

# EPINOS CONTRA AZORES

## El juego de apariencias y realidades en la estructuración de la leyenda de los siete infantes de Lara

M<sup>a</sup> de los Reyes Nieto Pérez  
Universidad de Las Palmas de G. C.

---

### I

Como es sabido, la leyenda de «los siete infantes de Lara» cuenta y canta, en crónicas y romances, la trágica extinción del linaje de Lara a manos de las tropas de Almanzor como consecuencia de la traición tramada por don Rodrigo de Lara, tío materno de los siete infantes, quien en sus bodas y postbodas con la cortesana doña Lambra se ha sentido terriblemente ultrajado y ofendido en la persona de su esposa por las gentes de su clan.

De entre los múltiples valores poéticos que adornan esta leyenda, queremos destacar en este trabajo la función determinante que el juego entre apariencias y realidades<sup>1</sup> tiene en la gestación y el desarrollo del conflicto trágico que se produce entre estos dos clanes de mentalidades totalmente opuestas a los que las bodas obligan a relacionarse, conflicto del que nos dan noticia la *Primera Crónica General (1<sup>a</sup> C.G.)*, la *Crónica de 1344 (C. 1344)*, y los romances primitivos *Ya se salen de Castilla*, *¡Ay Dios qué buen caballero!* y *A Calatrava la Vieja*.

Es de todos conocido el argumento que da cauce a la legendaria historia de la desaparición de los siete mozos que constituyen, en la voz del romance, la flor del alfoz de Lara, cuyas cabezas presididas por las de su fiel ayo Muño Salido son presentadas por Almanzor a un padre que, al reconocerlas, prorrumpie en uno de los más espléndidos plantos de nuestra literatura.

El desarrollo total de la leyenda distribuye su arquitectura en varios episodios, organizados conforme a los mismos principios estructurales, que se repercuten de forma armónica y progresiva en un *crescendo* que culmina en una apoteosis justiciera que, a la vez que consume la extinción del linaje de Lara, abre la esperanza a la renovación del mismo mediante la sangre nueva que aporta Mudarra, hijo espurio, engendrado por don Gonzalo Gústioz en una dama mora, durante su prisión en la corte de Almanzor.

Cuatro son los núcleos narrativos que configuran esta armónica progresión<sup>2</sup>, a los que podemos identificar, en función del eje significativo que los ordena, con los siguientes epígrafes: *el episodio del bohordo*, *el episodio del cohombro*, *traición y muerte de los infantes* y, finalmente, *recuperación del*

*linaje y castigo del traidor.* Cada uno de estos episodios se estructura en torno a dos espacios o ambientes que definen las dos mentalidades en pugna: la que llamaremos castellana, adscrita al clan de los Lara, y la que llamaremos cortesana adscrita al clan de la novia, doña Lambra. Así, los torneos y salones serán los dos mundos en que se distribuye la conflictiva acción en el episodio del bohordo. La distancia entre estos dos ambientes, que podríamos llamar inertes, se acentúa en el siguiente episodio, el del cohombro, mediante la cualidad de la vida que se añade a los dos espacios en que se promueve el conflicto: la caza y la huerta. El tercero, al enfrentar guerra y corte, añade, por su parte, a la cualidad de la vida que caza y huerta presentan frente a torneos y salones, un nuevo aspecto que lo carga de patética intensidad: la figura humana como presa que se exhibe como trofeo en la corte. El último y definitivo, que vuelve a desarrollarse en salones y torneos, está impregnado, sin embargo, con la carga de tragedia, traición y humanidad que le ha aportado la inundación de realidad que en la leyenda se produce, de forma que, ahora, la liturgia formal que se desarrolla en los salones, no será la de la banalidad lúdica e intrascendente de las relaciones cortesanas, sino la castellana de los rituales solemnes de la prohijación y la justicia. Por su parte, los juegos de tablados, al ser invadidos por la realidad castellana que dota de su auténtico sentido al alanceo, se convertirán en las veras a las que el juego remite: el cuerpo del enemigo al que se ajusticia alanceándolo.

### **Hechos frente a palabras**

El episodio del bohordo, que es el que da origen al conflicto entre clanes que la leyenda cuenta y canta, se produce en las bodas de Ruy Blásquez, brillante caballero del linaje de Lara y fiel vasallo del segundo conde de Castilla -Garcí Fernández-, con una prima de éste, noble dama de la Bureba, llamada doña Lambra. A las bodas, famosas por su derroche, acuden como invitados preferentes los siete infantes de Lara, sobrinos maternos del novio, acompañados por su madre, doña Sancha<sup>3</sup>.

Para finalizar de forma sonada los festejos de bodas, se hace montar un alto tablado en la glera de Burgos (por Ruy Básquez, según las crónicas, o por doña Lambra según algún romance) para que compitan con sus bohordos los caballeros asistentes. Los siete infantes, mozos famosos por su valentía, no acuden al envite del tablado y se quedan acompañando a su madre, a la que, como sabemos por los romances primitivos, no le gustan los peligrosos y conflictivos juegos de alanceo:

y después que hayáis comido ninguno salga a la plaza,  
porque son las gentes muchas, siempre travaréis palabras.

Desde ayáis 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.

Esta sosegada tertulia es interrumpida bruscamente por doña Lambra, que llega exultante cantando el excelente lance que su primo Alvar Sánchez ha realizado en la glera, tachando de forma tácita o expresa, según las fuentes cronísticas o romancísticas, de menosvaler a la familia de su marido:

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. (*1ª C.G.*).

Doña Lambra quando lo oyó, e sopo que su cormano Alvar Sanches lançara tan bien, plogol' mucho, e con grant plaser que ende ovo dixo aquellos que ý seían con ella que non vedaría su amor a ome tan de pro si nos fuese so pariente tan llegado. (*C. 1344*).

-¡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 Córdoba 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.

Aunque los hermanos mayores se toman a broma las invectivas de su tía,

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

no ocurre lo mismo con el pequeño, Gonzalo, que, picado por la ofensa que para su madre y su linaje suponen tales denuestos, -si seguimos la información cronística- o instigado por su ayo Muño Salido -si seguimos la que nos ofrecen algunos de los romances-, acude solitario al lugar de la competición donde realiza un bohordo que deja muy por debajo al ejecutado por el primo de la novia al que se dirige después, con socarrona rechifla, aludiendo a su empavonamiento:

Tan bien alañeades vós et tanto se pagan de vos las duennas, que bien me semeja que non fablan de otro cavallero sino de vós.

La respuesta aquiescente de Alvar Sánchez al pequeño de Lara, otorgando con contundentes palabras lo que el infante ha proferido con intención burlesca:

Si las duennas de mi fablan, fazen derecho, ca entienden que valo más que todos los otros,

saca de quicio a Gonzalo, que le replica con tal puñetazo en la cara que lo deja tumbado muerto en el suelo:

Quando esto oyó Gonçalo Gonçález, pesol' muy de coraçón et non lo pudo sofrir, et dexóse ir a éll tan bravamiente que más non podrie, et diol' una tan grand punnada en el rostro que los dientes et las quexadas le crebantó, de guisa que luego cayó en tierra muerto a los pies del cavallo.

El funesto conflicto que se ha producido a raíz del alanceo no deja impasibles a los desposados, que se sienten ofendidos por el ultraje que contra ellos se ha cometido en las bodas, cuyo pacífico desarrollo ha sido violado por la irrupción de peleas, sangre y muerte. Ahora bien, la persona más ofendida por esos desórdenes es la novia, doña Lambra, a cuyo disgusto acude presuroso su marido Ruy Blásquez yendo a la glera a castigar a los alborotadores.

En cuanto llega al lugar de los juegos, donde se ha producido la reyerta, Ruy Blásquez agrede de forma violenta a su sobrino Gonzalo que intenta darle razón de lo sucedido. El muchacho, viéndose golpeado, a su juicio sin razón, por el hermano de su madre, replica de forma insolente a su tío quien, una vez más, sin mediar palabra, vuelve a golpearle. Ante esta segunda agresión que el menor de los Lara consigue esquivar, éste se defiende contraatacando a su tío y estampándole en la cara un azor que arrebató de manos de su criado. Cuando don Rodrigo de Lara (Ruy Blásquez) siente en su rostro el golpe del azor y se siente sangrar, grita desesperadamente pidiendo ayuda a sus criados. El infante menor, entonces, protegido por sus hermanos logra salir de la refriega y todos ellos, acompañados de su madre, regresan a su casa solariega en Salas.

Donna Llambla, quando lo oyó, començó a dar grandes voces, llorando muy fuerte, et diziendo que nunca duenna assí fuera desonrada en sus bodas commo ella fuera allí. Roy Blásquez, quando aquello sopó, cavalgó a grand priessa, et tomó un astil en la mano, et fuesse pora allá do estaban; et quando llegó a los VII infantes, alçó a arriba el braço con aquel astil que levava, et dio con éll un tan grand golpe en la cabeça a Gonçalo Gonçález que por cinco lugares le fizo crebar la sangre. Gonçalo Gonçález, quando se vio tan mal ferido, dixo: “Par Dios, tío, nunca yo vos meresçí por que vos tan grand golpe me diéssedes como éste; et ruego yo aquí a míos hermanos que si yo por ventura ende murier, que vos lo non demanden; mas pero tanto vos ruego que me non firades otra vez por quanto vos amades, ca vos lo non podría sofrir”. Roy Blásquez, quando aquello oyó, con la grand ira que ende ovo, alçó otra vez aquella vara para darle otro golpe, mas Gonçalo Gonçález desvió la cabeça del golpe, assí que l' non alcançó sinon poco por ell ombro; et pero tan grand ferida le dio que dos pieças fizo ell asta en éll. Gonçalo Gonçález, quando vio que non avie ý otra mesura nin mejor que aquélla, priso en la mano ell açor que l' traíe el escudero, et fue dar

a Roy Blásquez con éll una tan grand ferida en la cara a bueltas con el punno, que todo gele crebantó d'aquel golpe, de guisa que luego le fizo crebar la sangre por las narizes.

A partir de aquí, la fractura que se produce en el clan de los Lara, simbolizada por la sangre<sup>4</sup> que brota de las heridas de tío y sobrino, cada vez se abrirá más y más hasta dar en el trágico desenlace de los Lara que mueren de forma violenta los unos por mano de los otros.

Es evidente que estas bodas ponen de manifiesto, a través del conflicto que en ellas se produce, la diferente manera de pensar de los dos linajes de los contrayentes, en cuanto que la forma de comportarse de los de un clan es sentida como ofensiva por los del otro y lo que para unos es correcto, para los otros resulta insultante y viceversa. Ahora bien, si reparamos en los acontecimientos que el episodio del bohordo nos cuenta, el asunto que está en el origen de las discrepancias es la distinta valoración que en uno u otro clan se otorga a la figura de la mujer. Los infantes anteponen sus deberes como hijos a sus deberes como cortesanos, pues en lugar de ir a medirse en la glera, para ir a rendir homenaje a la novia, prefieren quedarse acompañando a su madre en los salones, para que esta no se inquiete por la seguridad de sus hijos. Doña Lambra, sin embargo, como el resto de los caballeros cortesanos asistentes a las bodas y que compiten en los juegos de tablas interpretan este comportamiento como reprochable. De ahí que cuando el primo hermano de la novia realice ese espectacular lance, ésta acuda presurosa a refregárselo a su cuñada y a sus sobrinos que, en lugar de estar compitiendo con los otros mozos, como correspondería a su edad en la glera, se acogen como criaturas indefensas alrededor de su madre en los salones.

Lo que esta primera lectura nos permite constatar es que el linaje de Lara valora sobre todo a la mujer como madre, frente al linaje opuesto, el cortesano, que valora a la mujer como dama, instituyendo, desde esa valoración dos mundos antagónicos: el de los de Salas y el de doña Lambra. No nos interesa definir en este estudio, sin embargo, el modelo femenino que cada una de las familias concibe como superior, el de dama que representa el espíritu cortesano que alienta en el linaje de doña Lambra y el de matrona que alienta en el linaje de Salas, y si los traemos a colación es porque, al ser los ejes en torno a los que el conflicto se organiza, nos permiten establecer de forma inmediata los dos universos que se diseñan: un universo que podemos llamar castellano, constituido por los de Lara, que valora a la mujer como madre, como muestran los siete hijos que siguen de forma puntual y reverente todo lo que dice o sugiere su madre doña Sancha; y un universo que podemos llamar cortesano, constituido por el clan de doña Lambra que valora la figura de la mujer ante todo como dama<sup>5</sup>. El mundo de la dama estará presidido por la liturgia teatral de las formas que la corte prescribe y el rasgo que define su enamoramiento es *el amor de oídas*. El mundo de la matrona, por la efectividad de las realidades y el sentimiento amoroso va encaminado en ella al fin práctico de la procreación. Doña Lambra urde juegos, doña Sancha tiene hijos. Gestos y palabras definen el universo cortesano de doña Lambra frente al de doña Sancha que estará siempre presidido por la más absoluta de las realidades.

