

LA SEXUALIDAD EN LA ÉPICA MEDIEVAL ESPAÑOLA

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 balladry. It [...] serves to mark off lyrics from narratives, and love-songs from martial adventures"¹. Este juicio sobre la poesía servía 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 cortés, indica generalmente una fecha tardía para el poema, y hasta la decadencia². 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

¹ *European balladry*, 2ª ed., Clarendon Press, Oxford, 1951, p. 322. Matiza en seguida el contraste ("But the distinction is not absolute"), pero concluye afirmando su validez.

² "Women play little part in the earlier *chansons de geste*, and their increasing importance, with the emergence of something of the ethos of courtly love, is generally a sign of lateness of date and of decadence", D. J. A. Ross, "Old French", *Traditions of heroic and epic poetry*, t. 1: *The traditions*, ed. A. T. Hatto, The Modern Humanities Research Association, London, 1980, p. 88.

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 Bowra³.

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 sexual⁴. 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 española⁵. Sostuve hace años que las mujeres dominan en el ciclo épico de los condes de Castilla⁶. 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 vuelve-

³ C. M. BOWRA, *Heroic poetry*, Macmillan, London, 1952.

⁴ Véase URSULA DRONKE, *The role of sexual themes in "Njáls Saga"*, The Viking Society for Northern Research, London, 1981.

⁵ Varios estudios se ocupan de este tema: LUCY A. SPONSLER, *Women in the medieval Spanish epic & lyric traditions*, University Press of Kentucky, Lexington, 1975; CAROLYN A. BLUESTINE, "The role of women in the *Poema de mio Cid*", *RNo*, 18 (1977-1978), 404-409; *Heroes great and small: Archetypal patterns in the medieval Spanish epic* (tesis doctoral inédita, Princeton University, 1983), esp. cap. 4, y "Traitors, vows, and temptresses in the medieval Spanish epic", *KRQ*, 33 (1986), 53-61; MARJORIE RATCLIFFE, *The role of women in medieval Spanish history and epic literature: Jimena, wife of Rodrigo* (tesis doctoral inédita, University of Toronto, 1981), y "Women and marriage in the medieval Spanish epic", *Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association*, 8 (1987), 1-13; JUAN VICTORIO (ed.), *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, Editora Nacional, Madrid, 1983, pp. 14-31, y "La mujer en la épica castellana", en *La condición de la mujer en la Edad Media*, eds. Yves-René Fonquerne y Alfonso Esteban, Universidad Complutense-Casa de Velázquez, Madrid, 1986, pp. 75-84; MARÍA JESÚS LACARRA, "La mujer ejemplar en tres textos épicos castellanos", *Cuadernos de Investigación Filológica* (en prensa).

⁶ "Medieval Spanish epic cycles: Observations on their formation and development", *KRQ*, 23 (1976), 281-303.

mos 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*⁷. 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)⁸. En la primera versión prosificada, la de la *Estoria de Es-*

⁷ *La leyenda de los Infantes de Lara* (1986), en las *Obras de R. MENÉNDEZ PIDAL*, t. 1, 3ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1971; COLIN SMITH, *The making of the "Poema de mio Cid"*, University Press, Cambridge, 1983, pp. 40-41.

⁸ Véanse, por ejemplo, D. G. PATTISON, *From legend to chronicle: The treatment of epic material in alphonsine historiography*, Society for the Study of Mediae-

pañá, 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 Álvaro 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 començó luego de dezir sus palabras tan grandes, por que ovo a responder a Gonçalvo Gonçálvez et dixo: “Tan bien alaçadas 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 Álvaro Sánchez: “Si las duennas de mí fablan, fazen de-recho, ca entienden que valo más que todos los otros”⁹.

No es difícil adivinar la cualidad en la cual Álvaro —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”¹⁰. 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 entonces 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 mu-

val Languages and Literatures, Oxford, 1983; SAMUEL G. ARMISTEAD, “From epic to chronicle: An individualist appraisal”, *RPh*, 40 (1986-1987), 338-359.

