

*Virtudes Atero y Nieves Vázquez**

Si existe algún género literario en el que el papel de la mujer puede considerarse determinante, ese es, sin duda, el Romancero tradicional. Las mujeres han constituido, y aún constituyen —dentro de la decadencia en que vive la literatura oral en la era de los *mass media*—, las cantoras por excelencia de este tipo de relatos. Ellas también han marcado gran parte de los espacios “reales” de su transmisión y *performance*.¹ Antes eran los lugares en los que las tareas “femeninas” agrupaban a las mujeres en un territorio compartido: el lavadero público, las reuniones de planchado y costura, la fuente donde se acudía por el agua. Ahora el canto ha quedado más que nunca afincado a la intimidad y a la individualidad del hogar, donde son sólo las mujeres las que siguen débilmente entonando las canciones con que se duermen los niños o se acompañan las tareas domésticas, fundamentalmente en la población más mayor, la que ha nacido en un estadio de oralidad todavía fértil.²

Pero el romancero no es sólo femenino por la condición de la mayoría de sus transmisores, es femenino, además, por lo que cuenta.³ Sus historias suelen ser “historias de familia”, en las que a menudo la mujer es el personaje central. Normalmente aparece como víctima del orden establecido —orden masculino, claro—,⁴ y pocas veces como personaje que ejerce el poder y puede a su vez, llegado el caso, convertir a los demás en víctimas.

Como ya señalaba Menéndez Pidal,⁵ el romancero de la tradición oral moderna no tiene como antaño una función noticiera. Ha olvidado los temas heroicos, su vieja inspiración militar, para convertirse hoy en la expresión poética de

* Universidade de Cádiz. Facultad de Filosofía y Letras. C/ Bartolomé Llompart, s/n. 1103 Cádiz. España.

¹ Vid., entre otros muchos, D. Catalán *et al.*, *Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico. Catálogo General Descriptivo. CGR. I.A.*, Madrid, CSMP-Universidad Complutense, 1984, p. 21; “El Romancero sefardí ayer y hoy. Coloquio”, en *El Romancero en la tradición oral moderna. 1er Coloquio Internacional*, Ed. de D. Catalán y S. G. Armistead con la colab. de A. Sánchez Romeralo, Madrid, CSMP-Rectorado de la Universidad de Madrid, 1973, pp. 39-40; T. Catarella, “Feminine Historicizing in the *romancero novelesco*”, *BHS*, LXVII (1990), pp. 341-342; F. L. Odd, “Women of the Romancero: A Voice of Reconciliation”, *Hispania*, LXVI (1983), pp. 360-368; M. J. Ruiz Fernández, *El Romancero tradicional de Jerez: estado de la tradición y estudio de los personajes*, Jerez, Caja de Ahorros de Jerez, 1991, pp. 30-33; V. Atero, “Algunos datos sobre el romancero de tradición oral moderna en la provincia de Cádiz”, *Anales de la Universidad de Cádiz*, I (1985), pp. 447-449.

² A pesar de que nuestra sociedad viva en ese estado de oralidad segunda y, sobre todo, de oralidad mediatizada de la habla (P. Zumthor: *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 20-21 e Introducción a la poesía oral, Madrid, Taurus, 1991, p. 37).

³ V. Atero, *Romancero de la provincia de Cádiz (Romancero General de Andalucía, I)*, Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz-Diputación Provincial de Cádiz, 1996, pp. 48-51.

⁴ M. J. Ruiz Fernández, “Tipologías de la esposa desdichada en el romancero tradicional bajoandaluz”, *Draco*, 2 (1989), pp. 93-119.

⁵ *Estudios sobre el romancero IX (Obras Completas)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 69.

lo íntimo. Refleja las preocupaciones más inmediatas de sus cantores: el amor, la familia y en general las relaciones con el otro.

En torno al deseo, al amor y al desamor se forjan las historias de las baladas tradicionales. Se atreven con todas las situaciones amorosas, desde la fidelidad más allá de la muerte de *El pájaro verde* hasta la traición adúltera de *Albaniña*; desde el más entrañable amor filial de la *Las tres cautivas* hasta el atroz incesto de *Tamar* o *Delgadina*.

La familia se muestra como un mundo conflictivo, escenario de pasiones primarias y secretas. En el *Conde Niño* la madre no admite el relevo generacional y se convierte en la rival amorosa de su hija; en *La mala suegra* se retratan las violentas relaciones entre suegra y nuera, que llegan en este romance hasta el crimen.

Si, como hemos dicho, en todas estas historias la mujer asume un papel de víctima dentro del orden establecido, en pocos romances nos sorprende con un rol muy distinto. Así, en *La bastarda y el segador* y, sobre todo, en *La Serrana de la Vera*, donde, fuera del tiempo histórico, se rastrean las huellas de las míticas mujeres salvajes, devoradoras sexuales del hombre, reflejo de estadios sociales muy primitivos.⁶

Sin embargo, fuera ya del papel de la mujer tanto en la difusión como en la temática del romancero —aspectos más tratados por la crítica—, lo que nos preocupa en este trabajo es el estudio de todos esos tópicos y símbolos que utiliza el género y que dan cuenta de una forma de representación de lo femenino sometida a una clara ritualización, producto de una tradición cultural muy precisa: espacios donde siempre se ubican las mujeres en el romancero, gestualidad codificada. Pretendemos, pues, reflexionar sobre el modo en que el género ha tendido a representar a las mujeres y a mostrarlas, y sobre qué tipo de sociedad es la que respalda y da razón de ser a estos esquemas de representación.