En virtud de esta disparidad en los sistemas de valores de una y otra familia, donde los cortesanos valoran sobre todo las formas mientras que los castellanos valoran sobre todo los hechos, se producirá de forma permanente una confusión interpretativa entre los clanes en conflicto que medirán desde su propio universo valorativo al universo rival, cuyos códigos ni entienden ni comparten, y responderán en consecuencia.

Esta mala interpretación de los códigos rivales será la que motive el primer choque directo y de consecuencias funestas entre los clanes, cuando a las *palabras* de los unos respondan los *hechos* de los otros, comportamiento que, a partir de este primer encuentro desastrado y luctuoso en el que desemboca el episodio del bohordo, al intervenir en él el pequeño de los Lara, trazará una línea de conducta permanente por parte de este linaje que consiste en traducir, mediante hechos palpables con los que se replica a sus rivales, las vanas palabras o los espectaculares gestos que estos profieren.

Así sucede cuando Gonzalo de Lara atribuye a las palabras de su tía una consistencia y transcendencia de la que carecen, si se entienden desde el ambiente y la mentalidad cortesanas con que son proferidas, un ambiente y una mentalidad fundados en el ceremonial cortesano asentado en la liturgia de las formas de etiqueta, puramente banales y exteriores.

El interpretar las actitudes de doña Lambra desde los parámetros castellanos donde todo gesto o palabra de la mujer tiene una traducción inmediata en hechos (como hemos visto por la reacción de los infantes a la sugerencia de su madre de no acudir a los juegos), y no desde el sentido con el que el linaje cortesano al que ésta pertenece las profiere e interpreta, es decir, imbuidas del juego teatral que en la corte se mima, sin que tenga mayor transcendencia que la pura representación del enfado, del pique o del cortejo, le impele a lanzarse a una acción que su cortesana tía no solicitaba ni pretendía con sus denuestos contra el pasivo clan de su marido, denuestos insultantes que no llevaban en su intención otra finalidad que la del propio pique verbal.

A las palabras insultantes de doña Lambra no replica con invectivas cargadas de malicia, doblez y picardía, que es lo que procede en la mentalidad cortesana, el benjamín de Lara, sino con una acción llena de determinación y empeño, que lleva impreso en su ejercicio lo que tal acción quiere decir. Así, si su tía pone en entredicho, con palabras más o menos veladas o crudas, según los textos cronísticos o romancísticos, el «más valer» del linaje de Lara, no será verbal la respuesta que reciba, sino que se le ofrecerá traducida en hechos, que es como Castilla entiende que han de decirse las cosas:

cavallero en un cavallo      vase derecho a la plaza,  
vido estar el tablado      que nadie lo derribara,  
endereçose en la silla,      con él en el suelo dava.  
Desque lo uvo derribado,      desta manera hablara:  
-Amade, *putas*, amad,      cada una en su lugar.

(¡Ay Dios, qué buen cavallero...!)

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. (1ª C.G.).

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.

Esa determinación que mueve, en su respuesta, a Gonzalo cuando se lanza a bohordar, es la misma que dirigía su puño cuando, dejándose llevar por sus impulsivos e iracundos sentimientos, replicaba, en la cita recogida párrafos atrás al engolamiento de Alvar Sánchez. A las palabras de sus cortesanos rivales, responde con contundentes hechos el benjamín de Lara.

Ahora bien, no solo el pequeño de los infantes, representante activo de los valores de su clan, *se deja ir* a por sus enemigos, pues también su tío Ruy Blásquez, azuzado por las doloridas quejas de su esposa doña Lambra, se lanza decidido al lugar donde se ha producido la reyerta, cogiendo, de camino, un asta, y, al llegar, sin mediar palabra, golpea implacable con esta a su sobrino, sin pedir ni dar explicación alguna, en un episodio casi idéntico, en sus comportamientos, al que su sobrino Gonzalo acaba de realizar, momentos antes, también azuzado por las palabras de la dama de la Bureba.

Si la hazaña del benjamín de Lara al acudir a la glera y al golpear a su rival estaba presidida por la determinación, no podemos negar que la determinación, horra de toda reflexión, dirige los movimientos firmes y resueltos con que su tío acude a castigar la insolencia del muchacho. Y, lo mismo que éste responde con dos contundentes acciones: el bohordo y el puñetazo, a las provocaciones verbales que le lanzan sus dos rivales de la otra familia, doña Lambra y Alvar Sánchez, el indignado tío, en una escena paralela a la anterior, responde con dos contundentes y sucesivos golpes a la provocativa actitud de Gonzalo a quien, de entrada, golpea por su brutal conducta; pero, cuando el sorprendido mozo, que no comprende la ira que su tío manifiesta, le pregunta, con cierta rebeldía por las causas de su impetuoso proceder, el ofuscado Ruy Blásquez le propina, por toda respuesta, un segundo golpe, más cargado aún de ira si cabe que el primero, como cuentan las crónicas, en versiones prácticamente idénticas:

Roy Blásquez, quando aquello sopo, *cavalgó a grand priessa*, et *tomó un astil* en la mano, et *fuesse pora allá* do estaban; et quando *llegó* a los

VII infantes, *alçó a arriba el braço* con aquel astil que levava, et *dio con éll un tan grand golpe en la cabeça a* Gonçalo Gonçález que por cinco lugares le fizo crebar la sangre. Gonçalo Gonçález, quando se vio tan mal ferido, dixo: “Par Dios, tío, nunca yo vos merescí por que vos tan grand golpe me diéssedes como éste; et ruego yo aquí a míos hermanos que si yo por ventura ende murier, que vos lo non demanden; mas pero tanto vos ruego que me non firades otra vez por quanto vos amades, ca vos lo non podría sufrir”. Roy Blásquez, quando aquello oyó, con la grand ira que ende ovo, *alçó otra vez aquella vara para* darle otro golpe...

La atribución por parte de ambos Lara, tío y sobrino, de un peso real y no exhibitorio a las palabras de doña Lambra, es decir, el no considerar a dichas palabras desde el caldo de cultivo cortesano que las impregna, otorgándoles una valoración puramente castellana, es lo que hace acudir, al uno y al otro a la glera. El primero, para redimir, mediante sus acciones, la ofensa a su madre, representante femenino, como madre, del clan de Lara; el segundo para redimir, mediante acciones, la ofensa que a su esposa le ha hecho su sobrino, deshonorando sus bodas con una muerte, que para mayor *inri*, es de un familiar próximo y muy querido de la novia.

Las bodas, que implican la unión de dos linajes, producen, sin embargo, y paradójicamente, con fatal frecuencia, el abismo que separa las distintas maneras de ver y enfrentarse a la vida de que cada uno de ellos participa. Las bodas, como las guerras, son, pues, el escenario idóneo para que, a través de la confrontación, se nos hagan nítidas y presentes, dos concepciones del mundo diferentes. La épica castellana es especialmente sensible a esta paradójica situación de enfrentamiento entre los linajes de los contrayentes que las bodas propician y lo explota con hábil fruto en sus cantares<sup>6</sup>, convirtiendo las diferencias entre los clanes en irreductibles contrastes, de forma que, en ellos, no se nos ofrecen dos modos *diferentes* de pensar, sino dos modos *opuestos* de pensar.

Lo que caracteriza opositivamente a estos dos modos de pensar es que los unos contemplan la vida en clave de apariencia y los otros en clave de realidad<sup>7</sup>. Los dichos o los gestos de los unos son traducidos en hechos por los otros. Toda la leyenda basculará en la transformación de la apariencia cortesana en la realidad castellana. Ese será su permanente juego poético. La apariencia que rige el universo de doña Lambra, al ser tocada por el universo de los Lara, cobra de forma inmediata la brutal y directa condición de realidad.

Las nítidas líneas que en este primer episodio trazan el contraste entre los clanes, donde las palabras de los cortesanos son resueltas en actos progresivamente contundentes por los castellanos, serán la moneda corriente en el proceder literario de los episodios sucesivos. Así, las palabras ofensivas o quejas de doña Lambra son respondidas por los Lara, sobrino y tío, con hechos y solo con hechos. No hay una sola palabra en el comportamiento con el que Gonzalo replica a las invectivas verbales de doña Lambra; solo decididos movimientos subrayados por los verbos que los enumeran. No



media tampoco ninguna palabra entre las quejas de doña Lambra a su marido y la acción determinativa a la que se aplica; solo movimientos firmes y precisos. Los insultos son traducidos por el benjamín de Lara en un certero bohordo y en un brutal puñetazo. Las quejas son traducidas por el tío materno de los Lara en dos golpes sucesivos a su sobrino.

Ahora bien, desde el punto de vista más ambicioso de la arquitectura total de la leyenda, todo este episodio del bohordo, cargado ya con la fuerte instancia de realidad castellana que tiñe su desenlace, se proyectará sobre el siguiente del cohombro donde el enfrentamiento de los clanes se vuelve a producir, con idénticas características, que no son otras que las del reforzamiento contrastivo con que los hechos coronan a los gestos. Pero, a su vez, el uno y el otro, es decir, el del bohordo y el del cohombro, fusionados y reforzados en su carga funcional de realidad, repercuten primero en el combate donde los siete infantes caen a manos de los moros y después en el episodio final de la ejecución de Ruy Blásquez, quien es condenado por su justiciera hermana doña Sancha a hacer de tablado para que bohorden sobre él todos los agraviados por su maldad. Así el juego cortesano del bohordo certero de las bodas, foco del conflicto, se proyecta sobre el juego de escarnio del cohombro lleno de sangre que estalla en el pecho de Gonzalo; pero estos juegos se tornan en duras veras al ser sustituidos, en los dos últimos episodios, por las instancias mortales a que remiten: la guerra y la justicia. Entonces, la camisa blanca de lino de Gonzalo, teñida de la mentirosa sangre del pepino que le estalla en el pecho, se transforma en la sábana blanca que en la corte de Almanzor exhibe la muerte real de las cabezas de los infantes y el ayo, aún chorreantes del vino sanguinolento que las ha lavado. De igual forma, el juego del tablado de las bodas se convierte en juego mortal y justiciero, cuando su lugar sea ocupado por el cuerpo del traidor Ruy Blásquez, al que su hermana mandará colocar en el lugar de las tablas para que en este tablado humano alanceen los caballeros agraviados por él.

### **Sangre aparente y sangre real**

Del conflicto entre realidades castellanas y apariencias cortesanas, teniendo como sustancia conductora del mismo la sangre, trata el episodio del cohombro, ocurrido en las tornabodas, montado en su paralelo discurrir sobre el del bohordo con que las bodas finalizan, aunque, como pasa siempre en las proyecciones de episodios en que la leyenda de los siete infantes de Lara tanto se recrea, haya una inversión de situaciones y papeles.

Las bodas de doña Lambra con Ruy Blásquez acabaron con la violenta ruptura del linaje de Lara que se desgajó en dos ramas: las ramas de las familias de los dos hermanos Lara, doña Sancha y don Rodrigo. No obstante, el conde Garci Fernández que, a la sazón, gobernaba Castilla en aquel momento, echó mano de todos sus buenos oficios para avenirlas, con tan buen resultado, que las cosas quedaron como si nada hubiera pasado, al menos aparentemente, ya que, el rencor que contra los suyos comenzó a sentir Ruy

Blásquez, tuvo su nacimiento con la muerte de Alvar Sánchez, y aunque oculto y disimulado, alentó ya siempre desde entonces contra todos los suyos.

Reconciliadas las dos ramas de la familia, una de corazón, de verdad, la de doña Sancha, como corresponde al talante castellano, y la otra, la de doña Lambra, de apariencia, como corresponde al universo cortesano, la convivencia entre ellas vuelve a poner de manifiesto la imposibilidad que tienen de entenderse y es precisamente por las mismas razones por las que saltó el primer roce: la mentalidad cortesana a ultranza de doña Lambra y la mentalidad castellana a ultranza de los infantes de Lara a los que su madre sigue acompañando en todos sus recreos.

