



# *La sexualidad en la épica medieval española<sup>1</sup>*

Alan Deyermond

Westfield College, London

Todo el mundo sabe que la lírica tradicional, poesía femenina, trata del amor, y que la épica, poesía masculina, trata del honor y de la guerra. Uno de los grandes investigadores de la poesía tradicional, William J. Entwistle, dijo que: «This distinction between women's songs (ženske pesme) and men's or warriors' songs (junačke pesme) is fundamental in Serbian bailadry. It [...] serves to mark off lyrics from narratives, and love-songs from martial adventures»<sup>2</sup>. Este juicio sobre la poesía servia es bastante representativo de lo que dicen los especialistas de otras literaturas. Pero, ¿es verdad? En muchas tradiciones poéticas, parece que sí: la épica francesa es un ejemplo conocido. Un informe reciente y autorizado advierte que no sólo la sexualidad sino las mujeres mismas ocupan un puesto muy reducido hasta una etapa bastante tardía de la evolución de las *chansons de geste*, y que su importancia aumentada, con la entrada en la epopeya de algo del espíritu del amor cortes, indica generalmente una fecha tardía para el poema, y hasta la decadencia<sup>3</sup>. En la épica anglosajona, la ausencia de la sexualidad es aún más acusada. Un análisis freudiano podría sugerir tal vez el simbolismo sexual en las luchas de Beowulf con Grendel y su madre, y un análisis jungiano nos revelaría en dichas escenas la sexualidad de la Gran Madre, pero me parece muy poco probable que tales interpretaciones reflejen la intención del poeta o la percepción de su público. Y creo que la norma es representada por las epopeyas francesa y anglosajona. Me parece muy significativa la ausencia de las palabras «amor», «heroína», «mujer» y «sexualidad» del índice de materias del libro clásico de sir Maurice Bowra<sup>4</sup>.

Hay excepciones, desde luego. A pesar de lo que acabamos de observar en la epopeya anglosajona, otro ramo de la epopeya germánica, la alemana, contiene mujeres

poderosas y algunas escenas eróticas; el *Nibelungenlied* es de gran interés desde este punto de vista. Su equivalente en prosa, la saga islandesa, tiene a veces un acusado interés sexual<sup>5</sup>. Se trata, sin embargo, de excepciones. 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 casi como regla. Esta tradición atípica es la española<sup>6</sup>. Sostuve hace años que las mujeres dominan en el ciclo épico de los condes de Castilla<sup>7</sup>. 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 mujeres dominantes- la sexualidad es casi tan importante como en el ciclo de los condes. La única excepción parece ser *Roncesvalles*: los cien versos que sobreviven no ofrecen una base adecuada para las hipótesis, pero es probable que el poema siguiera el modelo de la *Chanson de Roland*, en la cual las mujeres desempeñan un papel muy secundario, y no se hace caso de su sexualidad.

No se puede decir de la épica española lo mismo que de la francesa. Mientras que en ésta el interés por las mujeres y el amor llega tarde, en aquélla se nota desde los comienzos -y de manera muy obvia. La épica primitiva de España es muy problemática, desde luego, ya que el primer texto en verso que poseemos es del siglo XIII, y aunque hay en el siglo XII alusiones cronísticas a leyendas épicas, no encontramos prosificaciones extensas antes del reinado de Alfonso el Sabio. Esto es conocidísimo, y muy conocidas son las investigaciones sobre la poesía oral, que demuestran el carácter proteico de un poema que se compone oralmente. Sin embargo, el estudio de crónicas, romances y otros textos nos ha proporcionado indicaciones bastante sólidas, no sólo de la existencia de poemas épicos españoles en los siglos XI y XII, sino también del contenido y de los temas de dichos poemas. A pesar de las dudas expuestas recientemente por Colin Smith, sigo creyendo que Ramón Menéndez Pidal tuvo razón en cuanto a la existencia temprana del poema de los *Siete infantes de Lara*<sup>8</sup>. Parece ahora que el poema nació un poco más tarde de lo que creía Menéndez Pidal -probablemente hacia el año 1000-, y no veo razones suficientes para creer que hubiera otros (sobre, por ejemplo, el rey Rodrigo) anteriores a los *Siete infantes*. El poema primitivo de los *Siete infantes* (compuesto oralmente, en el estilo formulaico) está perdido, y no sabemos cuántas versiones de él habrían desaparecido antes de la prosificación incluida en la *Estoria de España*. En las crónicas posteriores hay prosificaciones de otra versión y quizás de varias (se discute mucho la cuestión de las variantes cronísticas de leyendas épicas como indicios de distintas versiones poéticas<sup>9</sup>). En la primera versión prosificada, la de la *Estoria de España*, la muerte de los siete infantes y la prisión de su padre Gonzalo Gústioz resultan de las intrigas de doña Lambra, cuñada de Gonzalo Gústioz y tía de los infantes. El rencor de doña Lambra nace de dos muertes: la de su primo Álvar Sánchez, matado por Gonzalo González (el infante más joven) a causa de una injuria durante las bodas de ella, y después la de un criado suyo, matado por los infantes por haber injuriado groseramente a Gonzalo González (el incidente famoso del cohombro lleno de sangre). Pero no se trata sencillamente de la venganza por dos muertes. Desde el principio se nota una conciencia de la sexualidad: la acción empieza con las bodas, y la reyerta fatal se inicia así:

«Álvar Sánchez comenzó luego de dezir sus palabras tan grandes, por que ovo a responder a Gonçalvo Gonçálvez et dixo: "Tan bien alañades vós, et tanto se pagan de vós las duennas, que bien me semeja que non fablan de otro cavallero tanto como de vós". Aquella ora dixo Álvar Sánchez: "Si las duennas de mí fablan, fazen derecho, ca entienden que valo más que todos los otros"»<sup>10</sup>.

No es difícil adivinar la cualidad en la cual Álvar -según las damas- supera a todos los demás, sobre todo a la luz de una frase de una versión posterior, en la cual Lambra «dixo [...] que non vedaría su amor a ome tan de pro si non fuese su pariente tan llegado»<sup>11</sup>. La enemistad creciente de doña Lambra para con Gonzalo González está mezclada con el interés sexual:

«Pues que fueron en la huerta, Gonçalvo Gonçálvez desnuyóse estonces los pannos, et paróse en pannos de lino, et tomó so açor en mano et fuel' bannar. Donna Llanbla quandol' vio assí estar desnuyo, pesól' mucho de coraçón, et dixo assí contra sus duennas: "Amigas, ¿non veedes cuémo anda Gonçalvo Gonçálvez en pannos de lino? Bien cuedo que lo non faze por ál sinon por que nos enamoremos déll [...]».

(cap. 737, p. 213)

La ambivalencia emocional de doña Lambra frente a su sobrino menor conduce a la tragedia para ambos personajes y para muchos más. La interpretación indicada por la acción y por las palabras de los personajes es subrayada por el simbolismo erótico: posible en la justa (en los cancioneros del siglo XV, la justa es una obvia imagen sexual), probable en el azor (compárese el halcón de Calisto en *Celestina*), y muy claro en el cohombro lleno de sangre<sup>12</sup>.

Los siete infantes mueren a causa de la traición de Ruy Velázquez, incitado por su mujer, pero antes de la matanza se concibe un vengador. Gonzalo Gústioz, mandado a Córdoba para que el rey moro Almanzor le mate, está encarcelado:

«Et díxol' Almançor: " [...] Roy Blásquez me envía dezir que te descabece, mas yo, porque te quiero bien, non lo quiero facer, mas mandarte echar en prisión"; et fizolo assí. Desí mandó a una mora fija dalgo quel' guardasse yl' sirviesse yl' diesse lo que oviese mester; et assí aveno a pocos de días, que don Gonçalvo yaziendo en aquella prisión, et aquella mora sirviéndol', que ovieron de entender en sí et amarse ell uno al otro de manera que don Gonçalvo ovo de fazer un fijo en ella, a que llamaron después Mudarra

Gonçalvez et éste fue el qui vengó a so padre et a sos hermanos, los siete inffantes [...].».

(cap. 738, p. 220)

Por lo tanto, la traición, punto culminante de una serie de afrentas y venganzas con acusados matices sexuales, será castigada por el hijo bastardo, fruto de los amoríos del cristiano encarcelado y la hidalga mora.

La versión más extensa de los *Siete infantes* que encontramos en la *Crónica de 1344* difiere mucho de la prosificada en la *Estoria de España*<sup>13</sup>. Las diferencias más notables son que narra detenidamente la venganza de Mudarra, y que coloca la concepción del vengador después de la muerte de los infantes y del llanto de su padre. El primer cambio mejora el equilibrio estructural: mientras que en la *Estoria de España* la venganza de Mudarra ocupa poco espacio (tan poco que se debe sospechar una compresión cronística), en la *Crónica de 1344* vemos la larga narración de la traición ideada por doña Lambra contrapesada con la venganza (otra narración extensa) ideada por doña Sancha; o sea que en vez de una mujer dominante hay dos, una mala y la otra buena, pero igualmente feroz<sup>14</sup>. El segundo cambio mejora no el equilibrio sino la coherencia causal del argumento. En la *Crónica de 1344* la amante de Gonzalo Gústioz no es sólo una hidalga mora sino la hermana del mismo Almanzor. Después de la famosa escena del llanto del padre ante las cabezas de sus hijos:

«amortescióse e cayó en tierra como aquel que non sabía de sí parte, e cayóle la cabeça de los braços sobre las otras. E quando Almançor e Alicante, que cerca dél estaban, esto vieron, pesóles mucho e con grant duelo que dél ovieron començaron de llorar, e dixo Almançor contra Alicante: "Yo non querría que Gonçalo Gústios aquí muriese por quanto Córdova vale [...]". E entonce [...] Almançor mandó llamar una infante, su hermana, que era muy fermosa e muy manceba, e era donsella virgen, e fablava muy bien e muy apuesta miente, e díxol' Almançor: "Hermana, si me vos amades, entrad en esa casa do yas ese christiano que es ome de alta sangre e yase muy desacordado e con muy grant duelo que ha de sus fijos que vio muertos ante sí, e vós, mi hermana, conortatlo con muy buenas palabras e yo gradescer vos lo he mucho, e faredes me en ello grant plaser"».

(pp. 284-285)

Ella tiene muy pocas ganas de hacerlo, pero cede ante las amenazas de su hermano y, tratando de consolar al cristiano cautivo, inventa una historia de su marido y siete hijos, concluyendo con palabras de obvia incitación sexual:

«E yo veo vos los cabellos blancos e el rostro muy fresco, e por ventura podedes aún faser fijos que vengaran a los otros". E ella todo esto que desía era mentira, por lo conortar, ca ella nunca fuese casada nin oviera fijos, mas era donsella e muy fermosa. E Gonçalo Gústios paró en ella mientes, e en las palabras que desía, e fue trabar della e dixo: "Dueña, vós açomastes el sueño, Dios lo quiera soltar así, ca conbusco faré el fijo que a los otros vengará". E ella dixo: "Esto non provedes, ca mio hermano tomaría grant enojo, e pasaría contra vós e vos cortarí la cabeça, e a mí façer me ya dar tantos de açotes fasta que me matasen". E Gonçalo Gústios le dixo que la non dexaría por quantos moros avía en España. E como quier que fuese lasrado de la mala prisión que oviera e de muy mal comer, todo en aquella ora lo olvidó, e lançó por ella mano, e yogo con ella, e así tovo Dios por bien que de aquel ayuntamiento fincase ella preñada de un fijo que después llamaron Mudarra Gonçales, que fue después muy buen christiano e a servicio de Dios, e fue el más onrrado ome que ovo en Castiella, afuera del conde don Garci Ferrándes, que era ende señor; e este Mudarra Gonçáles mató después a Ruy Vásques e a doña Llambrá e vengó a sus hermanos».

(p. 286)

En la *Crónica de 1344*, pues, un acto sexual llega a ser el fulcro del argumento, surgiendo inmediatamente de la traición que constituye la primera parte del poema y conduciendo directamente a la venganza de la segunda parte. La conexión es inconfundible: hasta la decisión de Mudarra de salir de Córdoba para buscar a su padre en Castilla es una reacción a una injuria que se refiere a su nacimiento:

«rrespondió el rrey de Segura a Mudarra Gonçáles: "Vete, fijo de ninguno". E Mudarra Gonçáles cató aderredor de sí, si podría fallar arma alguna con que lo firiese, e non la falló; e tomó el tablero e diól' con él un tan grant golpe por cima de la cabeça quel' fiso lançar la sangre por los narises e por la boca. E Mudarra Gonçáles, quando vio quel rrey de Segura non mecía pie nin mano, dixo: "Atendet me aquí, e yré preguntar a mi madre, que non me diga mentira; e mostrarvos he quién es mio padre"».

(p. 291)

La parte dominada por doña Lambra se une, pues, con la dominada por doña Sancha mediante una escena erótica en la cual la princesa toma la iniciativa<sup>15</sup>. Una mujer

desempeña el papel decisivo en cada parte de la segunda versión de los *Siete infantes*, y los móviles sexuales determinan el desarrollo del argumento.

He dicho mucho de los *Siete infantes*, porque se trata del primer poema épico español que se conoce, y porque demuestra perfectamente el papel dominante de las mujeres y la importancia fundamental de la sexualidad. Pasemos a considerar otros poemas del ciclo de los condes. La categoría genérica de uno de ellos, la *Condesa traidora*, es muy discutida en la crítica reciente, pero me inclino todavía a creer que esta leyenda nació como poema épico. En la primera versión cronística de la *Condesa traidora*, contenida en la *Crónica najerense* del siglo XII, el conde Garcí Fernández tiene sólo una mujer, la cual, motivada por la ambición y por su deseo adúltero por el rey moro Almanzor, conspira con éste para causar la muerte de su marido, y después, para poder dar rienda suelta a su lujuria, trata de envenenar al nuevo conde, su hijo Sancho. Este, sin embargo, advertido por una criada, compele a su madre a beber el veneno<sup>16</sup>. En la versión prosificada en la *Estoria de España* el argumento y el interés sexual se extienden. La francesa doña Argentina, la primera mujer del conde, se fuga con su amante francés. Garcí Fernández los persigue, y con la complicidad de Sancha, hija descontenta del seductor, mata a la pareja adúltera y les corta la cabeza. Es de notar que Sancha -en cierto modo relacionada con Garcí Fernández por ser hijastra *de facto*, aunque no *de jure*, de su mujer Argentina, no sólo exige el matrimonio como premio de su ayuda al conde, sino que hace el amor con él en seguida:

«díxol' así: "Conde, qui vos a vós diesse logar por ó vós acabádeslo que queredes, ¿quél' fariedes?". Et el conde le respondió: "Sennora, si me vós esto guisásedes, casaría con vusco et levarvos ya comigo pora Castiella, et fazervos ya condessa et sennora de la tierra". Et ella le prometió que ella ge lo guisarié, et díxol' la manera cómo. Desí mandó pensar dél et meterle en so cámara. Et aquella noche albergaron amos a dos de so uno et recibieronse por marido et por muger»<sup>17</sup>.

La sexualidad se intensifica en el desenlace también: en vez del aviso casual de una esclava al joven Sancho, el secreto de la condesa es delatado a causa de una aventura amorosa:

«La madre deste conde don Sancho, cobdiciando casar con un rey de los moros, asmó de matar su fijo por tal que se alçasse con los castiellos e con las fortalezas de la tierra, et que desta guisa casarié con el rey moro más endereçadamientre et sin embargo. Et ella destemprando una noche las yervas quel' diesse a beber con que muriesse, fue en ello una su covigera de la condessa, et entendió muy bien qué era. Et quando veno el conde, aquella covigera descubrió aquel fecho que sabía de su sennora a un escudero que quería bien, que andava en casa del conde; et el escudero díxolo al conde su sennor, et consejó'l cómo se guardase de aquella trayción».

(cap. 764, p. 454a)

El primitivo *Cantar de Fernán González* se perdió tan completamente que ni siquiera alcanzó una prosificación cronística, pero tenemos en cambio la refundición en cuaderna vía, el *Poema de Fernán González*, compuesto en el tercer cuarto del siglo XIII en el monasterio de San Pedro de Arlanza. Aquí también hay una mujer dominante, la princesa Sancha de Navarra, la cual se casa con Fernán González y contrarresta las intrigas de su tía, la reina Teresa de León. El interés sexual es más restringido que en los *Siete infantes de Lara* o en la *Condesa traidora*, pero sí está presente. Aun si no hacemos caso del simbolismo posible de:

«el conde don Fernando non podía andar,  
óvol' ella un poco a cuestas a llevar»<sup>18</sup>,

no se puede pasar por alto su anterior declaración de amor:

«"Buen conde", dixo ella, "esto faz buen amor,  
que tuelle a las duennas vergüença e pavor  
olvidan los paryentes por el entendedor,  
ca de lo que él se paga tyenen lo por mejor.  
Sodes por mi amor, conde, mucho lazado,  
ond nunca byen oyestes sodes en grand cuydado;  
conde, non vos quexedes e sed byen asegurado,  
sacar vos he d'aquí alegrue e pagado.  
Sy vós luego agora d'aquí salir queredes,  
pleyto e omenaje en mi mano faredes,  
que por duenna en mundo a mí non dexaredes,  
comigo bendiciones e missa prenderedes"».

(estr. 629-631)

(Nótense las palabras corteses «buen amor», «entendedor» y «omenaje»).

No se debe olvidar tampoco la promesa falsa de matrimonio con Sancha, con que la reina de León había engañado a Fernán González para conseguir su prisión en Navarra (estr. 576-578); ni el mal arcipreste que quiere forzar a doña Sancha (639-651); ni la manera en que Sancha obtiene permiso del rey de León para pasar la noche con su marido en la cárcel (el final del poema está perdido, y tenemos que recurrir a la prosificación en la *Estoria de España*):

«la condessa fue ver al conde. Et quandol' vio, fuel' abraçar llorando mucho de los ojos... La condessa envió luego dezir al rey quel' rogava mucho, commo a sennor bueno et mesurado, que mandasse sacar al conde de los fierros, diziéndol' que el cavallo travado nunqua bien podié fazer fijos. Dixo el rey estonces: "Si Dios me vala, tengo que dize verdad", et mandól' luego sacar de los fierros. Et desí folgaron toda la noche amos en uno..."».