Vamos a basarnos para ello en el corpus romancístico de la provincia de Cádiz, un total de 120 temas y casi 3.500 versiones, recogidas en su mayoría por nuestro equipo de investigación en el último cuarto de este siglo.

En dos tipos de escenario parecen ubicarse las mujeres del romancero: el que podemos designar como el espacio de la civilización, el más representativo, y el espacio de lo salvaje, con mucho, el menos representado. Asociados a ellos se muestran los gestos que definen un universo muy ritualizado de lo femenino, en sus dos grandes ámbitos, el social y el presocial, el domesticado y el mítico.

⁶ Mucho se ha reflexionado sobre estos aspectos del romancero en los últimos años. Vid., por ejemplo, V. Atero, "Panorama general del romancero panhispánico" en V. Atero ed., *El Romancero y la copla: Formas de oralidad entre dos mundos [España-Argentina]*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía-Universidad de Cádiz-Universidad de Sevilla, 1996, pp. 25-28; R. H. Webber, "Hacia un análisis de los personajes romancísticos" en P. Piñero et al. eds., *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*, Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, p. 61.

I. EL ESPACIO DE LA CIVILIZACION

Lo civilizado se manifiesta en un doble espacio, el interior y el exterior.

1.1. EL INTERIOR

En el interior de la casa es donde se fraguan la mayoría de las historias y donde las mujeres parecen desenvolverse de forma natural, porque ése es su dominio, como lo es en la sociedad tradicional de la que el romancero resulta fiel reflejo.

Como reflexionaba G. Duby sobre el medievo, los roles sexuales estaban claramente diferenciados en el espacio:

[si] los hombres tenían a su cargo la actividad exterior y pública; las mujeres normalmente se encontraban en el interior, en esa habitación que era, en el corazón de la casa, como una matriz. En esta interioridad —dice Duby— reconocemos lo que era la función femenina esencial: la procreación, pero también el gobierno de los secretos más misteriosos de la vida, que afectan al nacimiento, a la muerte (lavar los cuerpos de los recién nacidos y, también, los de los difuntos). El interior de la casa, asimismo, se correspondía natural y metafóricamente con el cuerpo femenino.⁷

El mundo tradicional del Mediterráneo parece seguir repetando esta distribución de papeles:

Los hombres —señala J. A. Pitt-Rivers— actúan en virtud de su relación con el mundo externo a la comunidad, mientras que las mujeres reciben su poder del mundo interior, es decir, del interior de la casa e incluso de sus cuerpos [...] La división doméstica del trabajo define el interior de la casa como esfera de las mujeres y todo el exterior a la casa como esfera de los hombres.⁸

Dentro del hogar las mujeres se muestran afanosas, entregadas al quehacer cotidiano, al gobierno de la casa. En el romance de *Santa Elena* la protagonista adereza la mesa y la cama:

Le puso la mesa en medio la sala,
manteles de hilo, cubiertos de plata.
Le hizo la cama en medio la sala,
colchones de hilo, sábanas de holanda.⁹

La malcasada intenta llenar la ausencia del marido infiel entregándose impetuosa a las tareas que parecen ocupar todo su tiempo:

me puse a lavar, lavar no podía;
me puse a fregar, fregar no podía;
me puse a barrer, barrer no podía;
me puse a planchar, planchar no podía;
me asomé al balcón a ver si venía.¹⁰

⁷ "Por una historia de las mujeres en Francia y en España. Conclusiones de un coloquio" en *El amor en la Edad Media y Otros ensayos*, Madrid, Alianza Universidad, 1990, pp. 104-110, cit. en p. 105.

⁸ "Los fundamentos morales de la familia" en *Antropología del honor o política de los sexos. Ensayo de antropología mediterránea*, Barcelona, Crítica, 1979, pp. 121-122.

⁹ Versión de Benamahoma, de M^a Teresa Millán Jiménez, de 77 años, recogida por V. Atero en 1979.

¹⁰ Versión cantada en 1991 por Juana Bancalero Fuentes, de 78 años, en Medina Sidonia a Y. Castilla, I. Ojea y M. Marcos.

Si en las versiones normativas de este romance la esposa indica brevemente con qué distrae su impaciencia,¹¹ en este ejemplo la enumeración, recurso favorito de la recreación tradicional que permite acomodar el discurso al gusto del cantor,¹² actúa delatando cómo son precisamente estos gestos, y no otros, los que acuden de forma automática a la mente de la transmisora.