Los cabezas de familia, Gonzalo Gústioz y Ruy Blásquez, se han ido a la guerra con el conde Garci Fernández y, mientras pasan el tiempo, ambas mujeres se entretienen cabalgando por el campo en compañía de los siete infantes que, a la vez que las escoltan, las divierten con sus ejercicios de caza. Ahora bien, frente al episodio del bohordo en el que una doña Sancha temerosa de los posibles conflictos para sus hijos, les prohibía taxativamente acudir a los tablados, aunque fueran estos en homenaje de su tía, ahora, en este ejercicio campestre en que ningún peligro acecha a su clan, no pone obstáculo alguno para que sus jóvenes y esforzados hijos recreen a la mujer de su hermano, exhibiendo ante ella su viril pericia. Asunto este de la exhibición de la virilidad que la caza lleva impreso, que no hemos de perder de vista para la cabal comprensión del episodio, donde una doña Lambra, llegada a Barbadillo, y aposentada en sus salones con sus damas, aun excitada por el despliegue de hombría que los infantes han ejecutado para ella, en el que, probablemente el infante menor, del que sabemos que es experto en el manejo del azor, se habrá distinguido, no puede quitar los ojos del esforzado linaje que se solaza en la huerta y al que contempla desde sus salones sin que ellos se percaten.

Llegados a Barbadillo, residencia de doña Lambra, los varones dejan la caza a los criados de su tía para que se la guisen para la hora de comer, y se retiran a una huerta, *locus amoenus* idóneo, con todo su verdor y frescor cortesano, que enseguida nos hace ponernos sobre aviso sobre el posible conflicto que se puede desencadenar, ya que en este episodio descubrimos como líneas directrices, aunque ahora potenciadas, los dos rasgos que presidían el anterior del bohordo: guerra y cortejo, o, si se prefiere, esfuerzo bélico y seducción amorosa. El esfuerzo bélico de los anteriores juegos de tablas viene subrayado, en este episodio, por el ejercicio venatorio en que se ocupan los infantes. La seducción amorosa, por la huerta, ambiente tan típico y tan tópico como el de los salones, para que en él se desarrolle el juego amoroso cortesano.

Caza y huerta, sustituyen, en esta réplica, acentuada e invertida del enfrentamiento entre los clanes, a salones y tablados, dotando a ambientes y a acciones de una nueva disposición y de una nueva dimensión; disposición y dimensión que ya ponen en evidencia la carga de violencia de que este episodio va a estar impregnado.

En efecto, si el episodio del bohordo comenzaba con un ambiente cortesano (el salón) donde se gestaba la acción esforzada (competición en los tablados); este episodio del cohombro, reflejo del anterior, comienza por una acción esforzada (la caza) para desembocar en un ambiente cortesano (la huerta). Así, su inicio, presidido por la acción violenta de la caza, va a informar el desarrollo del episodio tiñéndolo de su sangrienta violencia. Pero aun hay más: y es que esta fuerza que el ejercicio venatorio infunde al inicio del episodio y proyecta sobre su conflictivo discurrir, se verá potenciada por la nueva dimensión que adquieren ambientes y acciones en él: la de la vida. La vida animal (caza) o vegetal (huerta) carga de movimiento, pujanza y pasión al inerte simbolismo primero, de tablados y salones -de igual forma que «azor» y «cohombro» serán ahora los símbolos puntuales de lo estrictamente sexual castellano y cortesano-, vigorizándolo, haciéndolo aún más insidioso y acusado en sus contrastes. De manera que, ahora, lo bélico será más bélico y lo cortesano será más cortesano, es decir, el universo castellano de los infantiles, del que lo bélico es registro, potenciará sus rasgos; del mismo modo que sucederá con el universo cortesano del que doña Lambra es adalid.

Ya, de entrada, como decíamos, las líneas de acción (caza) y de situación (huerta), que organizan el episodio, nos anuncian, por el énfasis en el vigor con que están trazadas, frente a las nítidas pero más finas de los torneos y salones, que el choque entre los dos mundos a los que representan: el de la determinación castellana y el de la apariencia cortesana, va a adquirir dimensiones de mucho mayor calado que el anterior, es decir, el conflicto se hará, ahora, más preciso, intenso y profundo, al ser tocado por la cualidad de la vida y su símbolo más universal: la sangre.

Si caza y huerta sitúan y potencian las coordenadas de acción y ambientación de este episodio frente al anterior, los personajes que desarrollarán en él sus peripecias seguirán manifestando en sus conductas la radicalidad acentuada de sus diferentes modos de pensar. Así, el recato de sus salones en Barbadillo rodeados por la amena huerta es el espacio propicio para que doña Lambra, sintiéndose en su ambiente natural de dama, cómoda y segura de sí, se ejercite en sus habilidades cortesanas, habilidades que, no obstante, serán entendidas por sus sobrinos, en su respuesta, no desde la banalidad del juego picante y burlesco con que son tramadas, sino desde la determinación que traduce a realidad el oscuro sentido de provocación criminal que el juego encierra, entendimiento que, como en el caso anterior, desencadenará el desastre.

No nos decepciona la dama de la Bureba en esta nueva provocación lúdica llena de descarada lascivia y turbio rencor, con que incita a sus invitados, pues, reproduce *ce por be* todos y cada uno de los extremos que definieron su paralela actuación en las bodas, al irrumpir en los salones cantando con estrépito el magnífico bohordo de su primo Alvar Sánchez. En ambas, hay en doña Lambra una manifiesta intención de hacer notar su presencia entre ellos, mediante un complejo juego de seducción, donde la violencia del impropio que les lanza, esta vez en forma de pepino relleno de sangre, lleva impresa en la agresividad exterior con que se manifiesta una recóndita, pero cierta, incitación sexual. Solamente que, lo que antes fueran palabras, aludiendo a su

menosvaler por no acudir a los tablados, se transforman ahora en acciones, vacuas, como todo lo que doña Lambra hace o dice, pero acciones.

Y es que, al ver desde el salón donde reposa con sus damas, al infante pequeño, que se queda en paños de lino y se dirige a bañar a su azor, urde contra este inadvertido muchacho por cuya desnudez se siente provocada, una broma de escarnio pesada, a fin de que la gente cortesana tenga de qué reír. Así, manda a un criado que llene con sangre un pepino, que se acerque hasta donde los infantes reposan, que se lo lance a Gonzalo y que vuelva con ella, pues, si algo sucediera, ella le protegerá. El obediente criado sirve fielmente los mandados de su señora, se acerca con el pepino sangriento a la huerta, se lo lanza a Gonzalo y huye para doña Lambra:

Pues que fueron en la huerta, Gonçalo Gonçález desnuyóse estonces los pannos et paróse en pannos de lino, et tomó su açor en mano et fuel'bannar. Donna Llambra, quando lo vio assí estar desnuyo, pesól' muy de coraçón et dixo assí contra sus duennas: "Amigas ¿non vedes cómo nada Gonçalo Gonçález en pannos de lino? Bien cuedo que lo non faze por ál sino porque nos enamoremos d'él; por cierto vos digo que me pesa mucho si él assí escapar de mí que yo non aya derecho d'él". Et assí como ovo dicho esto, mandó llamar a un su omne et dixol': "Ve et toma un cogombro et hínchel' de sangre, et ve a la huerta do están los infantes, et da con él en los pechos a Gonçalo Gonçález, a aquel que ves que tiene el açor en la mano; et desí vente pora acá a mí quanto pudieres, et non ayas miedo ca yo te ampararé; et assí tomará yo vengança de la punnada et de la muerte de mío primo Alvar Sánchez, ca esta joglería a muchos empeeçrá.

Este relato que de los sucesos nos hace la *1ª C.G.* es repetido con escasas pero sustanciales variantes por la *C. 1344*. Así, en esta última, el narrador, más proclive a establecer una causalidad explícita en los hechos, relatándolos desde una sesgada predilección por el mundo de los infantes, nos aclara algo que la *1ª C.G.* da por sobreentendido: las razones por las que el infante menor se queda casi desnudo y va a bañar a su azor, que son las dos siguientes: hacía mucho calor y creía estar en la más absoluta privacidad:

Pues que fueron en la huerta, Gonçalo Gonçales devistióse de todo lo que traía, sinon de los paños menores, e esto ***por la grant calentura que fasía, cuidando que lo non veían las dueñas, por que era d'ellas muy alongado***, pero no era así pues doña Llambra y sus damas lo veían muy bien.

La aclaración que la *C. 1344* nos ofrece sobre el texto de la *1ª C.G.*, a todas luces innecesaria, porque ya presuponíamos que un Gonzalo consciente de ser visto no iba a ponerse a realizar para el concurso de damas que acompañan a su tía un *striptease avant la lettre*, nos indica, sin embargo la necesidad que el cronista y que el propio cantar de que se nutre sienten de exculpar de toda responsabilidad a Gonzalo de la provocación sexual por la que su tía se siente agredida, incidiendo en un aspecto muy revelador del lance, a saber: la exclusiva, privada, particular, propia y unilateral condición de los

sentimientos de excitación que doña Lambra expresa, que no son cosa de dos, sino solo de uno, solo de ella, solo de doña Lambra, en tanto que no hay intención seductora por parte de Gonzalo. Es doña Lambra quien, a instancias de sus pulsiones, se guisa un inexistente cortejo y se come la insultante provocación que implica. Todo es cuestión de su imaginación que, incitada por la instancia exterior de la imagen del muchacho que se desnuda y que se baña, la dota de una intención que estaba muy lejos de tener, intención que inmediatamente confunde con un hecho cierto y constatado mediante la expresión verbal de sus imaginaciones a sus damas, donde se establece como verdad incontestable que Gonzalo se sabe observado al desnudarse. De ahí esa preocupación por parte del cronista del XIV de aclarar la inocencia del pequeño de Lara. Y es que, en efecto, el relato de ambas crónicas coincide en que doña Lambra da por sentado que el Gonzalo que baña desnudo a su azor, es consciente de estar siendo visto. En lo que duda la dama de la Bureba es en la intencionalidad de tal desnudo, aunque con gran pasión se inclina a suponer que su finalidad es que ellas, es decir, ella, se enamore de él:

Amigas ¿non vedes cómo nada Gonçalo Gonçález en pannos de lino?  
Bien cuedo que lo non faze por ál sinon por que nos enamoremos d'éll.  
(1ª C.G.)

Amigas, ¿non vedes cómo anda Gonçalo Gonçales en paños de lino?  
Creo que lo non fase por ál, sino porque nos enamoremos d'él. (C. de  
1344)

También, junto a esta casi idéntica transcripción que hacen de las palabras de doña Lambra ambas crónicas, se insiste en ellas en esa forma particular, indirecta y solitaria en que se desencadena y desarrolla la pulsión amorosa en doña Lambra, una forma que podríamos llamar interior y unilateral, que se ejercita, hasta cierto punto en una especie de perversión sexual muy aproximada al voyeurismo. Ninguna de sus damas ha reparado en la huerta, es solo ella la que está atenta a lo que sus sobrinos hacen en su recreo y solo ella advierte, por tanto, la desnudez de Gonzalo que ella interpreta como provocación. Por medio de esa observación alejada, desde la que doña Lambra se siente invitada al juego amoroso, podemos descubrir, dada la meridiana claridad con que ahora se expresa, una manera de enamoramiento en doña Lambra que ya el episodio del bohordo apuntaba, en tanto que el haber oído de las hazañas de los caballeros, o el haberlas visto desde lejos -que en eso no se ponen muy de acuerdo crónicas y romances-, es lo que excitaba de tal forma su libido que no podía evitar prorrumpir en indecorosas alabanzas, cargadas de intenciones sexuales, a los buenos alanceadores. Ambas crónicas insisten, pues, en esa especie de voyeurismo que constituye la esencia del enamoramiento en doña Lambra, que profundamente cortesana como es, alienta en el gusto por las distancias amorosas a que el código del amor cortés es tan proclive.