⁹ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Leyenda*, p. 210 (= *Estoria de España*, cap. 736). Todas mis citas de textos cronísticos de los *Siete infantes* provienen de esta edición. Regularizo los acentos, el empleo de i/j y u/v, y otros detalles según las normas modernas en todas mis citas de textos medievales españoles.

¹⁰ *Crónica de 1344 (Leyenda)*, p. 251).

chos 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 sangre¹¹.

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 mes-ter; 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*¹². 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

¹¹ *Justa*: IAN MACPHERSON, "Secret language in the *Cancioneros*: Some courtly codes", *BHS*, 62 (1985), 51-63; BRIAN DUTTON, "Broken lances", comunicación leída en el 41º Kentucky Foreign Language Conference, abril de 1988. *Azor*: E. MICHAEL GERLI, "Calisto's hawk and the image of a medieval tradition", *Ro*, 104 (1983), 83-101. *Cohombro*: CAROLYN A. BLUESTINE, "The power of blood in the *Siete infantes de Lara*", *HR*, 50 (1982), 201-217, esp. pp. 202-208; el artículo de JOHN R. BURT, "The bloody cucumber and related matters in the *Siete infantes de Lara*", *HR*, 50 (1982), 345-352 (reimpreso en su libro *Selected themes and icons from medieval Spanish literature: Of beards, shoes, cucumbers and leprosy*, Studia Humanitatis, Potomac, MD, 1982, pp. 85-95), conviene menos, pero tiene varios puntos de interés.

¹² Además del libro clásico de Menéndez Pidal, véanse JOHN G. CUMMINS, "The chronicle text of the legend of the *Infantes de Lara*", *BHS*, 53

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 comprensión 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 feroz¹³. 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 estavan, 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 Córdoba 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 vós 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

(1976), 101-116, y el resumen de las dos versiones en THOMAS A. LATHROP, *The legend of the “Siete Infantes de Lara”* (“Refundición toledana de la crónica de 1344” Version), University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1972, pp. 37-42.

¹³ La transformación de la bondadosa doña Sancha en una furia vengadora se parece mucho a la de Kriemhild en el *Nibelungenlied*: véanse ERICH VON RICHTHOFEN, *Estudios épicos medievales*, trad. José Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 1954, pp. 151-191; y CESARE ACUTIS, *La leggenda degli infanti di Lara: due forme épiche nel Medioevo occidentale*, Giulio Einaudi, Torino, 1978.

todo esto que desía era mentira, por lo conortar, ca ella nunca fuese çasada 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 fincasse ella preñada de un fijo que después llamaron Mudarra Gonçáles, 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 Gonçales 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 aderedor 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 iniciativa¹⁴. Una mujer desempeña el papel decisivo en cada parte de la segunda versión de los *Siete infantes*, y

¹⁴ Es verdad que cuando Gonzalo Gústioz responde a sus palabras la mora protesta modestamente, pero las palabras —de cuyo sentido es imposible dudar— ya han conseguido su efecto inevitable.

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 Garci 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. Éste, sin embargo, advertido por una criada, compele a su madre a beber el veneno¹⁵. En la versión prosificada en la *Historia 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. Garci 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 Garci 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, ¿qué'l' fariedes?" Et el conde le respondió: "Sennora, si me vós esto guisásedes, casaría con vusco et levarvos