En el romance de *La asturianita* la joven riega el jardín, situándose en el límite del espacio interior:

En las montañas de Asturias una niña vi
de catorce o quince años regando su jardín.¹³

Pero lo que más hacen las mujeres en el romancero es coser y bordar.¹⁴ En *Las señas del esposo*:

Estando un día bordando corbatas blancas de seda
vi pasar un soldadito de allá, de lejanas tierras.¹⁵

En *Delgadina*:

Pasaron días y días, Delgadina se asomaba,
desde allí vio a su madre que bordaba en ricas mallas.¹⁶

En *Santa Elena*:

Estando tres niñas bordando corbatas,
agujas de oro, dedales de plata.¹⁷

La gestualidad de la mujer en el género está tan vinculada a su papel doméstico, que para expresar el infortunio femenino se construyen imágenes que utilizan estas faenas pero en sentido poético:

Se metió Algadina dentro llorando desconsolada,
con lágrimas de sus ojos iba regando la sala,
con la trenza de su pelo iba barriendo la sala.¹⁸

¹¹ Sirva como ejemplo esta versión de Benaocaz, cantada por María Bazán, de 77 años. Recogida por V. Atero en 1981: "Me puse a coser/ coser no podía:// me puse a bordar/ bordar no podía:// me asomé al balcón/ por ver si venía".

¹² Véase M. Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976, pp. 125-164.

¹³ Versión de Francisca Maqueda Gallardo, de 14 años. Recogida en Olvera por V. Atero en 1979.

¹⁴ Como bien demuestra el verso formular "donde cosía y bordaba" que encontramos, por ejemplo, en versiones gaditanas de *La infanta parida*, *Novia abandonada del Conde Alba* o *Tanuar*, y que el mismo Menéndez Pidal empleó, con variantes, en su versión facticia de *El enamorado y la muerte* en su *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988³¹, p. 63.

¹⁵ María Bazán cantó esta versión a V. Atero en 1981.

¹⁶ Versión de Francisca Baliña (53 años) de San Fernando. Recogida por P. Fondevila y J. García Martín en 1989.

¹⁷ Cantada por M^a Teresa Millán en 1979.

¹⁸ Versión de *Delgadina*, cantada por Isabel Molinillo (65 años) en Setenil. Recogida por V. Atero en 1982.

V. Atero & N. Vázquez, "Lo Femenino en el Romancero"

Una doncellita de lejanas tierras
con el pelo barre, con los ojos riega,
con los labios dice: -¡Quién fuera doncella!¹⁹

Algún romance hace explícito que, además de todas estas funciones, a la mujer le compete el cuidado directo del marido, quien vive totalmente despreocupado de cómo se resuelven las necesidades cotidianas. Hasta tal punto es ésta una obligación de la esposa que en un relato donde se plantea el enfrentamiento competitivo entre suegra y nuera, la suegra asume esta tarea con su hijo:

La suegra que siente eso, reventaba de coraje.
— Carmela, coge la ropa y márchate con tu madre.
Si a la noche viene Pedro, yo le pondré de cenar
y le pondré ropa limpia por si se quiere mudar.²⁰

Junto a todos estos trabajos que pertenecen al gobierno de la casa, el romancero sitúa también en el espacio interior los actos que conciernen, como decía Duby, a la otra gran función femenina tradicional, la procreación.

En contra de lo que podría esperarse, las madres del romancero no son cariñosas, casi nunca aparecen con sus hijos, en realidad no muestran una actitud maternal. Sólo en un tema hemos encontrado un gesto de intimidad filial. En *Hermana reina y cautiva* aparece una madre cantando "cuando mecía a su niña"²¹ y en otras versiones de este romance, mientras la está vistiendo. Parece que en la sociedad tradicional no hay espacio para la afectividad hacia el niño, que todavía sigue faltando mucho para que la infancia sea un territorio cuidadosamente vigilado por los adultos, pues como indica P. Ariés:

[La antigua familia] no tenía una función afectiva, lo que no significa que el amor faltara siempre... el sentimiento entre esposos, entre padres e hijos, no era indispensable para la existencia, ni para el equilibrio de la familia.... [Ésta] cumplía una función: la transmisión de la vida, de los bienes y de los apellidos, pero apenas penetraba en la sensibilidad.²²

En lo que concierne a la procreación, el romancero centra su interés en el embarazo y, sobre todo, en el parto. Lo que importa de la maternidad a las transmisoras son estos actos individuales y no la posterior relación con la prole, pues parece que esta experiencia es la única de la que la mujer se ha sentido por mucho tiempo verdaderamente dueña.

El parto es un asunto de mujeres. El romancero refleja una sociedad donde todavía el alumbramiento estaba excluido de la asistencia sanitaria.²³ Se resolvía en el

¹⁹ *Casada de lejas tierras*. Versión de Alcalá de los Gazules, cantada por María Vargas Machuca (65 años). Recogida por S. Bonet en 1985.

²⁰ Versión de *La mala suegra* de Isabel Tirado Pérez (54 años) y Ana Gavilán Pérez (65 años). Recogida en Guadarranque por F. Vegara y C. Tizón en 1985.