(cap. 718, pp. 420b-421a)

La imagen del caballo para simbolizar la sexualidad masculina es de gran interés<sup>19</sup>. En el *Romanz del infant García*, que narra el asesinato del último conde de Castilla, la novia del conde, otra doña Sancha, princesa de León, domina la última parte de la acción, insistiendo en la venganza contra los asesinos y utilizando su sexualidad para conseguirla:

«Fuese el rey don Sancho de Navarra con amos sus fijos pora León. Et desposaron all inffant don Fernando con la inffant donna Sancha, aquella que fuera esposa [= novia] dell inffant don García. Et pues que ovieron fecho este desposamiento, dixo la inffant donna Sancha contral rey don Sancho que si la non vengasse del traydor Fernant Laýnez que fuera en la muerte dell inffant García et diera a ella una palmada en la cara et la messara de los cabellos, que nunqua el su cuerpo antes llegarié al de don Fernando su fijo»<sup>20</sup>.

No es ésta la primera aparición de la sexualidad en el *Romanz*, ni la más notable. García va a León para ver a su prometida, y mientras está con ella sus enemigos lo atrapan. Pero no se trata meramente de desposorios arreglados por razón de estado, sino de un amor apasionado. En la descripción del encuentro de los novios, se añade al tenor romántico comentado por Menéndez Pidal en el relato del Toledano («Cumque se mutuo conspexissent, ita fuit uterque amore alteri colligatus, ut vix possent a mutuis aspectibus separari»)<sup>21</sup> un elemento acusado de erotismo:

«fuesse pora su esposa donna Sancha, et viola, et fabló con ella quanto quiso a su sabor; et pues que ovieron hablado en uno buena pieça del día, tanto se pagaron el uno dell otro

et se amaron de luego, que se non podién partir nin despedirse uno dotro».

(cap. 788; p. 470b)

La traición fatal urdida por los hermanos Vela mientras que García está deleitándose con su novia recuerda la leyenda del unicornio, en los bestiarios:

«Est animal quod graece dicitur monosceros, latine uero unicornis. Physiologus dicit unicornem hanc habere naturam: pusillum animal est, simile haedo, acerrimum nimis, unum cornu habens in medio capite. Et nullus omnino uenator eum capere potest; sed hoc argumento eum capiunt: puellam uirginem ducunt in illum locum ubi moratur, et dimittunt eam in siluam solam; at ille uero, mox ut uiderit eam, salit in sinum uirginis, et complectitur eam, et sic comprehenditur, et exhibetur in palatio regis»<sup>22</sup>.

El *Cantar de Sancho II* prosificado en la *Estoria de España* pertenece sin duda alguna al ciclo cidiano, pero una versión muy distinta parece haber servido de fuente (juntamente con un poema épico erudito en latín, el *Carmen de morte Sanctii regis*) para la *Crónica najerense*<sup>23</sup>. Esta versión primitiva parece haber pertenecido no al ciclo cidiano sino al de los condes. Las diferencias que más nos interesan ahora son que en la versión primitiva la infanta Urraca domina la acción, en contraste con el papel dominante del Cid en la versión posterior, y que la versión primitiva atribuye en el asesinato de Sancho II tanta importancia a los motivos sexuales como a los políticos. Urraca, en esta versión, quiere matar a su hermano Sancho no sólo porque él trata de privarla de su ciudad de Zamora, sino también a causa de su amor por otro hermano, Alfonso, destronado por Sancho y refugiado entre los moros de Toledo. Pero, ¿cómo matar a un rey tan poderoso, cercado de sus vasallos leales? La infanta sabe que un caballero de la ciudad, Bellido Dolfos, la quiere, y por lo tanto ofrece su cuerpo, además de mucho dinero, a quien mate a Sancho:

«Quod cum Urraca perpensisset, obortis lacrimis, ait: "Si quis me ab hac obsidione et angustia utcumque liberaret, me et mea omnia illi darem". Tunc quidam filius perditionis Bellitus Ataulfus nomine, qui eam super omnia cupidus affectabat, accedens ad eam, dixit: "Si de promisso me certificas, facio quod exoptas". Certus ego de promisso habens cum quibusdam consilium portas fecit aperiri, et se quasi fugientem insequi, et ut reuertenti portas aperiant, mandat uigilanti oculo prospectare».

(libro III, cap. 42)

No queda duda sobre cuál premio influye más: como dice un cronista del siglo XV, «de allí salió Vellido Adolfo, que por amor de echarse con doña Urraca salió»<sup>24</sup>. La *Estoria de España* (cap. 835) atenúa y oscurece esta motivación y la culpabilidad de Urraca, hasta tal punto que sólo el lector que conoce la tradición primitiva entiende lo que pasa. Además de la importancia concedida por el primer *Cantar de Sancho II* a la motivación sexual de Bellido Dolfos, la sexualidad parece haber motivado el crimen en un nivel más profundo. Hay insinuaciones -probablemente bien fundadas- de un amor incestuoso entre Urraca y el futuro Alfonso VI, lo que explica por qué Urraca se extrema por conseguir la muerte de Sancho<sup>25</sup>.