La caracterización de la dama frente a la matrona que hicimos atrás, en que decíamos que uno de los rasgos que Castilla le atribuye es **el amor de oídas**, cobra en esta imagen de una doña Lambra recreándose en la visión a distancia del sugerente desnudo del sobrino, esculpido por los mojados paños de lino

que se ajustan al cuerpo del benjamín de Lara, una expresión singular de la peculiar manera de entender el amor desde lo cortesano que, desde luego, Castilla no comparte, porque choca frontalmente contra sus prácticos fines reproductores, pues notamos de forma palpable en la semblanza que de la dama de la Bureba se nos ofrece, un claro prototipo de esa tendencia a experimentar el amor como cosa personal, mental, privada y ajena al propio amante, en que devendrá, en su desarrollo, el amor cortés, con el *dolce still nuovo*, Dante, Petrarca y toda esa vena del sentimiento amoroso como cosa puramente intelectual, de experiencias particulares, íntimas y egotistas, que no precisa del otro, del amante, su realidad efectiva sino su capacidad de producir sentimientos, sensaciones e imaginaciones. Un amor que, tomado en su radicalidad práctica, es, por definición, estéril, sin fruto, pues no necesita al otro más que como estímulo de sus propias elucubraciones. En las heroínas de la siguiente gesta que, junto a este cantar de *Los siete infantes de Lara*, canta el exterminio de la estirpe como tema central, la de *La condesa traidora*, volveremos a descubrir como rasgo sustantivo de sus personalidades la arrebatada pasión que el amor a distancia produce en ellas y el peligro que Castilla atribuye a este tipo de amor, no solo improductivo, sino totalmente devastador para su estirpe. Esa doña Sancha, segunda esposa del conde Garci Fernández, que en aras de su loco amor de oídas, es capaz de romper todos los lazos de sangre que le impiden realizarlo, apunta ya de forma bien explícita en estos perversos comportamientos de doña Lambra, personaje construido en la leyenda desde los parámetros de la dama cortesana que inspira el código del amor cortés, parámetros que implican un amor ceremonial y a distancia, intelectual y ajeno a la procreación, sobre los que Castilla, en esta primera figura de mujer destructora de sus proyectos, deposita toda la incomprensión y toda la prevención que estos modos amatorios suscitan en su práctico talante. Incomprensión y prevención son los particulares rasgos que alientan en el relato que los cronistas nos dan del episodio del cohombro; de ahí su compleja turbiedad que tanto ha seducido y sigue seduciendo a la crítica, que ha especulado largo y tendido sobre la innúmera cantidad de sentidos de que va preñado.

La complejidad que esta escena encierra, a la vez que el jugoso contenido que indudablemente desprende, donde se concitan, en un mismo hacer, dos propuestas tan aparentemente contrapuestas como son sexo y muerte, viene avalada por la cantidad de interpretaciones con que lo ha honrado la crítica, todas ellas tan extraordinariamente perspicaces y llenas de interés, que casi hacen innecesario el comentario que podemos aportar, en el cual, sin duda, habrá mucho de sus impagables enseñanzas. Sin embargo, trayendo el ascua a nuestra sardina, que se basa en la contraposición entre los «más valeres» castellano y cortesano de los linajes en pugna; en la adscripción de dichos más valeres a una concepción práctica, determinativa y real de la vida, frente a una concepción ceremonial, escenográfica y formal de la misma; y en el conflicto generado por la interpretación de los códigos rivales desde los valores de los propios, intentaremos poner en claro este complicado asunto del pepino sangriento, enfocándolo con la luz del ambiente cortesano de donde surge, un mundo que nosotros entendemos que está presidido por la apariencia.

Y dada la especial veneración que sentimos por los textos cronísticos y la autoridad que le concedemos a su sabiduría poética, donde ninguna información pertinente se hurta al lector, quizá convenga ponerse en sus manos y proseguir, al hilo de la narración lo que nos dice, porque creemos que, en este caso concreto, el orden en que las palabras de doña Lambra se profieren dando cuenta de sus pensamientos y sentimientos, nos puede ilustrar mucho sobre la intención de que preña su broma de escarnio, porque no hay duda de que ese es el espectáculo con que quiere recrearse y recrear a sus cortesanos invitados a costa de Gonzalo.

El móvil primero que incita a doña Lambra, aún no repuesta del baño de virilidad con que sus sobrinos la han recreado en sus ejercicios venatorios -y bien sabemos, por lo que los romances nos dicen de los torneos, lo sensible que es la dama de la Bureba a la exhibición del esfuerzo masculino-, es el desnudo de Gonzalo por el que se siente provocada sexualmente. Las palabras de ambas crónicas son precisas a este respecto y ya hemos hablado de los peculiares matices cortesanos que definen esa manera de experimentar el amor, como pulsión de oídas, en doña Lambra. Ahora bien, el segundo paso, que consiste en hacer saber a Gonzalo que lo ha visto desnudo, que ha sentido esa desnudez como provocación sexual y que esa provocación sexual la ha llenado de indignación, la realiza la cortesana dama -tan hábil en los manejos escenográficos y teatrales propios de su ambiente como torpe en prevenir las funestas consecuencias a que la mala interpretación de los mismos por el clan rival puede producir- por medio de un recurso burlesco de que la corte dispone para desarrollar ese tipo de proposiciones donde la incitación sexual grosera se envuelve en ropajes de desprecio e incluso odio: el juego de escarnio.

La ocurrencia del pepino lleno de sangre, de que luego hablaremos como símbolo de la sexualidad de doña Lambra, frente al azor como símbolo de la virilidad de Gonzalo, ha sido interpretada de forma magnífica por la investigación de M<sup>a</sup> Eugenia Lacarra<sup>8</sup>. Asumida por nosotros de forma total y absoluta en la intencionalidad sexual a que apunta, donde se le dice simbólicamente al infante algo similar a «mucho ruido y pocas nueces», creemos que su catalogación como tal juego de escarnio no admite dudas. No hay más que acercarse a las *Cantigas de escarnio* del rey Sabio y a las procaces invectivas en que contra su juglar, Da Ponte se prodiga, para percatarse de que los ingredientes esenciales que las adornan y la burla que doña Lambra urde, son prácticamente idénticos en ambos textos, al margen, por supuesto, de las explícitas menciones que a la condición de broma juglaresca pesada y burlesca hacen tanto la fautora, como los infantes.

Doña Lambra quiere tomar derecho, es decir, tomarse la revancha de ese desnudo provocador de Gonzalo y nada mejor que una broma cortesana que ponga en evidencia que todo el mundo se ha percatado de que estaba con sus partes pudendas al aire y que, además, no parece que haya razón para que las exhiba tanto, cuando parece que las utiliza poco. De esa «joglería» del pepino sangriento que al estallar en el pecho de Gonzalo descubra toda la intencionalidad de burla sexual que lo adorna, espera doña Lambra que produzca en algunos de sus invitados cortesanos una hilaridad sin precedentes

que les haga recordar siempre a ese Gonzalo desnudo y burlado del quiero y no puedo o del puedo y no quiero. Es justamente ese baldón con que quiere *adornar* a su sobrino para que desde ahora en adelante se le recuerde, lo que ella piensa que va a irritar sobremanera a los infantes y de ahí que diga, regocijándose de antemano con los espectaculares efectos que su juego va a producir: «ca esta joglería a muchos empeeçrá» y es por ello también por lo que dice al criado que vuelva y se acoja a la protección de su manto inviolable de señora.

Justamente en esa intención primera con que la burla es gestada en la mente de la cortesana, de provocación sexual, pícaramente insultante para su hermano menor, es como el resto de los infantes recibe la pesada broma de su tía, y como tal broma de escarnio la ríen, aunque como pesadísima que es, no de corazón: «Los otros hermanos -dice el cronista de la *Iª C.G.*, y repite literalmente el de la *C. de 1344*- quand esto vieron, començaron de reír, mas non de coraçón».

Pero, al hilo del juego de escarnio que trama y que refiere al criado que ha de ponerlo en práctica, doña Lambra va recuperando en su memoria los dolorosos recuerdos que del lance del bohordo alientan en su alma, porque la simbología del pepino sangriento es de tal manera sugestiva que, lo mismo que se aproxima en su parecido al falo, se aproxima en su parecido a la lanza. Es entonces cuando, sobre la marcha, se le hace presente la definitiva y última interpretación que al pepino cabe dar: la del muerto que el infante le debe y por el que también en la broma ha de pagar: su primo Alvar Sánchez al que el infante matara en sus bodas como consecuencia de las competiciones de bohordos, muerte que infamó sus esponsales y de la cual la dama cortesana no se repondrá jamás.

La *Iª C.G.* y la *C. 1344*, que en este caso coincide totalmente con ella en la narración del asunto, son bien explícitas al respecto, poniendo entre el impulso sexual primero que da cauce a la broma y el remate vengativo que cierra el parlamento de doña Lambra, la descripción completa del procedimiento conforme al cual esta debe ser realizada por el criado, de modo que, al móvil de puro escarnecimiento sexual con que se inicia, se superpone al final, como corolario de venganzas, esta intención mortífera de recordarle al infante, cuando asustado y sorprendido por el golpe que recibe en su pecho, vea éste manchado por la sangre que se desparrama y salta al chocar el pepino en él, que en la memoria de su tía aún reside el encono de la muerte que, contra su pariente, de forma violenta e inesperada, ejecutó el benjamín de Lara.

Así tenemos dos intenciones: sexo y muerte, contradictorias en su significado, pero firmemente asentadas como sustrato semántico básico en la burla de escarnio del cohombro lleno de sangre.

El resto de los hermanos, de entrada, como pasara en las bodas con las palabras de su tía zahiriendo al linaje de Lara, se lo toman en el primer sentido. Sin embargo, Gonzalo, más pequeño y, por lo mismo, menos permeable que el resto del clan a otras maneras de pensar, que ya en las bodas



se nos aparecía burda y primitivamente apegado a los esquemas mentales de su madre y su ayo, es decir, a los esquemas mentales castellanos, es incapaz de percibir en esta agresión algo diferente de una agresión, aunque ese algo tenga un cierto matiz adulatorio para la impresión que su figura desnuda provoca en su tía. Así el pequeño de los Lara, que siempre se nos manifiesta tan infantil y tan Lara, al verse el pecho ensangrentado por el cohombro que le acaba de estallar, solo es capaz de reconocer en este juego teatral, la carga de odio y muerte que lleva:

Los otros hermanos, quad esto vieron, començaron de reír, mas non de coraçón; et díxoles estonces Gonçalo Gonçález: “Hermanos, muy mal lo fazedes que d’esto vos riides, ca assí se me pudiera ferir con ál como con esto y matarme”.

Ignorando por completo la simbología fálica del pepino, Gonzalo sólo ve en él la punta de lanza envuelta en sangre<sup>9</sup> que asocia al combate y a la muerte y, por tanto, el mensaje que le suscita no es el de «mucho ruido y pocas nueces» que tanto hace reír, aunque no de corazón, a sus hermanos, sino otro mucho más peligroso para su persona, aquel que diría más o menos: «no seas tan atrevido como para andar desnudo y desarmado porque tienes enemigos que quieren, y, como ves, pueden, matarte». De ahí que, con su apasionada y comprometedor palabra, incite a sus hermanos, que le siguen fieles, a que realicen sobre el ejecutor un sonoro escarmiento:

et más vos digo, que si algún de vós contesçiesse esto que a mí, yo non querría vivir un día más fasta que nol’ vengasse; et pues que vos levades en juego tal fecho como éste et tal desondra, mande Dios que vos aún repintades ende.

Antes de introducirnos en el análisis de la réplica real, con puñaladas reales y con sangre real, con muerte real y con violación real de la condición de dama de doña Lambra, con que los de Lara responden al juego de apariencias de sexo y muerte con la que esta los ha requerido e incitado mediante su escarnecedor juego cortesano, antes de ello, conviene que reparemos en otro aspecto de la simbología del cohombro, muy ilustrativo sobre la complejidad de sentidos que la poesía auténtica como es esta leyenda de Lara, encierra en sí, y que nos es posible percibir aún a través de los pálidos reflejos de sus reliquias cronísticas o romancísticas.

El sentido simbólico del cohombro a que nos vamos a aplicar ahora es aquel que lo liga con la personalidad de la inventora del lance, porque vemos mucho de su personalidad cortesana puesto de manifiesto en esta vida vegetal que el pepino suscribe, vida horra de toda pasión, a la que no obstante se llena artificialmente de la sangre que le viene de fuera y que lo dota de apariencia de vida animal.

La vida cortesana que, mediante el ejercicio del artificio, transforma progresivamente la naturaleza en cultura, que domestica los espacios naturales transformándolos en idílicos jardines, *locus amoenus* perfectamente codificado por su poesía amorosa para que la sensualidad del goce sensorial

sustituya la brutalidad de la pasión sentimental, esta vida de sofisticado y delectable devaneo, es resumida, en la simbólica directa y mordaz con que Castilla la contempla, a través de la dama de la Bureba, que se manifiesta a sí misma en la broma que trama, como un pepino henchido de sangre.