²¹ Versión de *Espera*, cantada por Salud Duque (55 años). Recogida por A. J. Pérez Castellano en 1985.

²² *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 11 y 539.

²³ Como dice M. Santillana Pérez, será a lo largo del siglo XIX y sobre todo del XX cuando se consiga "el verdadero éxito en la medicalización de los partos en todas las escalas sociales" (*La vida: nacimiento, matrimonio y muerte en el partido de Cáceres en el siglo XVIII*, Cáceres, Institución Cultural "El Brocense"- Excma. Diputación Provincial, 1992, p. 66).

interior de la casa y de él eran responsables las mujeres de la familia. En varios de nuestros romances se retrata fielmente esta situación, es más, se hace especial hincapié en que la mujer debe acudir al hogar materno en ese momento, así en *La mala suegra*:

Carmela se paseaba por una salita alante
con los dolores de parto que el corazón se le parte
— ¡Madre mía de mi alma, quién 'tuviera con mi madre!
La suegra que la escuchaba reventaba de coraje.
— Coge, Carmela, la ropa y anda, vete con tu madre.²⁴

La *Casada de lejas tierras* convierte esta cuestión en el tema central de su historia. La protagonista no recibe ayuda de las mujeres de la familia de su marido, quien, a pesar de su solícita atención, no le sirve en ese trance, pues como hombre no puede asumir un papel que no le corresponde. La joven casada morirá en el parto esperando la llegada de su madre desde su lejano hogar.

Y una casadita de lejanas tierras
sola va a la plaza, sola compra ella
y sólo el marido que compra con ella.
Sola hace la cama, sola duerme ella
y sólo el marido que duerme con ella.
Y a la media noche un dolor le entra,
un dolor de parto que parir quisiera
— Maridito mío, si tú me quisieras,
a la tuya madre a decirle fueras.—
— Levántate, madre, del dulce dormir
que la luz del día ya quiere venir,
la blanca paloma ya quiere parir.
— Que para o no para, que para un varón,
que se le atraviere y en el corazón.—
— Consuélate, esposa, con la Virgen pura,
mi madre no viene, tiene calentura.
— Maridito mío, si tú me quisieras,
a la tuya hermana a decirle fueras.—
— Levántate, hermana, del dulce dormir
que la luz del día ya quiere venir,
la blanca paloma ya quiere parir.
— Que para o no para, que para una niña,
que se le atraviere entre las corazón.—
— Consuélate, esposa, con la Virgen pura,
mi hermana no viene, tiene calentura.
— Maridito mío, si tú me quisieras,
a la mía madre a decirle fueras.—
— Levántate, suegra, del dulce dormir
que la luz del día ya quiere venir,
la blanca paloma ya quiere parir.
— Espérate, yerno, espera en la puerta,
que v'y a recoger la rica merienda.—

²⁴ Versión de Setenil, cantada por Dolores Molinillo (65 años). Recogida por V. Atero en 1982.

V. Atero & N. Vázquez, "Lo Femenino en el Romancero"

Al llegar al pueblo las campanas suenan.
— Dime, pastorcito, dime la verdad,
¿por qué están doblando en esta ciudad?
— Una casadita de lejanas tierras
ha muerto de parto por no haber partera;
por malas cuñadas y malitas suegras.
— No tengo más hijas, que si las tuviera
no las casaría en lejanas tierras.²⁵

Si, como hemos visto, el gobierno de la casa y la procreación son las funciones que el romancero adjudica a las mujeres en el interior del hogar, algo que llama poderosamente la atención es que las protagonistas parecen vivir encerradas en este territorio de lo íntimo, condenadas a una clausura permanente.

Muchas veces las mujeres intentan engañar ese encierro y pasean, pero lo hacen recorriendo el limitado espacio que les permite la casa:

Lisandra se paseaba por sus largos corredores
con vestido de diario que le arrastran los galones.²⁶

Delgadina se pasea por una sala cuadrada
con el pelito tan largo que por el suelo arrastraba.²⁷

En ocasiones se reúnen, pero también dentro, en ese territorio compartido en las casas comunales, el patio, o, de nuevo, en una habitación, como en el romance de *Las tres comadres borrachas*:

En un patio tres comadres se juntaron todas tres.²⁸

Se juntaron en un cuarto las comadres todas tres.²⁹

Incluso cuando se castiga a las jóvenes —siempre por veredicto masculino— se aumenta aún más su prisión, recluyéndolas en los cuartos más profundos de la casa. Así se ve en el romance de *Delgadina* donde el padre, rechazado en sus pretensiones incestuosas, ordena el cruel encierro de la hija:

— Vengan todos mis criados y a Delgadina encerrarla
en el cuarto más oscuro que en este palacio haya;
y si pide de comer, darle carne muy salada,
y si pide de beber, darle zumo de retama,
y si pide de acostarse, meterle fuego en la cama,
y si pide de almohadas, darle filos de una espada.³⁰

²⁵ Versión de Remedios García García (69 años). Recogida por C. de la Vega en Chipiona en 1984.