No es necesario detenernos mucho tiempo en la epopeya del ciclo carolingio, ya que uno de los poemas, *Roncesvalles*, carece de interés sexual, mientras que en *Mainete* y *Bernardo del Carpio* el elemento sexual es bien conocido: el asunto principal de *Mainete* es el amor y matrimonio del joven Carlomagno, y el argumento de *Bernardo del Carpio* empieza, según dos versiones incluidas en la *Estoria de España*, con un matrimonio secreto entre el conde Sancho Díaz de Saldaña y Ximena, hermana del rey Alfonso el Casto, o con la violación por el conde de doña Timbor, hermana de Carlomagno y cuñada de Alfonso<sup>26</sup>. En ambas versiones Bernardo nace de la unión irregular, Alfonso encarcela al conde, y el argumento principal consiste en los esfuerzos de Bernardo por libertar a su padre.

En cuanto al ciclo cidiano, ya hemos visto cómo la segunda versión del *Cantar de Sancho II* atenúa la importante motivación sexual de la primera versión. El argumento de las *Mocedades de Rodrigo*, después de una larga introducción histórica, empieza cuando el joven Rodrigo mata al conde Gómez de Gormaz por una afrenta a su padre. Lo que sigue no es, sin embargo, una serie de venganzas y contra venganzas, como en los *Siete infantes de Lara*, sino que:

«Ffabló Ximena Gómez, la menor en edat:

"Mesura", dixo, "hermanos, por amor de caridat;  
yrme he para Çamora, al rrey don Fernando querellar  
et más fincaredes en salvo, et él derecho vos dará".

[...]

"Merced", dixo, "sennor, non lo tengades a mal:  
mostrarvos he assosegar a Castilla, e a los reynos otro tal;  
datme a Rrodrigo por marido, aquel que mató a mi padre"»<sup>27</sup>.

El matrimonio como instrumento de reconciliación política no es nada insólito en la historia ni tampoco en la literatura medieval, pero las palabras de Rodrigo después de los desposorios sí sorprenden:

«Rrodrigo respondió muy sannudo contra el rrey don Fernando:

"Sennor, vós me despossastes más a mi pessar que de grado,  
mas prométolo a Christus que vos non besse la mano,  
nyn me vea con ella en yermo nin en poblado  
ffasta que venza cinco lides en buena lid en canpo"».

(vv. 437-441)

No se trata aquí de las pruebas tradicionales a las cuales un pretendiente se ve sometido antes de casarse con su amada, sino de un pretexto para aplazar la consumación del matrimonio -inversión irónica de las historias también tradicionales de una virgen modesta que busca pretextos para tal aplazamiento. Y de esta ironía depende gran parte de la acción del poema.

En la segunda parte del poema, la sexualidad influye más abiertamente (y más groseramente) en la acción. Rodrigo, en la invasión de Francia, vence al conde de Saboya, el cual le ofrece a su única hija como esposa. Rodrigo contesta que la muchacha es más digna de casarse con el rey Fernando (otra vez más, el matrimonio como instrumento de reconciliación), pero traiciona al conde y a su hija al entregarla a Fernando:

«"prisse al conde de Saboya por la barba syn su grado;  
diome por sí su fija, et yo para vós la guardo".  
[...]  
Essas oras dixo el rey: "Sólo non sea penssado,  
ca por conqueryr reynos vine acá ca, non por fijas dalgo,  
ca si nós las quesiéramos, en Espanna falláramos afarto".  
Essas oras dixo Rrodrigo: "Sennor, fazedlo privado:  
embarraganad a Francia, ¡sy a Dyos ayades pagado!;  
suya será la dessonrra, yrlos hemos denostado [...]».

(vv. 980-988)

De este amancebamiento nace un hijo, y el Papa, aliado del rey de Francia, toma el nacimiento como ocasión de pedir una tregua, que los castellanos conceden en seguida. De una grosera afrenta sexual, viene la paz<sup>28</sup>.

Antes de pasar al *Cantar de mio Cid*, detengámonos brevemente en un poema épico de otro tipo, casi contemporáneo con las *Mocedades de Rodrigo*: el *Poema de Alfonso XI*, compuesto por Rodrigo Yáñez en 1348. No se suele clasificar como poema épico, sino como crónica rimada, pero las investigaciones de Mercedes Vaquero demuestran

que se trata de un nuevo tipo de épica auténtica<sup>29</sup>. Las relaciones adúlteras del rey con doña Leonor de Guzmán no parecen desconcertar a Rodrigo Yáñez, el cual insiste en que estos amores son inspirados por Dios:

«E Dios Padre enobleció

una dueña de gran altura;  
esta señora nació  
en planeta de ventura,

e Dios por ssu piadat

le dio muy noble fegura  
e conplióla de bondat  
e de muy gran fermosura [...]»<sup>30</sup>.