La vida cortesana se aproxima, en esta contemplación castellana, al mundo vegetal, en tanto que ambos universos, el cortesano y el vegetal, están llenos de la belleza exuberante de la vida, pero están vacíos de la pasión que el mundo animal aporta a ella. Ese amor a distancia, que rehuye el contacto, que se alimenta de su propia imaginación y que solo necesita de una pequeña instancia exterior para recrearse en sí mismo, se parece mucho a la reproducción de las plantas, que juegan con el reclamo de sus apariencias exteriores, sus olores, sus colores, su textura aterciopelada o satinada, para atraer a sí, mediante no importa qué mensajero, el polen que las haga fecundar.

Doña Lambra es, como representante a ultranza de lo cortesano, un vegetal al que sólo la sangre de que está henchido le otorga la condición pasional de la vida humana. Pero, al igual que la sangre que llena al pepino, su sangre no es propia, su pasión no es propia, no viene generada por su propio ser, sino que le viene de fuera. La dama de la Bureba es, por tanto, de nuevo, en esta proyección que de sí misma hace al elegir como instrumento de su broma un vegetal lleno de sangre animal, la apariencia en estado puro.

Esta interpretación del cohombro sangriento como representación de la esencia cortesana de la personalidad de doña Lambra, puede, a primera vista, parecer algo rebuscada. Sin embargo, hay otro símbolo que nos la hace verosímil y racionalmente viable: el símbolo del azor que, sin duda alguna, alude de forma nítida y descarada a la virilidad del infante, incluso en su concreción sexual más precisa, como corroboran dentro del ámbito de la leyenda, de forma explícita, las palabras del romance *Yo me estava en Barvadillo* en que doña Lambra se queja a su marido por la violencia que sobre su personalidad de señora han ejercido sus sobrinos:

y cevarían sus halcones dentro de mi palomar,  
y me forzarían mis damas casadas y por casar.

Por tanto, la leyenda nos presenta dos mundos perfectamente diferenciados y contrapuestos: el de los salones y el de los bohordos; el de la caza y el de la huerta; el del azor y el del cohombro. Y, no deja de ser ilustrativo a este respecto, un hecho, aparentemente inexplicable, que se produce en los relatos cronísticos y que viene a confirmarnos más en nuestra apreciación. Cuando doña Lambra manda a su criado que vaya a la huerta para agredir con el pepino al infante que sabemos desnudo y que, por tanto, es fácilmente identificable por tal razón, no le dice que le tire el cohombro al que está desnudo, como es lo esperable, sino al que tiene el azor en la mano:

Ve e toma un *cogombro et hinchel' de sangre*, et ve a la huerta do están los infantes, et *da con éll* en los pechos a Gonçalo Gonçález, a aquel que ves que tiene *ell açor* en la mano;

La contienda que se dirime entre doña Lambra y Gonzalo se ejecuta lanzando pepinos llenos de sangre contra azores. La oposición entre el mundo vegetal y el animal se nos aparece ahora, cuando los símbolos sustituyen a las personas, con una diáfana claridad. Doña Lambra es el significado a que la interpretación simbólica del pepino sangriento remite, del mismo modo que Gonzalo es el significado último del azor que sostiene en su mano.

Sin embargo, los infantes, en su respuesta a la provocación cortesana de su tía, no se andarán con los jueguecillos inocuos en que ella se recrea, sino que pondrán en ejercicio su personalidad asentada en realidades, de modo y manera que las apariencias cortesanas con que se los ha insultado, cobren, en su represalia, los tintes trágicos y sangrientos de la vida, pues evidentemente, no es de igual magnitud la agresión de un pepino, por muy lleno de sangre que esté, a un azor, que la respuesta con que el azor agredido puede contraatacar al pepino. El pepino, por muy importante que se quiera hacer, tomando sangre prestada y asustando con ella, siempre llevará las de perder.

Ante la provocación de doña Lambra, como comentábamos párrafos atrás, y al igual que pasara con el episodio del bohordo, todos los infantes, salvo el agredido Gonzalo, se toman a broma la burla cortesana de su incómoda tía, pues parecen estar más avezados que su hermano menor en estos pesados juegos de escarnio cortesano, donde la provocación sexual y la burla van de la mano para incitar y despreciar a la vez, es decir, para incitar despreciando o para despreciar incitando, que todo es uno. También se echan a reír esta vez los hermanos mayores, aunque las crónicas acuden puntualmente a describir esa risa, de la que precisan que no era de corazón, y es que, en efecto, la broma, entendida en el puro sentido del escarnio, tiene, como ha demostrado magníficamente la profesora Lacarra, una carga insultante para la virilidad del mozo en absoluto despreciable, cosa que a los infantes, aunque la reciban con el talante cortesano con que se produce y finjan risa, no les hace la mínima gracia.

Gonzalo, sin embargo, frente a sus hermanos, no es capaz de percibir en el pepino sangriento que le estalla en el pecho, la incitación picante y grosera que su tía le envía, esa especie de «mucho ruido y pocas nueces», de que, indudablemente va cargado el cohombro, pues, como hemos dicho, explícitamente doña Lambra, antes incluso de urdir la broma, hace alusión al hecho que motiva en ella tal ocurrencia, que no es otro que la provocación sexual que experimenta por la desnudez de Gonzalo.

No es capaz el infante menor de percibir la trastienda incitadora que la broma de su tía lleva tras de sí, pero, al contrario de sus hermanos, sí es capaz de percibir la última intención con que también su tía ha cargado el sangriento cohombro, que no es otra que la de recordarle la muerte en los tablados de su primo Alvar Sánchez. Es así como interpreta el pepino que le estalla, lleno de sangre en el pecho, Gonzalo: como un recordatorio de los golpes que su tía le debe: el golpe con el que le tumbó a su primo, y el azor que estampó en la cara de su marido. Este golpe del pepino, que va cargado de sangre, va, en la intención con que Gonzalo lo recibe, cargado de muerte, una muerte que es de mentira, una muerte que es apariencia de muerte, como todo lo que esta

cortesana dama hace, pero que, no por eso deja de revelar la radical y profunda enemistad que alienta en el alma de la tía contra su sobrino pequeño.

Herido de muerte se siente el infante por la agresión de su tía y se apresta a replicarle en consecuencia. De ahí que convenza a sus hermanos para que acudan junto a él solícitos a reparar este «si pudiera te mataba» que la broma lleva en su interior como mensaje final, persiguiendo al criado para vengar la afrenta hasta sus últimas consecuencias. El perseguido criado se mete bajo el manto de su señora, manto sagrado que, en la legislación foral, es invulnerable, pues es un símbolo efectivo del señorío de la mujer, de su poder para con él proteger a sus vasallos.

Los infantes, sin embargo, no parecen entender, o se niegan a hacerlo, picadísimos como están, esta formalización cortesana del poder que el manto simboliza, simbología que es imposible que desconozcan por lo extendida que está en la Edad Media tanto a nivel de la ideología (Dios, la Virgen, los santos, los reyes, los nobles y las damas de alcurnia y potestad protegen, en los textos medievales, con sus prodigiosos mantos al resto de los mortales liberándolos del mal), como a nivel de la legislación, como, finalmente a nivel del código amoroso del amor cortés que se deriva de los cancioneros donde el manto de la mujer es símbolo, bien evidente por otra parte, de su sexualidad, entendida esta como el poder que tiene de prodigar o negar, abriendo o cerrando su manto, los deleites que de su cuerpo se deriven para el amante.

Así pues, obnubilados por la ira, y ante la negativa de doña Lambra de entregarles el criado que bajo su manto de dama se acoge, los infantes no solo hacen caso omiso de las instancias protectoras que el manto de una señora establece con relación al que protege, sino que hacen tabla rasa de las mismas, y, sacándole al criado a Doña Lambra de bajo las faldas de su manto, lo acuchillan sin piedad delante de ella, haciendo que la sangre cierta de este criado ejecutado salpique las blancas tocas de la dama y las tiña de púrpura vergüenza, pues por medio de tales salpicaduras que empapan en sangre sus tocas, la dama de la Bureba se ve, a través del rojo de sus tocas sangrientas, reducida a la condición de prostituta, en tanto que, según los fueros, el distintivo de las mujeres públicas eran las tocas rojas:

Dixo estonces Diago Gonçález, ell otro hermano: “Hermanos, mester es que tomemos consejo a tal cosa como ésta et que non finquemos assí *escarnidos* ca mucho serie la nuestra desondra grand” [...] Pues que esto ovo dicho Diago Gonçález, tomaron todos sus espadas et fuéronse pora palacio. Et ell omne, quando los vio venir, fuxo pora donna Llambla, et *ella cogiól’ so el su manto*. Essa ora le dixieron los infantes: “Cunnada, non vos embarguedes con esse omne de nos le *querer amparar*”. Díxoles ella: “¿*Cómo non, ca mio vassallo es?* Et si alguna cosa fizo que non deviesse, enmendárvoslo á; et *demientre que él fuere en mio poder*, conséjovos que l’ non fagades ningún mal”. Ellos fueron estonces pora ella, *et tomaronle por fuerça* el omne que tenie so el manto, et *matárongele y luego delante*, assí que l’ non pudo ella defender *nin otro ninguno por ella*; et de las *feridas* que *davan* en éll cayó de la

*sangre sobre las tocas et en los pannos* de donna Llambla, de guisa que todo fincó ende *ensangrentada*.

Si en la escena anterior, inspirada por el cortesano magín de doña Lambra, acudíamos a la más acendrada consagración del símbolo, en esta, que es, estructural y temáticamente hablando, su contrapartida, en que son los infantes los ejecutores de la réplica, nos es dado asistir a una consagración de lo real mucho más extrema, si cabe, que la de la simbología de la precedente.

Las insinuaciones simbólicas anteriores son reducidas en ella a su significado puro y duro, y es ese significado neto, sin matices, sin reductos a la confusión, lo que impregna esta réplica de los de Lara dotando a la escena, que su determinación protagoniza, no de un baño de realidad, que sería decir poco, sino sumergiéndola en la realidad misma. Hasta los símbolos más opacos, como es el de las tocas coloradas que transforma a esta doña Lambra ensangrentada en la imagen de una mujer pública, se empapan de la realidad de la sangre que dota de sentido a esa nueva condición que adquiere, pues es la violación, la prostitución a que han sometido su señorío los infantes, lo que la reduce a tal condición.

La traducción a su lenguaje de realidad del lenguaje figurado de su tía será, pues, la empresa a que se dediquen los infantes en su réplica que, ya de entrada, traduce a la pluralidad del linaje, el oprobio lanzado al hermano menor, acudiendo, en familia, a repararlo. El baldón que para el pequeño de los Lara supone el cohombro con que su tía lo manda agredir, es recibido como sinécdoque por los Lara y por tanto es interpretado por ellos en su general proyección. No es solo a un Lara al que su tía insulta con su pepino, es a todo el linaje de Lara del que el menor es acendrado resumen al que se insulta así. No mandan los de Lara, como su tía, a un vasallo, a un subalterno, a «una metáfora suya», a pedirle cuentas, sino que van ellos mismos.

Todos los Lara acuden, en bloque, a reparar el oprobio y no van a esa reparación con simbólicos pepinos sangrientos sino con sus garras de azores, bien afiladas para atrapar al insolente y despedazarlo ante la instigadora del suceso. Frente a los pepinos, los infantes llevan espadas. De nada le vale al vasallo perseguido tomar protección bajo el manto de su señora. Los infantes, que saben bien lo que este manto significa y la autoridad que representa, le solicitan a su tía la entrega del agresor, con palabras muy claras de lo que ellos entienden que su tía hace: impedirles la venganza. «Non vos embarguedes» -dicen a su tía--, pero ante la negativa de esta, donde queda bien claro el valor que ella le otorga a esas ceremonias cortesanas, se lo sacan de debajo del manto. Esa precisión que nos hace en su relato la crónica de que los infantes no acuchillan directamente al criado atravesando el manto de su tía, es bien revelador de lo conscientes que son los infantes sobre el ultraje que a su tía hacen y hasta donde pueden y quieren llegar. Atravesar el manto con las espadas hubiera implicado un oprobio idéntico al de la violación. Sacar al vasallo de debajo del manto y matarlo allí mismo supone, dentro de la gravedad, una ofensa más leve, pues sólo violan el poder señorial de la señora de Bilvestre. No violan su privada condición de dama, sino que desprecian, como han hecho siempre con su tía, su señorío, haciendo caso omiso del

mismo. No hay mantos que valgan en la consideración de los infantes. Su tía ha demostrado, mediante su broma, no merecer el señorío que ostenta y, por tanto, el manto no vale para nada. El poder del manto hay que merecerlo no insultando de esa grosera forma a los invitados. Si no se es capaz de una actuación de señora, el manto no tiene ninguna validez. Los infantes demuestran, en esta agresión, una vez más, ese acendrado castellanismo que los define. Pues sólo es reconocido por ellos como válido lo que ha sido traducido en hechos concretos. El señorío de su tía y el manto que lo simboliza están desautorizados a sus ojos porque con sus hechos ésta no ha demostrado merecerlos.