²⁶ Versión de *Conde Claros en hábito de fraile* recogida en San Martín del Tesorillo de boca de Antonio Bocanegra. Colección Domingo Mariscal.

²⁷ *Delgadina*. Versión de Grazalema, anónima, recogida por P. Pérez Clotet en 1940.

²⁸ De Algeciras, cantada por María Santos Valencia (43 años) a F. Vegara, C. Tizón y K. Heisel en 1985.

²⁹ De Dolores Perea Rondón (49 años) de Tarifa. Recogida por C. Tizón en 1983.

³⁰ *Ibid.*

En *Tamar* —único tema bíblico del romancero gaditano— la joven violada por su hermano es recluida por el padre para tapar la deshonra:

La encerraron en un cuarto donde cosía y bordaba
y a eso de los nueve meses tuvo la niña una dalia.³¹

En este mundo cerrado se dibujan rencillas, desconfianzas, incluso perversas actitudes espías que buscan arrancar los secretos del otro:

La suegra que estaba viendo por el ojo de la llave.³²

La madre que se enteraba por el hueco la escalera.³³

Sin embargo, este encierro no es una invención romancística. La reclusión doméstica de las mujeres, su cuidado alejamiento de los peligros del mundo, fue defendido por los moralistas de los siglos XVI y XVII. Y aunque, sobre todo en esta última centuria, las mujeres empezaran a ser más enemigas «de sus rincones y sus casas», el problema seguiría afectando a las jóvenes, sobre todo de clases urbanas medias y altas.³⁴ La paulatina liberación del prescrito «recato» hacia el «despejo», como indica C. Martín Gayte, hacia formas de comportamiento más abiertas que se da en el siglo XVIII, no impedirá que el encierro se mantenga durante el siglo XIX y aún en el XX,³⁵ como retrata el romancero.³⁶

A veces la mujer se atreve a asomarse al exterior, adoptando dos gestos codificados que poseen connotaciones antitéticas. La esposa fiel se sienta a la puerta de su casa, como guardándola, a la espera del marido ausente:

Estando yo en mi portal bordando paños de seda³⁷

La mujer joven, deseosa del mundo y del amor, se hace ventanera:

Mañanita, mañanita, mañana de San Simón,
estaba una señorita sentadita en su balcón
muy peinada y muy lavada, con un poco de arrebol.³⁸

Una dama en un balcón del segador se prendaba³⁹

³¹ Versión de El Bosque, cantada a V. Atero en 1980 por Guadalupe Acevedo España (15 años).

³² Romance de *La mala suegra*. Versión cantada por Ana Rosado (74 años). Recogida por C. Tizón y K. Heisel en 1986.

³³ Versión de *La infanticida*, de Bornos. Cantada por Isabel Ibáñez Sevillano (46 años). Recogida por V. Atero y P. Piñero en 1984.

³⁴ M. Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986, pp. 18-38. Véase también M. Defourneaux, *La vida cotidiana en el Siglo de Oro*, Barcelona, Argos Vergara, 1983², pp. 141-149.

³⁵ *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Lumen, 1981, pp. 113-138.

³⁶ Véase a este respecto, N. Vázquez, *La unidad motivo en el romancero tradicional de Cádiz*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Cádiz, 1997, pp. 520-528.

³⁷ *Las señas del esposo*. Versión de María Barrera Palma (46 años). Le fue cantada a V. Atero en 1981.

³⁸ *Alba Niña*. Versión de Arcos de la Frontera, cantada a P. Piñero y V. Atero en 1983, por José M^a Capote (39 años) y Josefa Benot (78 años).

V. Atero & N. Vázquez, "Lo Femenino en el Romancero"

La apostura y exposición pública de estas damas las definen como el tipo opuesto al de la tradicional mujer modelo. Su estancia en el balcón, su exhibición, rompe el principio de clausura doméstica que, según hemos dicho, es una obsesión de los autores bien pensantes del Siglo de Oro, quienes respaldan unas reglas de comportamiento cuya vigencia se ha prolongado en el tiempo hasta hoy.

1.2. EL EXTERIOR

Cuando las mujeres salen fuera —muy pocas veces— lo hacen a un lugar domesticado, cercano, dependiente en último extremo de su labor dentro del hogar.

En algún romance la esposa sale al exterior para atender el abastecimiento del hogar, como ya vimos en el romance de la *Casada de lejas tierras* donde la mujer acude a comprar al mercado.

Sin embargo, la tarea más habitual que hace salir a los personajes femeninos de sus casas en el romancero es el lavado y la recogida del agua:

En el río de Jaén había tres niñas lavando:
María la que lavaba, Isabel la que tendía
y Juana entre las flores se iba quedando dormida.⁴⁰

El día de los torneos pasé por la morería
y vi una mora lavando, lavando en la fuente fría⁴¹

— Y ¿qué oficio tienen esas tres cautivas?
— La mayor lavaba, Lucía tendía
y la más pequeña agua les traía⁴²

En realidad el género reconstruye una escena que ha formado parte de la vida cotidiana hasta hace muy poco. Ya en el *Fuero Real* alfonsí se testimoniaba que el río y la fuente eran lugares propiamente femeninos,⁴³ y lo han seguido siendo hasta muy avanzado el siglo XX, en una evolución que ha llevado desde el río hasta la lavadora, pasando por el espacio, aún colectivo, del lavadero público.⁴⁴

³⁹ Romance de *La bastarda y el segador*. Versión de Jerez de la Frontera, cantada por Carmen Jiménez Ortiz (55 años) y María Aguilucho Mena (52 años). Recogida por Y. Jiménez y J. de Cos en 1989.