«Aquesta muy noble flor

ssienple nonblada sserá;  
ssu bondat e valor  
por espejo fincará.

E Dios Padre Criador

su estado enobleció  
e cobró un tal sseñor,  
el mejor rey que nació

que della fue muy pagado

quisso Dios por ssu messura,  
e la puso en estado  
por Dios e ssu ventura [...]».

(estr. 373-375)

«Omne que non ha amor

nunca puede bien fazer,  
nin bevir a ssu sabor,  
nin aver bien nin plazer.

El amor ha gran virtud,

Dios lo quiso dar tal gracia;  
a los buenos da salud,  
fázelos ssalir a plaça;  
  
a los reys faz olvidar  
  
los regnos e su valía  
por fama e prez ganar  
e provar cavallería [...]».

(383-385)

Y sigue comentando las virtudes inspiradas por el amor -el adulterio, en este caso. Los temas y el léxico de las estrofas citadas son los del amor cortés. Leonor de Guzmán no domina la acción del *Poema de Alfonso XI*, y la pasión amorosa del rey no constituye su fulcro, pero estas relaciones adúlteras desempeñan un papel bastante importante en el *Poema*. Ya estamos en una época bastante tardía de la epopeya española, de modo que la importancia del amor y de la mujer no sorprendería mucho a los acostumbrados a la evolución de la épica francesa (recuérdense las palabras de D. J. A. Ross, citadas arriba). Lo mismo se puede decir del elemento sexual de las *Mocedades de Rodrigo*; y parece que en su antecesor perdido, la *Gesta de las mocedades de Rodrigo*, tal elemento era menor.

El papel de la sexualidad en el *Cantar de mio Cid* es más sorprendente. Se supondría que un poema tan sobrio, tan ajeno a lo sensacional, tendría poco interés en la sexualidad. Ésta ocupa, en efecto, muy poco espacio, pero su importancia es bastante grande. Es posible que, como sugiere Joseph J. Duggan, las palabras de Asur González en las cortes de Toledo:

«Ya varones, ¿quién vio nunca tal mal?  
¿Quién nos darié nuevas de Mio Cid el de Bivar  
¡Fuesse a Río d'Ovirna los molinos picar  
e prender maquilas, como lo suele far!  
¿Quíl darié con los de Carrión a casar?»

aludan no sólo al rango social más bajo del Cid, sino también a una tradición según la cual el Cid fue hijo ilegítimo de Diego Laínez y una molinera<sup>31</sup>. Aun si no se acepta esta interpretación, es imposible pasar por alto las palabras del Cid a sus yernos:

«Dios vos salve, yernos, ifantes de Carrión.

En braços tenedes mis fijas, tan blancas como el sol.  
Yo desseo lides e vós a Carrión,  
en Valencia folgad a todo vuestro sabor [...]».

(vv. 2332-2335)

Esto no tiene gran importancia en sí mismo, pero se relaciona con la afrenta de Corpes, en la cual los Infantes de Carrión no sólo se vengan (según creen) del episodio del león, sino que lo hacen con placer sexual. En la víspera de la afrenta, los Infantes escogen un *locus amoenus*, ambiente tradicional para el amor:

«Fallaron un vergel con una linpia fuent,  
mandan fincar la tienda ifantes de Carrión,  
con quantos que ellos traen í iazen essa noch,  
con sus mugieres en braços demuéstranles amor,  
¡mal ge lo cunplieron quando salió el sol!».

(vv. 2700-2704)

Es posible que los matrimonios no se hubiesen consumado antes, y que los Infantes venciesen su impotencia sólo con la excitación de un inminente acto de sadismo<sup>32</sup>. No es necesario insistir en esta posibilidad, ya que la importancia de la sexualidad en la afrenta no depende de ella. Dicha importancia resulta clara a la luz de los versos que acabo de citar, y también de un verso de la descripción de la afrenta misma, verso que constituye un eco trágicamente irónico de las palabras del Cid:

«cogida han la tienda dó albergaron de noch  
adelant eran idos los de criazón,  
assí lo mandaron los ifantes de Carrión  
que non í fincás ninguno, mugier nin varón,  
sinon amas sus mugieres doña Elvira e doña Sol:  
deportarse quieren con ellas a todo su sabor».

