña Lambra. Una vez más la madre de

Lara muestra un olímpico despego por doña Lambra, a quien tiene en tan poca consideración que ni siquiera para vengarse, de ella se acuerda. Si siempre la tuvo en muy poco, en el caso de la venganza, la desconsideración de doña Sancha para con su cuñada es total: no existe como enemiga, no existe como traidora, en fin, no existe. Ha de ser Mudarra el que repare en ella para acabar de rematar la justicia que doña Sancha empezara, pero se tiene la sensación de que, tanto el ejecutor que castiga, como el cronista que cuenta, realizan tales actos como un aburrido y pesado deber, asumido con desmayo y dejadez, para cerrar oportunamente la historia.

En los párrafos que el cronista dedica a los últimos estrépitos de una doña Lambra que ya da las bocadas como personaje, aunque se mantiene siempre fiel a sí mismo, tanto en el escaparate de que gusta adornar sus actos, cuanto en la incapacidad de asumir y dar cuenta de sus propias responsabilidades, el único que tiene en cuenta su figura, aunque sea para amonestarla duramente, es el conde Garci Fernández:

Quando el alevosa de doña Llanbra sopo esto, vino se para el conde cuidando que fallaría en él cobro, por que era su pariente. E traía ella en sus vestidos grandes duelos, e los rabos de las bestias tajados. E dixo: "¡Merced, conde señor, fija so de vuestra prima! Si don Rodrigo alguna cosa fiso, yo non he culpa en ello, e non me desanparesdes ca pocos serán los mis días.

E el conde le dixo: "Mentides, como grande alevosa, ca vos basteçiestes todas estas traiciones e males que él fiso[...] De aquí adelante non vos atreguo el cuerpo, e mandaré a don Mudarra que vos faga quemar viva, e que ...

Pero, como decíamos, Mudarra no se apresura a ejercitar el derecho de venganza que el conde le ha otorgado, de modo que una doña Lambra huida y perdida en las sombras, reaparece como un fantasma viviente, a la muerte de Garci Fernández, para ser ejecutada.

En el contraste definitivo entre estas dos mujeres, que la crónica nos ofrece, aparece la exaltación majestuosa de la matrona, frente a la figura fugitiva de la otrora deslumbrante doña Lambra, que se pierde en los campos castellanos reducida a la más absoluta nada. Todo se ha cumplido, pero nada ha cambiado en los retratos de estas dos mujeres, salvo la fuerza con que sus primeros perfiles se dibujan ahora: la solidez de la matrona deviene en majestad; la banalidad de la cortesana se desvanece en su fantasmal figura.

BIBLIOGRAFÍA

Actas del Congreso Internacional de Burgos "El Cid, poema e historia" (Burgos, del 12 al 16 de julio de 1999). Coor. César Hernández Alonso. Ed. Ayuntamiento de Burgos.

Actas del VII Curso de Cultura Medieval, Fiestas, juegos y esectáculos en la España Medieval, Aguilar de Campoo, Palencia (18-21, septiembre, 1995), Polifemo, Madrid, 1999.

Alvar, Manuel, "El Cid, personaje real", Actas del Congreso Internacional de Burgos "El Cid, poema e historia" (Burgos, 12-16, julio, 1999).

Alvar, Carlos y Manuel, *Épica medieval española*, Letras Hispánicas, 330,

Cátedra, Madrid, 1991.

Auerbach, Erich, *Mimesis: la realidad en la literatura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

Bluestrine, Carolyn, *Heroes Great and Small: "Archetypal Patterns in the Medieval Spanish Epic"*, tesis doctoral (Princeton University). DAI 43A: 3613.

Bowra, C. M., *Heroic Poetry* (London: Macmillan)

Cantar de Mio Cid, Ed. Alberto Montaner, Biblioteca Clásica, Crítica, Barcelona, 1993.

Castro, Américo, *España en su historia*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1996.

Deyermond, Alan, "Medieval Spanish Epic Cycles: Observations on their Formation and Development", *Kentucky Romance Quarterly*, 23, 1969.

El Cantar de Mio Cid y la épica medieval española, Sirmio, Barcelona, 1987.

La sexualidad en la épica medieval española, NRFH, 36, 1988.

De Riquer, Martín, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, I, Ariel, Barcelona, 1992.

Dillard, Heath, *Daughters of the Reconquest: Women in Castilian Town Society, 1100-1300*, (Cambridge:UP) 1984.

Lacarra, M^a Eugenia, *La mujer ejemplar en tres textos épicos castellanos*, Cuadernos de Investigación Filológica, 14, 1988

La representación de la mujer en algunos textos épicos castellanos Actas del II Congreso Internacional de la AHLM, (Segovia,5-9, octubre, 1987), Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1992.

Le Goff, Jacques, *La civilización del occidente medieval*, Paidós, Barcelona, 1999.

Menéndez Pidal, Ramón, *La España del Cid*, Obras Completas, Espasa Calpe, Madrid, 1971.

La leyenda de los infantes de Lara, Obras Completas, Espasa Calpe, Madrid, 1971.

Reliquias de la poesía épica española, I.C.H. y CSIC, Madrid, 1980.

Nieto, José Manuel, *La mujer en el Libro de los Fueros de Castilla: aproximaciones a la condición sociojurídica de la mujer en Castilla en los siglos XI al XIII*, Mujeres, 1990.

Rico, Francisco, *Un canto de frontera: la gesta de Mio Cid el de Vivar*, en *Cantar de Mio Cid*, 1993, ed. de Montaner.

Sánchez Albornoz, Claudio, "Despoblación y repoblación" en *La España Cristiana de los siglos VIII al XI*, El reino Astur-leonés, t. VII, Historia de España, Espasa Calpe, Madrid, 1991.

Vaquero, Mercedes, *El episodio del cohombro de los Siete infantes de Lara en el marco de la épica española*, Actas del VI Congreso Internacional de AHLM (Alcalá de Henares, 12-16, septiembre, 1995), Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1995.

Women in the Chartularies of Toledo, Women, 1998.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