Si los blancos paños de lino de Gonzalo fueron golpeados por un simulacro de lanza y manchados con una simulada sangre, en su contrapartida de realidades, los infantes van a emplear espadas de verdad que atraviesan al vasallo delegado de doña Lambra, y a hacer brotar del moribundo cuerpo del criado, en la muerte real con que lo ejecutan, sangre humana, no fingida. Sangre que empapa con su brutal certidumbre, bien alejada del juego de escarnio anterior, las blancas tocas y paños de su señora tiñéndolas del rojo que es, ahora, símbolo cierto de su nueva condición vejada de prostituta. El insulto de puta que Gonzalo profiriera contra doña Lambra en el episodio del bohordo, se hace efectiva realidad en esta imagen plástica, en donde una doña Lambra, violada en su condición de señora, se nos aparece prostituida.

Bien consciente es la dama cortesana de esa violación de su señorío y del desprecio que la agresión de los infantes supone para la propia consideración de la mujer como dama, pues en los romances, en las quejas que a su marido hace sobre el ultraje que ha recibido, insiste de forma denodada y equiparada en los dos aspectos que ella entiende que han concurrido en la agresión:

“Quéxome a vos, don Rodrigo,      que me puedo bien quejar;  
*los hijos de vuestra hermana*      mal abaldonado me han:  
*que me cortarían las haldas*      *por vergonçoso lugar,*  
*me pondrían rueca en cinta*      *y me la harían hilar”.*

Así, si la primera queja sobre el baldón que *los hijos de su hermana* le han hecho, de amenazarla con cortarle las faldas por vergonzoso lugar, alude al castigo que se hacía a la mujer adúltera, en la segunda se pone bien de manifiesto que pretenden reducirla, con tal castigo, a la condición de matrona, es decir, que pretenden privarla de su natural esencia de dama cortesana, cuyo ejercicio es el teatral recreo de la ceremonia, para convertirla en lo que ellos entienden que debe ser una mujer de Lara y como se demuestra su valer: hilando.

Parece que, sin embargo, para la damísima y cotesanísima doña Lambra, que ha entendido perfectamente el mensaje de desprecio para su condición de dama que la agresión de los infantes supone, no puede haber oprobio ni castigo mayor que verse hilando. No parece, pues banal ni superfluo que en las palabras de doña Lambra quejándose a su marido, se refiera a los agresores como «los hijos de vuestra hermana», pues, por medio de esa catalogación de los infantes, no en su condición independiente, sino en su condición de hijos

de su madre, se nos hace notar de forma aun más ostentosa, lo que doña Lambra entiende que el clan de su marido quiere hacer con ella, a saber, una réplica de la figura ideal de mujer a que se consagra, la mujer matrona.

Una vez ejecutada sobre su indefensa tía la réplica real y teñida de tragedia con que los infantes, escarnio por escarnio, han respondido a su incómoda broma con unas terribles veras, los aún irritados mozos recogen a su madre, quien cabalgando con ellos, como siempre, regresa a sus posesiones en su compañía.

Sin embargo, la humillada doña Lambra hará un estrepitoso escaparate de su vejación, montando unos funerales dignos de una tragedia griega para llorar la muerte del criado muerto a sus pies. Pero también este funeral es un juego de apariencias, porque lo que la señora de Bilvestre llora a través de los excesos de su planto no es tanto el criado que yace difunto, cuanto lo que ese criado fenecido representa que no es otra cosa que la soledad de la mujer a la que se ha asesinado, en el cuerpo del vasallo, su más auténtica mismidad: su condición de dama y señora.

Es de un patetismo abrumador la escena de esta mujer llorando su propio asesinato, en la más absoluta soledad, frente a su cuñada que parte, con sus reverentes hijos arropada por la compañía del linaje. El linaje, como razón de ser de la mujer, cobra en esta contrastiva escena con la que el episodio finaliza, míticas dimensiones, pues frente a la dama estéril que arroja su soledad en el teatro que de su dolor mima, teatro estrepitoso, mediante el que solicita a voces un público que le haga compañía en sus emociones, la madre y matrona tiene asegurada su protección y compañía, de modo y manera que no tiene necesidad de hacer llamada alguna, ni exhibir sus emociones para ser asistida; es más, los hijos se adelantan a los oprobios que su madre pudiera recibir, y, antes que cualquier otra cosa, la recogen de casa de su tía y la conducen, escoltándola hasta sus posesiones.

## II

De las cuatro partes en las que la leyenda de los siete infantes de Lara organiza su arquitectura, las dos primeras se centran en los efectos nefastos que produce la invasión del universo cortesano de doña Lambra, presidido por una ideología centrada en la apariencia, por el universo castellano de los infantes regido por una concepción del mundo asentada en las realidades. En esta segunda parte, preciso y perfecto contrapunto poético de la anterior, veremos cómo la sangre engañosa de los pepinos organiza su estrategia defensiva conforme a los principios de la moral cortesana para abatir en su propio universo a los aguerridos azores. En este artículo, mero apéndice complementario del anterior, intentamos poner de manifiesto tales aseveraciones.

## Las fúnebres realidades

El catafalco fúnebre, al igual que la sangre, serán, a partir de ahora, símbolos comunes del discurrir trágico de la leyenda, pues los juegos en los tablados y la caza serán sustituidos en este tercer episodio por la realidad a la que apuntan: la guerra. A través de la guerra, espacio idóneo para que los infantes desarrollen su personalidad impetuosa, encontrarán estos, en un extraordinario y paradójico contrapunto con los dos episodios anteriores, su total y trágico exterminio. Los infantes sucumben en el ámbito que les es propio, aquel por el que y para el que han sido educados por los Lara, de igual forma que doña Lambra sucumbiera en el ámbito por el que y para el que ha sido educada: la corte.

En ambos casos, este contradictorio, este paradójico desenlace de los acontecimientos donde los personajes caen en el ambiente en que debieran triunfar, se produce porque los rivales, pertrechados de sus propios modos de pensar y de actuar, irrumpen en esa forma de vida, tan ajena a la suya, la interpretan desde sus propios códigos y, al obrar en consecuencia, destruyen su tranquilo discurrir.

Hasta esta altura de la leyenda, el código castellano impetuoso y directo del clan de doña Sancha, fundamentado en la realidad de la vida, despreciador de la apariencia de las formas, ha irrumpido en el mundo cortesano de doña Lambra, lo ha interpretado desde su visión primitiva y ruda de la existencia, y lo ha dejado totalmente destruido e indefenso, como expresa, con gran belleza, la luctuosa escena final de esta primera parte de ambientación puramente cortesana, en que doña Lambra llora la aniquilación de su mundo y de sí misma:

Pues que ellos fueron idos, fizo donna Llambla *poner un escanno en medio de su corral, guisado et cubierto de pannos como pora muerto; et lloró* ella, et fizo tan grand llanto sobr' éll con todas sus duennas tres días, que por maravilla fue; et rompió todos sus pannos, llamándose bibda et que non avie marido.

Ahora bien, de igual forma que doña Lambra ha sido derrotada, vejada, ultrajada y, finalmente asesinada en su condición de dama y señora, justamente en el ámbito donde le correspondía ejercer el liderazgo, es decir, la corte, la mujer matrona, doña Sancha, será también privada de su esencia como mujer, es decir, la maternidad, en el ámbito en el que le corresponde ejercer el liderazgo: la guerra.

No obstante, como también pasara en el episodio anterior, el desastre se producirá al irrumpir, con sus sistema de valores, un universo en el universo contrario. Esta vez, sin embargo, será el sistema cortesano el que, al infiltrarse en el castellano, desencadenará el trágico resultado de la muerte de los siete infantes y su ayo. El tejido de realidades en que alienta el linaje de Lara será, ahora, desgarrado por la insidiosa mentalidad cortesana que, utilizando sus propios métodos urdidos en la apariencia, conducirá a los ingenuos mozos a su trágico final a manos de las tropas de Almanzor. Las apariencias cortesanas



cobran ahora, para acabar con los Lara, dos nuevas y peligrosas dimensiones perfectamente interrelacionadas: la hipocresía y la traición.

Así, cuando después de ese segundo ultraje con que los siete infantes han abaldonado a doña Lambra, su marido Ruy Blásquez vuelva a reconciliarse con su clan, la determinativa idea que alienta en el pecho de este Lara ofendido no es otra que la de hacer pagar a su linaje la sucesión de agravios que su hermana y sus hijos le han hecho a su mujer, como se constata por las palabras de consuelo que dirige a su atribulada esposa y de las que dan cuenta tanto los romances:

Calledes vos, mi señora,      no queráis hablar lo tal,  
que una tela tengo urdida,      otra entiendo de ordenar  
que nascidos y por nacer      tuviesen bien que contar.

*(Ya se salen de Castilla)*

como las crónicas:

Estonces donna Llambla, quando sopo que vinie don Rodrigo, cató, et quando l'vio entrar por el palatio, fuese pora éll toda rascada et llorando mucho de los ojos, et echóse a sus pies pidiéndol' merced que l'pesasse mucho de la desondra que avie recebida de sus sobrinos, et que por Dios et por su mesura que l'diese ende derecho. Dixol' entonces don Rodrigo: “Donna Llambla, callad, non vos pese, et sofritvos, ca yo vos prometo que tal derecho vos dé ende que tod' el mundo avrá qué dezir d'ello”. (1ª C. G.)

Para ello, propondrá a los suyos una reconciliación y una concordia que no son más que la aparente red de afectos familiares mediante la que considera que podrá atraparlos mejor y, por tanto, causarles un daño mayor y más doloroso:

Don Rodrigo envió luego su mandado a don Gonçalo Gustioz que viniesse otro día a verse amos en uno, ca mucho avie de fablar con éll. [...] et pusieron su amor unos con otros [...] A don Rodrigo plógol' mucho con esta razón et començó estonces luego a falagar a sus sobrinos con sus engannos et palabras enfinnidas et falsas, por tal que no se guardassen d'ell. (1ª C.G.)

Ahora bien, detrás de estas protestas y propuestas de amistad que ofrece a su familia, esconde Ruy Blásquez las perversas intenciones de destruirla prevaliéndose de la poderosa mano de los moros. ¡Mucho ha cambiado este Rodrigo de Lara después de sus infaustas bodas, pues nada queda en él de aquella determinación con la que de forma directa y decidida acudía a castigar a su sobrino cuando éste ultrajara sus bodas! De ser un personaje directo se ha convertido en un personaje taimado que de manera decidida se ha decantado por las formas cortesananas del linaje de su esposa doña Lambra en las que prima la moral de las apariencias. De esta forma, los métodos que utilizará ahora para castigar a su clan no serán los del cara a cara, sino los de la traición

y el engaño. De la misma manera que su esposa se prevaleció de mano ajena, la de su criado, para atacar con su broma de escarnio a los siete infantes, ahora el señor de Bilvestre no se enfrentará directamente a los suyos para destuirlos, sino que se valdrá de la poderosa mano de Almanzor.

Esa nueva forma de actuación llena de hipocresía y doblez será la que defina su primer movimiento para agredir a la familia de su hermana cuando proponga a su confiado cuñado Gonzalo Gústioz, que vaya en su nombre a Córdoba para solicitar de a la riquísima corte de Almanzor una ayuda para sus bodas, pues la misiva que, en apariencia lleva tales mensajes, en su seno esconde el auténtico designio que Ruy Blásquez ha trazado para su cuñado que no es otro que ponerle en manos del enemigo moro para que lo ejecute en su lugar:

Pues que él fue llegado a Córdova, fuesse pora Almançor et diol' la carta de Roy Blásquez, et dixol' él luego de su palabra: "Almançor, mucho vos saluda vuestro amigo Roy Blásquez, et envíavos rogar que l'enviedes recabdo de lo que vos envía dezir aquí en esta carta". El moro, estonces abrió la carta et leyóla, et pues que vio la nemiga que iva en ella, rompióla et dixo: "Gonçalo Gústioz: ¿qué carta es esta que traedes?" Respondiól' Gonçalo Gústioz: "Sennor, non lo sé". Et dixol' Almançor: "Pues dezirtelo é yo. Roy Blásquez me envía dezir que te descabesçe"; (1ª C.G.)