¹⁵ Para las versiones cronísticas de la *Condesa traidora*, véanse R. MENÉNDEZ PIDAL, *Historia y epopeya*, en *Obras*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1934, t. 2, pp. 1-27, y SALVADOR MARTÍNEZ, "Tres leyendas heroicas de la *Najerense* y sus relaciones con la épica castellana", *ALM*, 9 (1971), 115-177, esp. pp. 118-130. COLIN SMITH (*op. cit.*, pp. 24-41), niega que la *Crónica najerense* haya utilizado fuentes épicas. La *Najerense* narra así el intento de la condesa de envenenar a su hijo: "Mater autem eius comitissa spe nubendi cum Almanzor, non contenta quod patrem occidi fecerat, ut inanis glorie cupiditatem saciaret et sue libidini liberius deseruiret, filium ex quo solo salutis totius pendeat Hispanie necare potionibus attemptavit, sed Dominus qui consilia hominum dissipat impiorum... malignantis matris malignum consilium dissipavit" (ed. Antonio Ubieta Arteta, Anubar, Valencia, 1966, libro II, cap. 83). BLUESTINE incluye en su tesis un análisis literario de la *Condesa traidora* (*Heroes great and small*, pp. 290-303 y 344-353).

ya conmigo pora Castiella, et fazervos ya condessa et sennora de la tierra''. Et ella le prometi6 que ella ge lo guisari6, et d6xol' la manera c6mo. Des6 mand6 pensar d6l et meterle en so c6mara. Et aquella noche albergaron amos a dos de so uno et recibieronse por marido et por muger¹⁶.

La sexualidad se intensifica en el desenlace tambi6n: 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, asm6 de matar su fijo por tal que se alçasse con los castiellos e con las fortalezas de la tierra, et que desta guisa casari6 con el rey moro m6s endereçadamiente et sin embargo. Et ella destemprando una noche las yervas quel' diesse a beber con que muriese, fue en ello una su covigera de la condessa, et entendi6 muy bien qu6 era. Et quando veno el conde, aquella covigera descubri6 aquel fecho que sab6a de su sennora a un escudero que quer6a bien, que andava en casa del conde; et el escudero d6xolo al conde su senor, et consej6l' c6mmo se guardase de aquella trayci6n (cap. 764, p. 454a).

El primitivo *Cantar de Fern6n Gonz6lez* se perdi6 tan completamente que ni siquiera alcanz6 una prosificaci6n cron6stica, pero tenemos en cambio la refundici6n en cuaderna v6a, el *Poema de Fern6n Gonz6lez*, compuesto en el tercer cuarto del siglo XIII en el monasterio de San Pedro de Arlanza. Aqu6 tambi6n hay una mujer dominante, la princesa Sancha de Navarra, la cual se casa con Fern6n Gonz6lez y contrarresta las intrigas de su t6a, la reina Teresa de Le6n. El inter6s sexual es m6s restringido que en los *Siete infantes de Lara* o en la *Condesa traidora*, pero s6 est6 presente. Aun si no hacemos caso del simbolismo posible de:

el conde don Fernando non pod6a andar,
6vol' ella un poco a cuestras a llevar¹⁷,

no se puede pasar por alto su anterior declaraci6n de amor:

¹⁶ *Primera cr6nica general*, ed. Men6ndez Pidal, 2^a ed., Gredos-Seminario Men6ndez Pidal, Madrid, 1955, cap. 731, II, p. 428a. BLUESTINE habla de una "inherently incestuous undercurrent" en las relaciones de Garci Fern6n-dez con Sancha (*Heroes*. . . , p. 292).

¹⁷ *Poema de Fern6n Gonz6lez*, ed. Alonso Zamora Vicente, 2^a ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1954, estr. 637cd.

“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 ggrand cuydado;
conde, non vos quexedes e sed byen segurado,
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).

(Nótese las palabras cortesas “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 quando l’ 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 nunca 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 interés¹⁸. 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 ac-

¹⁸ Pertenece a la gran clase de imágenes de fuerzas elementales: véase mi artículo “Pero Meogo’s stags and fountains: Symbol and anecdote in the traditional lyric”, *RPh*, 33 (1979-80), 265-283.

ción, 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 Layñez que fuera en la muerte dell inffant García et diera a ella una palmada en la cara et la messara de los cabellos, que nunca el su cuerpo antes llegarié al de don Fernando su fijo¹⁹.