(vv. 2706-2711)

La afrenta con la cual los Infantes piensan destruir la honra del Cid es, pues, una afrenta sexual. Hay más: este acto de sexualidad pervertida y sádica termina los desastrosos primeros matrimonios de las hijas del Cid, y abre el camino hacia los segundos matrimonios, satisfactorios para Elvira y Sol, e instrumento de la creciente honra póstuma del Cid.

Hemos visto que la sexualidad tiene una importancia fundamental en el ciclo épico más temprano de Castilla, el de los condes, y que su importancia se continúa en los ciclos carolingio y cidiano. No se puede sostener, como en el caso de la épica francesa, que el papel de la sexualidad es algo tardío, un síntoma de la decadencia. Al contrario, es rasgo distintivo de la primitiva épica castellana. Repito que esto es fenómeno excepcional en la epopeya medieval. Sólo algunas obras heroicas germánicas (*Nibelungenlied*, sagas islandesas) se pueden comparar con la epopeya española desde este punto de vista, y aun en ellas no se puede hablar de un rasgo distintivo de una tradición entera. Si queremos vislumbrar una tradición épica en la cual las mujeres y la sexualidad habrán desempeñado un papel de importancia parecida a la de su papel en la epopeya española, debemos remontarnos hasta los orígenes de la cultura clásica en el Este del Mediterráneo: los poemas homéricos no nos ofrecen ninguna mujer dominante, pero hay entre sus personajes importantes varias mujeres, y la sexualidad influye profundamente tanto en la *Iliada* como en la *Odisea*. Y detrás de Homero están los poemas épicos sumerios, compuestos hace más de cuatro mil años, en torno a Gilgamesh, en los cuales el héroe se enfrenta con diosas poderosas de acusada sexualidad.

No pretendo ofrecer conclusiones definitivas para explicar los datos que acabo de presentar, aunque exigen una explicación. Por el momento, me limito a sugerir que debemos pensar de nuevo dos cuestiones: la relación entre la épica germánica y la española, y el concepto de la épica como género masculino. En cuanto a la primera, no me parece que se trate de una mera casualidad. Las semejanzas entre los *Siete infantes de Lara* y el *Nibelungenlied* (con su derivado islandés, la *Thidrekssaga*) son mucho más estrechas que las que existen entre los *Siete infantes* y la *Chanson de Roland*.<sup>33</sup> No creo, sin embargo, que se deba resucitar la hipótesis de una continuidad épica germánico-hispánica a través de una epopeya visigoda. Debemos más bien pensar en contactos de una época muy posterior: contactos de vikingos y normandos con España, como indica Erich von Richthofen<sup>34</sup>. No me parece evidente que hubiera influjo exclusivamente de la épica germánica en la española, por razones cronológicas. Por ejemplo, las sagas islandesas se compusieron en los siglos XII a XIV, más tarde que la primera etapa del ciclo de los condes, y el texto existente del *Nibelungenlied* se compuso hacia 1200, aunque la tradición de los Nibelungos es mucho más antigua. Es muy posible, por lo tanto, que la epopeya castellana de los condes haya influido en la tradición noruega e islandesa, y hasta en la alemana, aun si hubo influjo en sentido contrario en una época anterior. No es necesario, sin embargo, explicar la importancia de las mujeres y de la sexualidad en las tradiciones épicas española y alemana/islandesa por el influjo de una en otra, aunque las coincidencias de pormenores sí necesitan tal explicación. Es posible que la coincidencia fundamental se deba a la poligénesis, o a una fuente común. La última posibilidad nos conduce a la segunda cuestión aludida, la de la épica como género masculino.

Dicho *concepto* se debe modificar, al menos en España. Vale la pena advertir una coincidencia cronológica. La primera versión de los *Siete infantes de Lara* data de hacia

el año 1000. La primera lírica que se puede fechar es una jarcha contenida en una moaxaja que no puede ser posterior a 1042; se supone, pues, una fecha no posterior a 1000 para la jarcha. No digo que la épica y la lírica españolas nacieran en el mismo momento, pero en ambos géneros las primeras obras a las cuales podemos atribuir una fecha son contemporáneas. Y no sólo contemporáneas: en ambas el amor sexual es fundamental, y las mujeres desempeñan un papel muy activo. Las investigaciones de Elvira Gangutia Elícegui y de James T. Monroe han revelado una tradición mediterránea de lírica femenina -tradición milenaria que se remonta no sólo a Safo sino a los cultos religiosos de Babilonia de hace tres mil años, y que influye en las jarchas y en las canciones actuales de mujeres beduinas<sup>35</sup>. ¿Es que el acusado elemento femenino de la épica española tiene historia y prehistoria parecidas? No tenemos datos suficientes para afirmarlo, pero sería imprudente rechazar la posibilidad<sup>36</sup>.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

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

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