⁴⁰ *La niña que lava en el Jordán*. Versión cantada por Dolores Perea Rondón (40 años) de Tarifa. Recogida por M. L. Delgado Perea en 1974. Colección de Francisco Mendoza.

⁴¹ *Don Bueso*. Versión de Arcos de la Frontera de Antonia Veas (83 años), recogida por L. Rosado en 1990.

⁴² Antonio Ojeda (68 años) cantó esta versión de *Las tres cautivas* en Facinas a F. Vegara, C. Tizón y K. Heisel en 1985.

⁴³ "Toda muger uecina o fia de uezino pueda testiguar en cosas que fueren fechas o dichas en banno o en forno o en molino e en río e en fuente o sobre filamientos o sobre teximientos o sobre partos o en casamie[n]tos de mugier o en otros fechos mugeriles e non en otras cosas sinon en las que manda la ley" (Libro II, Título VIII, *De las Testimonias e de las pruebas*, Ley VIII), *Leyes de Alfonso X. II. Fuero Real*, ed. de G. Martínez Díez y colaboradores, Ávila, Fundación Sánchez Albórniz, 1988, p. 260.

⁴⁴ Vid., por ejemplo, sobre estos usos en Galicia, L. Méndez, "Cousas de mulleres". *Campesinas, poder y vida cotidiana (Lugo 1940-1980)*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 169-170. Sobre estos aspectos hemos tratado más detenidamente en N. Vázquez, ob. cit., pp. 241-249.

La tradicional clausura en la que vivía la mujer hacía de la salida al río o a la fuente una ocasión propicia para el encuentro con el otro sexo. De hecho la reunión de los amantes cerca del agua es un tópico que aparece en la literatura de todos los tiempos, tanto culta como popular:

En la fuente del rosel
lavan la niña y el doncel.
En la fuente de agua clara
con sus manos lava la cara,
él a ella y ella a él;
lavan la niña y el doncel.
En la fuente del rosel
lavan la niña y el doncel.⁴⁵

El mismo sentido propiciatorio del encuentro amoroso tiene la salida de la mujer a misa o los escasos paseos de que parece gozar en el romancero:

Una mañana temprano a misa fui con mi madre,
me he encontrado una mujer que era bella como un ángel.⁴⁶

Por la alameda de Cádiz se pasean dos doncellas,
una era Blancaflor y la otra Filomena.
Ha pasado un caballero con grande y ricas hacienda;
se enamoró de Blancaflor, sin despreciar Filomena.⁴⁷

2. EL ESPACIO DE LO SALVAJE

Como señalábamos al comienzo de este trabajo, el espacio de lo salvaje femenino es excepcional en el mundo romancístico. En realidad, sólo domina íntegramente en un único tema, el de *La serrana de la Vera*, que constituye, sin embargo, una preciada joya, una *rara avis* dentro del género, por la rica carga simbólica y mítica que encierra.

Sin queremos detener mucho en este tema, tantas veces estudiado,⁴⁸ vamos a subrayar, no obstante, algunos de sus elementos textuales, en lo que concierne al tema que nos ocupa, ya que la serrana invierte con sus gestos el modelo femenino que, según hemos visto, trazan la mayoría de las mujeres del romancero.

⁴⁵ V. Beltrán, *La canción tradicional. Aproximación y antología*, Tarragona, Ediciones Tarraco, 1976, p. 125.

⁴⁶ Cantó esta versión de *Galán que corteja a una mujer casada* Dolores López (59 años) en Bornos a A. J. Pérez Castellano y C. de la Vega en 1984.

⁴⁷ Versión de *Blancaflor y Filomena* cantada por Isabel y Dolores Molinillo (65 y 68 años) en Setenil a V. Atero en 1982.

⁴⁸ Vid. por ejemplo, J. Caro Baroja, "¿Es de origen mítico la "leyenda" de la Serrana de la Vera?", *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, II (1946), pp. 568-572 y "La Serrana de la Vera, o un pueblo analizado en conceptos y símbolos inactuales", en *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, Istmo, 1989, pp. 259-338. P. M. Piñero y V. Atero, "El romance de *La Serrana de la Vera*. La pervivencia de un mito en la tradición del sur", en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), pp. 399-418.