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”)²⁰ 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 fablado 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

¹⁹ *Primera crónica general*, cap. 789, II, p. 472b. Véanse MENÉNDEZ PIDAL, *Historia y epopeya*, pp. 29-98, y BLUESTINE, *Heroes...*, pp. 303-316 y 353-364.

²⁰ RODRIGO XIMÉNEZ DE RADA, *De rebus Hispaniae*, en sus *Opera*, ed. María Desamparado Cabanes Pecourt, Anubar, Valencia, 1968, lib. 5, cap. 25, p. 115b. Para el comentario de MENÉNDEZ PIDAL, véase *Historia y epopeya*, p. 61.

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 regis²¹.

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*²². 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 uteumque liberaret, me et mea omnia illi darem". Tune quidam filius perditionis Bellitus Ataulfus nomi-

²¹ *Physiologus latinus: éditions préliminaires, version B*, ed. Francis J. Carmody, E. Droz, Paris, 1939, cap. 16, p. 31. Adviértase que aunque el texto dice tan sólo "así es atrapado, y expuesto en el palacio del rey", las miniaturas de los bestiarios muestran a menudo la matanza del unicornio por los cazadores mientras que yace en el regazo de la doncella: véase, por ejemplo, *Bestiario medieval*, trad. Ignacio Malaxecheverría, Siruela, Madrid, 1986, p. 283. Se traduce (*ibid.*, pp. 146-152) lo que dicen del unicornio varios bestiarios y textos derivados de ellos. Véanse también *El Fisiólogo: bestiario medieval*, trads. Merino Ayerra Redín y Nilda Guglielmi, Eudeba, Buenos Aires, 1971, pp. 74-75; y ODELL SHEPARD, *The lore of the unicorn*, Alien & Unwin, London; Houghton Mifflin, Boston, 1930.

²² Véanse WILLIAM J. ENTWISTLE, "On the *Carmen de morte Sanctii regis*", *BHi*, 30 (1928), 204-219; CAROLA REIG, *El cantar de Sancho II y cerco de Zamora*, C.S.I.C., Madrid, 1947; MARTÍNEZ, "Tres leyendas", pp. 143-176. CHARLES F. FRAKER, "Sancho II: epic and chronicle", *Ro*, 95 (1974), 467-507, demuestra que se trata de versiones tan distintas que son casi dos poemas independientes. Para la clasificación de las dos versiones, véase mi "Medieval Spanish epic cycles", pp. 293-296.

ne, 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"²³. 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 Sancho²⁴.

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 Alfonso²⁵. 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.

²³ ALFONSO MARTÍNEZ DE TOLEDO, *Atalaya de las Crónicas*, ed. James B. Larkin, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1983, p. 61b.

²⁴ Véanse E. LÉVI-PROVENÇAL y RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, "Alfonso VI y su hermana la infanta Urraca", *AlAn*, 13 (1948), 157-166, reimpr. en MENÉNDEZ PIDAL, *Miscelánea histórico-literaria*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952, pp. 79-88; SAMUEL G. ARMISTEAD, "«The Enamored Doña Urraca» in chronicles and balladry", *RPh*, 11 (1957-58), 26-29; BLUESTINE, *Heroes*, pp. 325-330 y 369-372.

²⁵ Ambas versiones se narran en el cap. 617, la primera en la p. 350a y la segunda en la p. 351a. Véase ENTWISTLE, "The *Cantar de gesta* of Bernardo del Carpio", *MLR*, 23 (1928), 307-322 y 423-452. Para *Mainete*, véase MENÉNDEZ PIDAL, *Historia y epopeya*, pp. 263-286.

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 contravenganzas, 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 asosegar a Castilla, e a los reynos otro tal:
 datme a Rrodrigo por marido, aquel que mató a mi padre”²⁶.

El matrimonio como instrumento de reconciliación política no es nada insólito en la historia ni tampoco en la literatura medievales, 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 matrimo-

²⁶ *Mocedades de Rodrigo*, ed. Juan Victorio, Espasa-Calpe, Madrid, 1982, vv. 356-359 y 374-376.

nio 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 quesieramos, 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 denostando [...]”
 (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 paz²⁷.