No responde Almanzor de la forma que de él espera Don Rodrigo de Lara, sino que le revela al *bueno de Salas* las peligrosas intenciones de que la carta de su cuñado iba preñada y se conforma con encarcelarlo.

Encarcelado se queda en la corte cordobesa Gonzalo Gústioz, pero, entre tanto, sus hijos a los que ha puesto a disposición de su tío para que lo sirvan en la guerra son conducidos por éste también a una muerte segura, pues, cuando están en territorio enemigo, rodeados de moros y casi sin defensa, su tío los abandona a su suerte, poniéndoles entonces bien de relieve, con palabras claras y nítidas, todo el rencor que anidaba en su alma desde las desastradas bodas:

Los infantes estando allí en aquella angostura, ovieron so acuerdo de enviar demandar treguas a Viara e a Galbe fasta que lo fiziessen saber a su tío Roy Blásquez si los querie venir ayudar o non; Desí fue Diago Gonçález a Roy Blásquez, et dixol': "Don Rodrigo sea la vuestra mesura que nos vayades a acorrer, ca mucho nos tienen los moros en grand quexa además, et ya mataron a Fernand Gonçález, vuestro sobrino, et a Munno Salido et los CC cavalleros que trayemos". Dixol' estonces Don Rodrigo: "Amigo, ¡id a buena ventura! ¿Cómo cuedades que olvidada avía yo la desonra que me fezistes en Burgos quando matastes a Alvar Sánchez, et la que fiziestes a mi mujer doña Lambra [...] Buenos cavalleros sodes, pensat de ampararvos et defendervos; et en mí non tengades fiuza, ca non avredes de mí ayuda alguna". (1ª C.G.)

Con esta escena de los infantes acorralados por las tropas de Almanzor comienza a perfilarse el proceso de recurrencias de un episodio sobre el siguiente en que la leyenda desarrolla su quehacer poético. Así, el universo de apariencias que definía el ambiente cortesano en el episodio anterior cobra en el mundo castellano que invade este episodio tercero la cruda carga de realidad que juegos, diversiones y ritos encierran en sí como su último sentido.

El juego venatorio con que los infantes se recreaban, al inicio del segundo episodio, se transforma, en esta escena del tercero, en su invertida réplica teñida de cruda realidad. La caza ha dado en guerra y los infantes que se divertían cazando, a la vez que se ejercitaban para la contienda, se han convertido, ahora, en presa humana, es decir, en la terrible realidad a la que el ejercicio lúdico de la caza apunta como última instancia que no es otra que la caza del hombre.

También don Rodrigo de Lara revela, ahora, la nueva personalidad cortesana que ha adquirido merced al amor que siente por su esposa doña Lambra a la que imita en su conducta, pues, como hiciera su esposa con el cohombro, se queda supervisando, desde sus posiciones alejadas, que la trama que ha urdido tenga el resultado que él pretendía. Solo cuando ve que el último de sus sobrinos ha sido cazado y decapitado, regresa satisfecho a Castilla.

La siguiente proyección de apariencias resueltas en realidades no se producirá en este mundo campestre de la caza y de la guerra, sino en el ambiente que le corresponde: la corte. Así ocurrirá cuando las cabezas de los infantes son enviadas con las de su ayo a los palacios de Almanzor, en Córdoba y, después de ser lavadas con vino le son presentadas a su padre para que las reconozca:

et mandólas lavar luego con vino fasta que fuesen bien limpias de la sangre de que estavan untadas; et pues que lo ovieron fecho, fizo tender una sábana blanca en medio del palacio, et mandó que pusiessen en ella las cabeças todas... (*1ª C.G.*)

Las siete puñaladas, que los infantes asestaran al criado de doña Lambra haciendo brotar de su cuerpo siete fuentes que empaparon las tocas de la dama violando su condición de señora y reduciendo su apariencia a la de las prostitutas, cobran su cabal desenlace de realidades en esta sábana donde reposan las siete cabezas de los infantes presididas por las de su ayo Muño Salido.

Sin embargo, el juego de estas fúnebres recurrencias que constituyen este episodio tercero no se produce tan de golpe como el de la caza sobre la guerra, sino que sigue la línea de gradual progreso que define siempre el quehacer poético de la leyenda.

Así, el catafalco en que doña Lambra se llora derrotada al final del episodio del cohombro se proyecta sobre este episodio tercero que ahora estudiamos de

la traición y muerte de los infantes en dos tiempos, en los que se desarrolla el juego de apariencias y realidades.

Las apariencias, en este mundo castellano, mucho más apegado a la instancia mítico-primitiva que el cortesano, toman cauce a través de los augurios nefastos con que Muño Salido, ayo de los infantes, advierte a éstos sobre el peligro cierto que les acecha de proseguir en la aventura guerrera contra los moros en que su tío, y ahora su señor, Ruy Blásquez, les ha embarcado.

Doña Sancha, como centro y eje del mundo castellano, que opone su condición de mujer madre al de mujer dama de doña Lambra, es la destinataria última del dolor que esos pronósticos nefastos de Muño Salido, pues de lo que el fiel ayo advierte a sus criados es, fundamentalmente, del dolor que su séptuple muerte producirá en su madre:

Fijos -les advierte el certero augur-, bien vos digo verdad que non me plaze porque esta carrera queredes ir, ca yo tales agüeros veo que nos muestran que nos nunca más tornaremos a nuestros logares; et si vos queredes crebantar estos agüeros, enwiad dezir a *vuestra madre que cruba de pannos VII escannos, et póngalos en medio del corral, et llórevos* y por muertos.

Pero, en segunda instancia, se proyectarán traducidos en realidades sobre esa sábana donde Gonzalo Gústioz descubre las siete cabezas de sus hijos muertos, presididas por la de su ayo, en la corte de Almanzor:

Almançor, quando las vio y l' departieron quién fueran, et las cató et las conosció por el departimiento que l' ende fizieran, fizo semejanza que l' pesava mucho porque assí los mataran a todos, et mandólas luego lavar bien con vino fasta que fuessen bien limpias de la sangre de que estavan untadas; et pues que lo ovieron fecho, fizo tender una sábana blanca en medio del palacio, et mandó que pusiessen en ella las cabeças todas en haz et en orden assí como los infantes nascieran, et la de Munno Salido en cabo d'ellas. [...] Almançor mandó estonces que l' sacassen (a Gonzalo Gustioz de la cárcel) et fue con éll al palacio do estavan las caveças en la sábana. Et pues que las vio Gonçalo Gústioz et las conosció, tan grand ovo ende pesar, que luego all ora cayó por muerto...

En esta poetización que expresa la realidad cierta de la muerte y no su escenografía luctuosa de paños negros y plantos desatados -que mimaba doña Lambra frente al catafalco de su criado y que imaginaba en su trágicos pronósticos de augur Muño Salido- su realidad cruda se nos impone por esa descripción del amortajamiento de las cabezas, por esa presencia en el terrible desenlace de algo tan cotidiano como es el preparar de forma digna a los cadáveres para su exposición.

Esa cotidianidad del acondicionamiento respetuoso de los muertos, que se nos relata de forma tan precisa y puntillosa, tan ajena al escaparate fúnebre, tiñe con su vino limpiador de certeza y realidad esa muerte. Pero a su vez,

esas ocho cabezas, expuestas en su cerco rojo de vino y sangre sobre la blanca sábana nos remiten de forma clara y precisa, en su expresión plástica a la causa remota de su muerte: las blancas tocas de doña Lambra tintas en la sangre de su criado. Aquella sangre que enrojecía las tocas de la cortesana enemiga, y que era símbolo vivo de su muerte como dama, al ser transferido al mundo de verdades de Castilla se convierte en la muerte efectiva y real de sus agresores.

Esta muerte en vivo y no en teatro produce un dolor no exhibido, sino real en el padre que contempla su fruto reducido al exterminio. El dolor de tal modo lo domina que no lo soporta y cae al suelo desmayado. No hay en Gonzalo Gústioz, como primera manifestación del dolor, las exacerbadas protestas y gemires del llanto, sino el rotundo mazazo del seco dolor que lo tumba en tierra.

La tercera instancia sobre la que se proyecta el llanto de la dama de la Bureba y le da su definitiva dimensión de esta compleja lucha entre modelos de mujer en que la leyenda se demora, nos la ofrece la *C. 1344*. En ella se nos da pormenorizada cuenta de la llegada de Gonzalo Gústioz al alfoz de Lara cargado con el fúnebre regalo que Roy Blásquez ha preparado para su hermana, como réplica a las múltiples ofensas que tanto ella como sus hijos han hecho a su esposa doña Lambra:

E mandó deçir don Gonçalo el atabud, et dixo a doña Sancha: “Vet este presente que vos enbía Ruy Vasques, vuestro hermano”. E abriéronlo, e vieron las cabeças; e tanto que las vio, conosçiólas luego doña Sancha e cayó amortecida en el suelo e fincó por muerta una gran pieça... (*C. de 1344*)

Es ahora cuando, mediante el patetismo con que el cronista del XIV suele adornar su relato, vamos a ver totalmente revertida en sus dolorosas y reales consecuencias la muerte de doña Lambra como dama, sobre la muerte de doña Sancha como madre y matrona. También doña Sancha, merced a esa incursión de los sistemas de valores del clan rival en el propio, se verá privada de la condición que dota de sentido su ser y su existir. Ahora será el mundo cortesano el que pondrá de manifiesto sus peligrosas e indirectas formas de actuación. Los infantes irrumpieron en su momento con su baño de realidad y directez sobre el mundo de apariencias de doña Lambra trastocándolo y destruyéndolo, pero el mundo de doña Lambra acude, ahora, con los indirectos modos que le son propios, a la venganza, que no ejecutará por propia mano, sino mediante la poderosa mano del enemigo infiel y poderoso, Almanzor, en cuya personalidad alientan los dos universos encontrados el de la corte suntuosa y el de la determinación cruel.

El mandadero del universo de doña Lambra que acude en este episodio a agredir con su pepino sangriento al imbatible azor, no es un criado inocente, sino un guerrero poderoso que, primero lo cerca y lo elimina y después lo exhibe ante el atribulado padre, con cortesanas maneras.

Doña Sancha recibe como corolario de la tragedia que se gestó en las bodas de su hermano el fruto real del odio que germinara en el juego de los bohordos, y, al recibirlo, se desvanece ante nuestros ojos su personalidad de mujer centrada en la maternidad, viendo ante sí el fruto de su vientre que la dotaba de entidad reducido al exterminio. No es la apariencia del dolor lo que se nos presenta, es el dolor como agente mismo de destrucción y espanto. Doña Sancha, privada de los hilos que tensaban su existencia y la dotaban de sentido, es decir, privada de su linaje, cae exánime, como un pelele, como una apariencia de vida

Es este el último y funesto desenlace en que deriva la incomprensión de dos linajes de mentalidades irreconciliables al verse obligados a convivir mediante las bodas: la reducción a la nada de la mujer como depositaria del mismo, la privación radical de su sentido épico dentro de la colectividad, que no es otra que el fruto de su vientre.

### **Las veras definitivas: Liturgia y justicia**

El episodio en que se desarrolla el desenlace de la leyenda nos habla de la decrepitud en que ha caído la casa de Lara, al ser privada de los siete hijos que sostenían su pujanza. Los dos ancianos malviven en unas posesiones que se despueblan, permanentemente acosados por la malquerencia del poderoso Ruy Blásquez que se ha convertido en el terror de la comarca. Queda aún, sin embargo, lugar para la esperanza pues don Gonzalo Gústioz durante su prisión cordobesa ha engendrado en la dama mora que lo servía un hijo llamado Mudarra. Al ser mayor, Mudarra, instigado por los rumores cortesanos de la corte de Almanzor, que lo tachan de no tener padre, pregunta dolido a su madre y a Almanzor por la identidad de éste, y, una vez enterado de quién es viene a Castilla para conocerlo y servirlo. Al llegar alfoz de Lara se informa de quién es su padre y apesadumbrado por la desvalida situación en que Gonzalo Gústioz se encuentra, se presenta ante él como su hijo, y como tal venga a sus hermanos dando caza y matando al traidor Ruy Blásquez.