V. Atero & N. Vázquez, "Lo Femenino en el Romancero"

La transgresión del rol femenino viene impuesta por el espacio salvaje en que se sitúa esta mujer, la cueva, el barranco, lo escarpado, que señala la involución hacia un estadio presocial:

Allá en Barranca la Olla, orillita de Plasencia,
se pasea una serrana, alta, rubia, muy morena,
con su escopetita al hombro, guardando la suya cueva;
cada vez que le da sed baja al fondo de la sierra.
Vio de venir un galán alto, rubio como ella,
lo ha agarrado de la mano, lo lleva a la suya cueva.
— ¿Para qué son tantas cruces, tantos montones de tierra?
— Nueve hombres he matado dentro de la mía cueva;
contigo ha de ser lo mismo si tu amor no me contempla.—
Aviaron de cenar, hicieron una gran cena:
tres perdices y un conejo y otras cosillas más buenas.
Galonearon la cama con ricas colchas de seda.
La piedra con que atrancaba cuatro mil arrobas pesa.
Trató de dormirlo a él, mas la dormida fue ella.
Cuando se quedó dormida, el galán cogió la puerta.
Se despierta la serrana y sin el galán se encuentra,
lo vio ir por el camino montado en su yegua negra;
cogió la honda en la mano, la piedra en la faltriquera,
cada hondazo que ha pegado lo alejaba legua y media.
En el pueblo más cercano ha dado parte de ella:
cuatro miembros de justicia vienen a reconocerla;
el galán iba delante abriendo campo y vereá.
La vio subida en un pico peinándose la melena;
se echó el trabuco a la cara y un trabucazo le pega.
De cintura para arriba de persona humana era,
de cintura para abajo era estatura de yegua.⁴⁹

Como es fácil apreciar tras la lectura de este espléndido romance tres aspectos interrelacionados sobresalen en él: la masculinización de la protagonista, su mítica animalización y el uso de los roles femeninos canónicos ejercidos por ella de forma transgresora.

La serrana maneja objetos que tradicionalmente simbolizan lo masculino: la escopeta y la honda. El habitual rito femenino de ir por agua, expresa simbólicamente en este romance, sin embargo, la forma de satisfacer el deseo sexual. Al margen de toda reglamentación, cada vez que le apetece, la serrana ejerce su libertad en la elección de varón, asumiendo aquí también el papel asignado convencionalmente al hombre. Pero su gesto va más allá de lo varonil, parece convertirse en depredación, en caza animal.

Otras tareas que ya hemos visto asociadas a la mujer en el romancero, como hacer la cama y preparar la comida, son ejecutadas por la serrana pero con un significado muy distinto. Si en otras ocasiones, como decíamos, estos gestos subrayan la dedicación de la mujer al esposo, en este romance la protagonista usa estos

⁴⁹ Versión cantada en Tarifa por Dolores Perea Rondón, de 48 años. Recogida por F. Vegara y C. Tizón en 1982.

preparativos como anuncio del sangriento final que tiene reservado a su víctima. La comida será un manjar de muerte, el lecho, una cama letal si es que el hombre no consigue superar la prueba sexual a la que lo somete la terrible serrana. Porque ella es en esencia una devoradora de hombres, una aniquiladora sistemática, según sus palabras, ya que nadie la satisface, nadie la «contempla», nadie supera su reto sexual.

Esta mujer de fuerza descomunal no responde a ningún tipo femenino real, personifica más bien esos miedos arcaicos y profundos al poder de la hembra y a su insaciabilidad sexual.⁵⁰

Cuando al final del romance nos sorprende encima de un árbol peinando su larga melena, es inevitable que recordemos a las míticas sirenas y lamias a las que, como señalaba Torquemada,⁵¹ se las pintaba “con un peine en la mano y un espejo en la otra”. El poder seductor atribuido siempre al cabello suelto y largo de la mujer, se convierte en estos seres de leyenda en poder aniquilador. Los últimos versos del romance desvelan la verdadera naturaleza de este personaje misterioso que resulta ser un híbrido como las sirenas, mitad mujer, mitad yegua.⁵² Este extraño relato cuenta precisamente la destrucción del mito, la historia del hombre que pudo acabar con la mujer salvaje y que instauró con su muerte el poder civilizador de lo masculino,⁵³ de manera que el desenlace de este romance suprime cualquier viso de transgresión femenina al ratificar de nuevo los roles sexuales consagrados en la sociedad tradicional, en donde no tiene cabida una mujer fuerte, dueña de su destino.

3. UNA CONSIDERACIÓN FINAL

Después de este breve recorrido por los espacios y formas rituales de lo femenino en el romancero, creemos haber demostrado que el género ofrece una visión muy tradicional de la mujer, que parece entrar en contradicción con el papel que va teniendo y reclamando hoy, a finales del siglo XX.

La pregunta que muchas veces nos hemos planteado como mujeres estudiosas de esta literatura es por qué estas historias siguen vivas, por qué se siguen repitiendo tantas canciones que refrendan este tipo femenino, cómo se explica su prolongada utilidad en un estado de cosas aparentemente tan distinto. Para responderla pensamos que se debe acudir a la información extratextual, ver quiénes gustan de estas historias.

Como dijimos al principio, la inmensa mayoría de los transmisores son mujeres. En relación con los textos recogidos hasta ahora en la provincia de Cádiz, de

⁵⁰ Vid. por ejemplo D. Jacquart y C. Thomasset, *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, Barcelona, Labor, 1989, p. 8.