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 auténtica²⁸. 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 nasció
 en planeta de ventura,

e Dios por ssu piadat
 le dio muy noble fegura
 e conplióla de bondat
 e de muy gran fermosura [...] ²⁹.

²⁷ Véase VICTORIO, “Las *Mocedades de Rodrigo*, texto antifrancés”, en *Actes du VII^e Congrès Internationale de la Société Rencesvals*, t. 2, Société d’Édition Les Belles Lettres, Paris, 1978, pp. 697-705.

²⁸ VAQUERO, *El “Poema de Alfonso XI”: ¿crónica rimada o épica?* (tesis doctoral inédita, Princeton University, 1984).

²⁹ *Poema de Alfonso XI*, ed. Yo ten Cate, C.S.I.C., Madrid, 1956, estr. 369-370 de la “Edición crítica”.

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 nasció

que della fue muy pagado
 quiso 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!
 ¿Quí'l 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 molinera³⁰. 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 commo 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 salí el sol!
(vv. 2700-2704).

³⁰ DUGGAN, "Legitimation and the hero's exemplary function in the *Cantar de mio Cid* and the *Chanson de Roland*", en *Oral traditional literature: a Festschrift for Albert Bates Lord*, ed. John Miles Foley, Slavica Publishers, Columbus, OH, 1981, pp. 217-234, esp. pp. 224-226; una versión revisada del artículo está incluida en el libro de DUGGAN, *The "Cantar de mio Cid": Poetic creation in its economic and social contexts*, University Press, Cambridge (en prensa). Cito el *Cantar de mio Cid* según la ed. de Ian Michael, 2ª ed., Castalia, Madrid, 1978, vv. 3377-3381.

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 sadismo³¹. 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

³¹ Véanse COLIN SMITH, "On the distinctiveness of the *Poema de mio Cid*", en "*Mio Cid*" *Studies*, ed. Deyermond, Tamesis, London, 1977, pp. 161-194, esp. p. 168; DOUGLAS GIFFORD, "European folk-tradition and the *Afrenta de Corpes*", *ibid.*, pp. 49-62; ROGER M. WALKER, "A possible source for the *Afrenta de Corpes* episode in the *Poema de mio Cid*", *MLR*, 72 (1977), 335-347, esp. p. 342.

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*³². 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 Richthofen³³. 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 de-

³² Véase la nota 13, arriba. ALEXANDER HAGGERTY KRAPPE estudia "The *Cantar de los Infantes de Lara* and the *Chanson de Roland*", *NM*, 25 (1924), 15-24, pero no advierte que la sexualidad, dominante en aquél, está ausente de ésta.

³³ *Estudios épicos medievales*, pp. 192-220. Véanse también SMITH, *The Making*, p. 36; y BRUCE E. GELSINGER, "A thirteenth-century Norwegian-Castilian alliance", *MHw*, 10 (1981), 55-80.

ba 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 beduinas³⁴. ¿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 posibilidad³⁵.

ALAN DEYERMOND
Westfield College, London

³⁴ GANGUTIA, "Poesía griega 'de amigo' y poesía arábigo-española", *Em*, 40 (1972), 329-396; MONROE, "Estudios sobre las *jarchas*: las *jarchas* y la poesía amorosa popular norafricana", *NRFH*, 25 (1976), 1-16.

³⁵ Versiones preliminares de este artículo se leyeron en el Medieval Hispanic Research Seminar del Westfield College, el VIII Congreso Internacional de Hispanistas, y seminarios o conferencias en la Universidad de Oxford, la Universidad de British Columbia, la Universidad Autónoma de Barcelona, la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad del País Vasco y Harverford College. Agradezco sinceramente a los colegas cuyos comentarios me ayudaron en cada etapa de la evolución del artículo.