La información que de los hechos nos ofrecen la *Iª C.G.* y la *C. 1344*, que desde el episodio de la muerte de los infantes dista mucho de ser tan homogénea como solía, vuelve a distanciarse en las escenas culminativas del final de la leyenda, pues mientras la primera nos da, más o menos, la escueta relación que hemos resumido, la segunda se demora en su relato dotando al remate de la leyenda de la extraordinaria y patética grandeza que un relato de tan altos vuelos poéticos merece.

Es sobre todo en la llegada de Mudarra y los conflictos y soluciones a que da lugar donde la *C. 1344* se llena de patéticos perfiles, por los que venimos a saber que un apocado Gonzalo Gústioz, medio ciego, se asusta de tal modo cuando su hijo espurio se presenta ante él que no quiere reconocerlo como tal porque teme que su mujer, irritada por su infidelidad, lo abandone y lo deje solo y desprotegido en su vejez. Mudarra se enfurece y ofusca al verse despreciado de esa forma por el padre que vino a buscar, pero la perspicaz

doña Sancha, que ve en Mudarra un fiel reflejo de su hijo menor, Gonzalo de Lara, reprocha a su marido su pusilánime conducta:

e vós -le 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 mente; 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 mente e a mí feríades grand enojo, ca vos tomaríades penitencia e yo tomaría la meetad; e ¡tales pecados como éste toviédeses vós oy fechos siete o más.

Y agradecida al cielo por haberles mandado en su débil edad ese hijo nuevo se determina a prohijarlo:

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.

Pero una vez reconocido como un Lara, a lo primero que se aplicará Mudarra en su ejercicio de hijo ejemplar será a vengar a sus hermanos. Para ello, se dispondrá a dar caza al traidor Ruy Blásquez. Después de una larga y compleja batalla, al fin consigue enfrentarse a él, apresarle y depositarlo a los pies de su nueva madre doña Sancha para que ella decida qué hay que hacer con él:

Entonçe 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 mercet que me fiso, ca agora será suelto el mi sueño, que soñé que bevía la sangre d’este traidor”. Entonçe fincó los inojos a par d’él para beber de su sangre, mas don Mudarra Gonçales -pensamos nosotros que bastante espantado por esa ferocidad castellana- la 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 ajusticiar”.

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 tema obsesivo 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 bohardar 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, tiñéndolo de la realidad de la sangre y de la muerte, se queda muy pequeño al lado de éste definitivo, 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 justícia 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 començada 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”. Entonçe 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 meresçiese, 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 partidas en pedaços, e desque cayere en tierra, que entonçe lo apedreasen todos. Así como doña Sancha mandó fue fecho.

Como vemos, la leyenda de los siete infantes de Lara clausura su perfecto discurrir poético en el mismo ámbito en que este diera comienzo: los salones y los torneos. También en este apoteósico episodio, la caza tiene su eco, la corte su momento, la venganza su cumplimiento y el ceremonial su consagración. Todo, sin embargo, en este epifonema temático que cierra la leyenda, está impregnado de la realidad con que la mentalidad castellana contempla la vida.

Los salones se destinarán también al desarrollo del ceremonial, pero no será ya el ceremonial vacuo del juego intrascendente y gratuito, sino una liturgia



que asienta sus ritos en la misma vida. No hay nada banal o superfluo en su formalización dramática, sino que cada gesto y cada movimiento de este ceremonial castellano están entrañados en la vida social que les da cauce y sentido. No hay posibilidad de apariencias en este mundo donde todo conecta de inmediato con la realidad cruda. La ceremonia y el juego quedan desposeídos de su aparente envoltura para quedar reducidos a la desnudez pura y dura de su significado. Los salones son también escenarios de un ritual, pero no de un ritual gratuito, frívolo y lúdico, sino de un ritual donde cada gesto ceremonioso adquiere la solemnidad de lo trascendente con que se reverencia a los valores supremos de Castilla: la maternidad y la justicia. El juego cortesano se transforma, al ser tocado por la mentalidad castellana, en ritual solemne, porque esa Castilla primitiva no entiende el ceremonial más que como liturgia. El salón es, ahora, en la interpretación con que Castilla lo contempla como escenario, un lugar donde han de representarse con rituales formalizados en los fueros, los valores supremos de la vida y la muerte. El salón como escenario castellano es templo y juzgado.

La figura de la mujer dama tenía su centro en los salones cortesanos primeros. La mujer matrona tiene su centro en estos definitivos salones. Aquella mimaba un juego aparatoso y liviano. Esta oficia una solemne liturgia.

Como sacerdotisa de este ceremonial en que Castilla celebra la consagración de la vida y de la muerte, doña Sancha, sujeto solemne y grandioso de este rito, preside las dos grandes liturgias que su universo primitivo considera dignas de ser representadas con aparato escénico: la prohijación y la impartición de justicia.

En estas definitivas bodas con la vida y con la muerte que coronan la leyenda, Castilla manifiesta de forma espectacular, de forma teatral, el valor supremo que su forma de pensar práctica concede a los esponsales: la maternidad. La finalidad exclusivamente procreadora que la mentalidad castellana atribuye a las bodas, se pone de manifiesto en esta ceremonia de la prohijación, contrapartida castellana de las bodas cortesanas con las que la leyenda se inaugura.

En este ritual de la prohijación la consideración de la figura femenina es de tal relevancia que para que el hijo espurio pueda adoptar los apellidos del padre, es decir, para que se le considere legalmente hijo, tiene que ser reconocido por la esposa de éste mediante un ceremonial solemne, pues solamente la mujer está capacitada para dotar de identidad filial a los hijos. Ahora bien, la vinculación entre liturgia y vida que esta ceremonia de la prohijación revela, es de una puntualidad extraordinaria, pues hace ritual de una realidad incontrovertible: la exclusiva potestad que la mujer tiene para convertir al hombre en padre dando a luz a sus hijos. Solo en virtud de la maternidad el hombre puede ser hijo, pero de igual modo, solo en virtud de la maternidad el hombre puede ser padre.

Todos estos extremos que tan estrechamente vinculan rito y vida están teatralmente formalizados en la ceremonia foral de la prohijación castellana,

ceremonia revestida de una solemnidad tan extraordinaria en su aparato escénico como primitiva en su simbología gestual, de una meridiana directez interpretativa. No hay en toda esta liturgia ningún movimiento opaco o confuso. Los significantes de su dramaturgia son totalmente transparentes y remiten de forma directa al parto.

La matrona, vestida con una túnica de grandes mangas, recibe por una de ellas al prohijado y lo saca por la otra. Esas solemnes e imponentes ropas talaras permiten a la Castilla de los Lara recuperar el linaje perdido, extinguido como consecuencia de la violación por los infantes de otra ropa simbólica: el manto de la mujer dama que protegía a su vasallo. Si el manto vulnerado de la dama dio lugar al origen del desastre, la túnica de la matrona revestida para oficiar de madre permitirá recuperar el equilibrio perdido.

Doña Sancha, recuperada mediante la maternidad legal su entidad de mujer, está ya capacitada para desempeñar su siguiente y definitivo papel: el de juzgar los asuntos que atañen al linaje. Para ello, no obstante, es necesario que se produzca la definitiva escena cinegética que dé cumplimiento total a las sucesivas cazas que en la leyenda se han producido. Esta caza culminativa será la del traidor Ruy Blásquez y el encargado de llevarla a cabo será el nuevo hijo que doña Sancha acaba de prohijar.

Mudarra depositará a los pies de esta madre juzgadora a un ensangrentado Ruy Blásquez en una escena que nos recuerda, por su parecido, a aquella en que le eran presentadas a Gonzalo Gústioz las cabezas ensangrentadas de sus hijos en el salón de la corte de Almanzor. El verdugo ocupa ahora el lugar de las víctimas para ser juzgado. Y, tan implacable como fuera él con sus sobrinos, lo será ahora su hermana en su juicio y su castigo. Recordando que los bohordos fueron la causa remota de tanta traición, muerte y sufrimiento, inventará un ejemplar castigo para Ruy Blásquez, otorgando a su vez una realidad inusitada a los juegos de alancear. El cuerpo de su hermano será ahora el tablado sobre el que compitan en su bohardar todos los agraviados por él. Las veras en que resuelve aquellos juegos la mentalidad castellana, dan su última dimensión de realidad a los bohordos: el patíbulo en el que se ajusticia al traidor.

## NOTAS

[1] Para llevar a cabo este análisis nos ha resultado sumamente valiosa la obra de Roland Barthes *S/Z*.

[2] El estudio de la estructura fugada y repercutida debe mucho a la obra crítica de Gonzalo Torrente Ballester, sobre todo a su artículo «El *Quijote* como juego».

[3] La importancia de la mujer como heroína de las gestas castellanas viene siendo investigada de forma asidua desde que en 1975 se publicara el trabajo de Lucy A. Sponsler *Women in Medieval Spanish Epic and*

*Lyric*, a la que siguió una pléyade de estudios interesantísimos sobre este asunto de entre los que reseñamos, a guisa de ejemplo y a vuela pluma los que, para nosotros han sido más formativos como «La mujer castellano-leonesa del pleno medievo. Perfiles literarios, estatuto jurídico y situación económica», de M.I. Pérez e Tudela y Velasco; el de J. Victorino, «La mujer en la épica castellana»; el de Alan Deyermond, «La sexualidad en la épica española»; los de M<sup>a</sup> Eugenia Lacarra, «La mujer ejemplar en tres textos épicos castellanos» y «Representaciones de la feminidad en el *Cantar de los siete infantes de Lara*», el de Heath Dillard *Daughters of the Reconquest: Women in Castilian Town Society, 1100-1300*; el de Mercedes Vaquero «Women in the *Chartularies of Toledo* (1101- 1291).

- [4] Un interesante trabajo sobre la importancia de la *sangre* en la Leyenda es el de la profesora Bluestine: «The power of Blood in the *Siete infantes de Lara*».
- [5] En realidad los dos mundos antagónicos en torno a los que se generará el conflicto pueden ser reducidos a los dos sistemas literarios que rigen el inicio de toda literatura: el épico, adscrito al nomadismo, al esfuerzo, a la conquista, en resumen, al mundo violento y no civilizado; y el lírico, trovadoresco, cortesano, sedentario y ceremonial. Los elementos que nos permiten establecer el conflictivo contraste son, en resumidas cuentas, los que definen a ambos sistemas poéticos.
- [6] En el *Poema de Fernán González*, en *La condesa traidora*, en el *Romanz del infant García*, el conflicto entre linajes se gesta en las bodas de los protagonistas. Por su parte, lo que diferencia el *Cantar de mio Cid*, de las otras dos composiciones épicas cerradas sobre su figura heroica, es que éste configura su arquitectura en torno a unas bodas: las de las hijas del Cid. Las bodas de las hijas del Cid son tan importantes en este espléndido poema que, sin ellas, tanto el tono épico del cantar, como la consistencia de la figura del héroe, se desvanecerían al llegar a Valencia. Sin las conflictivas y trágicas bodas de sus hijas, el héroe perdería, llegado al universo sedentario de la corte, su razón de ser, su entidad épica forjada en el esfuerzo permanente. De igual forma, en esa descompuesta gesta del aprendiz de poeta palentino, que canta a un Rodrigo joven e insolente, las bodas con Jimena, la hija de su enemigo son las que permiten dar cauce a las cinco lides en que se embarca el personaje.
- [7] Todos los enemigos con que la Castilla épica de los cantares se mide en sus gestas presentan, como rasgo cualitativo común, que sus figuras están regidas por la moral cortesana del culto a la apariencia, tanto en su expresión más externa y divertida, como es el caso del conde de Barcelona en el *Poema de mio Cid*, o los infantes de Carrión, cuanto en su condición más insidiosa y negativa de ser el caldo de cultivo que propicia, con su hipocresía la germinación y el nacimiento del enemigo que Castilla considera más peligroso: el traidor.

[8] Desde 1988 M<sup>a</sup> Eugenia Lacarra viene estudiando con extraordinario fruto el papel de la mujer en los cantares de gesta castellanos considerándolo a la luz de los fueros y otros documentos. Este es el caso del cohombro, interpretado por la profesora Lacarra, a la luz de la legislación foral como una alusión afrentosa a la virilidad del infante pequeño al que se tacha de «falo frío».

[9] Mercedes Vaquero, en su trabajo «El episodio del cohombro de *Los siete infantes de Lara* en el marco de la épica española» hace una interesante interpretación sobre ese significado peligroso del cohombro como punta de lanza que agrede al héroe indefenso.

© M<sup>a</sup> de los Reyes Nieto Pérez 2002

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/pepinos.html>

---