⁵¹ Cit. por I. Malaxecheverría, *Fauna fantástica de la Península Ibérica*, San Sebastián, Kriselu, 1991, p. 68.

⁵² Para estos aspectos simbólicos vid. N. Vázquez, ob. cit., pp. 451-452 y 536-539.

⁵³ Vid. F. Delpech, “La leyenda de la Serrana de la Vera: las adaptaciones teatrales”, en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1979, pp. 23-28 y “Variations autours de *La Serrana*” en *Travaux de L'Institut d'études hispaniques et portugaises de l'Université de Tours*, Tours, Publications de l'Université de Tours, 1979, pp. 59-77.



un total de 935 informantes, 823, es decir, el 88,02%, son mujeres. Dando por sentado, pues, la supremacía femenina en la transmisión, dos factores habría que tener en cuenta para intentar explicar este fenómeno: su nivel de cultura y su edad.

La absoluta mayoría de los cantores de ambos sexos son iletrados, habitualmente analfabetos funcionales. Si este dato ya puede explicar en cierto modo la vitalidad de los esquemas sociales que perpetúa el romancero, aun más significativo a este respecto nos parece su edad.

El 68% de los informantes tenían al ser encuestados más de 40 años —entre ellos los de mejor memoria son los situados en el intervalo entre 50 y 60—. Los que estaban entre 20 y 40 años cantaron el 13,58% y los de menos de 20, el 10,26% de las casi 3.500 versiones recopiladas. Tomando como referencia media de los más intensos años de encuesta el año 1985, podemos decir que la mayoría de la población que conserva el romancero nació antes de la década de los 50, años más, años menos.

Parece que pasada la posguerra se produce una clara fisura en la cadena tradicional. Los cambios que en este país se viven a partir de los años 50 afectan también al romancero que queda como patrimonio de la gente más mayor, mientras que los más jóvenes, parecen repetir estas canciones —cada vez menos— por su sabor a cosa añeja, como los son las viejas fotografías de familia, ya en color sepia, que cuelgan de las paredes de los abuelos.

De esta manera puede explicarse que las grandes transmisoras del romancero gaditano moderno, que nacieron en la década de los años 20 y 30, se sientan identificadas, sin que se les perturbe el ánimo, con los esquemas de representación de lo femenino que el género ofrece como trasunto de esa sociedad tradicional en la que nacieron y en la que tuvieron que aprender a vivir.

Para terminar, quisiéramos dejar constancia de una reflexión que, también como mujeres, nos hemos hecho ante un género como éste. A pesar de lo lejos que nos sentimos de esas malcasadas, de esas jóvenes que van a la fuente o pasean con dolor su parto y viven condenadas al encierro, a pesar de lo incómodo que nos resulta todo este mundo, debemos decir que no por eso el romancero es un género despreciable, sino que, como todo, es hijo de su tiempo, y es, además, un hijo dotado de dulzura y grandeza, un mundo literario que alcanza, a veces, mayor altura poética que las formas cultas y escritas. Porque, aunque debemos mirar hacia adelante, no podemos olvidar lo que fuimos. Y de lo que fuimos el romancero es verdadero testimonio, parte inexcusable de nuestro patrimonio cultural y de nuestra memoria.

RESUMO

É sabido que a mulher desempenhou um papel determinante na vida do romanceiro tradicional. As mulheres constituíram-se como os seus cantores-transmissores por excelência, marcaram os principais espaços "reais" da sua transmissão e aparecem frequentemente como as personagens centrais das suas histórias.

Deixando de lado o papel da mulher tanto na difusão como na temática do género — aspectos mais abordados pela crítica—, este trabalho debruça-se sobre todos os temas e símbolos que, no romanceiro, dão conta de uma forma de representação do feminino submetida a uma

clara ritualização, produto de uma tradição cultural muito precisa: espaços onde as mulheres, omnipresentes no romancero, assumem uma gestualidade codificada. As autoras deste artigo reflectem sobre o modo como o género tendeu a representar as mulheres e a mostrá-las, sobre qual é o tipo de sociedade que transparece no romancero, e sobre a razão de ser destes esquemas de representação. Para tal fim, baseiam-se num corpus de romances da tradição moderna procedentes da província de Cádiz (Andaluzia, Espanha).

ABSTRACT

It is known that women performed a crucial role in the life of the traditional romancero (Iberian ballad). They have been its performers-transmitters par excellence, they have marked the main "real" spaces of its transmission and they often appear as the main characters of its stories.

Rather than focussing on the woman's role in the diffusion and thematics of the genre — features more often dealt with — this paper deals with those topics and symbols which, in the romancero, account for a form of representation of the feminine ritualised in a way that is the product of a very well defined cultural tradition. Women pervade the space in the romancero, where they enact a codified gestuality. The authors reflect on how the genre tended to represent and display the women, on the type of society that transpires in the romancero and on the reasons for these schemes of representation. In order to do so, they use the corpus of romances of the modern tradition originating from the province of Cádiz (Andalucía, Spain).