

# EL ROMANCERO, ¿FEMENINO O FEMINISTA?

NOTAS A PROPÓSITO DE  
 («LA DONCELLA GUERRERA»)

**Enrique J. Rodríguez-Baltanás**

## I

Que son fundamentalmente mujeres las que cantan los romances, resulta hartamente sabido para cualquiera que los haya recogido por campos y ciudades de nuestra geografía (1). Nosotros mismos hemos sido testigos de ello en las encuestas que hemos podido realizar por las provincias de Cádiz, Huelva y Sevilla. El hecho no es nuevo; el erudito catalán Milá i Fontanals lo había notado ya a fines del pasado siglo: "La poesía popular ha sido transmitida por mujeres. Sirveles para entretener y adormecer a los niños, para divertir las largas horas destinadas a tareas domésticas y colectivas, para darse aire, según dicen, en las faenas más activas del campo" (2). Rara vez son los hombres los portadores y los informantes de la tradición romancística, aunque justo es decir que entre los más señalados se encuentran algunos varones ("El Planeta" de *Un baile en Triana* de Serafín Estébanez Calderón; los gitanos que

- (1) Vid. a este respecto, para el ámbito andaluz, M. Alvar, *El Romancero, Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970, especialmente el capítulo titulado "Una recogida de romances en Andalucía (1948-1968)", que ocupa las pp. 365-384; y P. M. Piñero y V. Atero, *Romancero andaluz de tradición oral*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, pp. 33-34.
- (2) *Romancerillo catalán*, 1895; hay edición moderna, Barcelona, Alvaro Verdaguer, 1982; tomo la cita de P. M. Piñero y V. Atero, *Romancero de la tradición moderna*, Sevilla. Fundación Machado, 1987, p. 58.

cantaron a Bartolomé José Gallardo; Juan José Niño) (3). Pero esto no sucede más que por excepción. Lo más frecuente es que el romancero sabido y cantado por los varones sea de temática religiosa (4); con lo cual este romancero masculino parece decantarse por lo superestructural e ideológico, en donde podemos incluir esta temática religiosa, mientras que el de las mujeres reviste un carácter mítico y simbólico, exponente de la infraestructura no en un sentido económico, sino ontológico y vital.

El Romancero es también marcadamente femenino por los temas de que trata y por sus protagonistas: mujeres seductoras, mujeres seducidas, aventuras amorosas, incestos y violaciones, embarazos, mujeres matadoras, adúlteras, esposas desgraciadas, etc., como puede comprobarse, por otra parte, nada más que con hojear cualquier colección de romances.

La cuestión, no obstante, que nos planteamos aquí es la siguiente: el Romancero, siendo predominantemente femenino –por sus temas, por sus portadores–, ¿es también feminista? Dicho en otras palabras: cantados y memorizados por mujeres, y por mujeres transmitidos, ¿encierran estos romances además alguna protesta, alguna rebelión, alguna concepción transformadora de carácter feminista? Y entendemos por *feminismo* –controvertida palabra– la conciencia y consecuente praxis del valor *como ser humano* de la mujer y, por consiguiente, de su posible y necesaria incorporación a la vida social –a la historia, y no sólo a la intrahistoria– en pie de igualdad con el varón, sin ningún tipo de discriminación en función del sexo.

Para ahondar en esta cuestión vamos a servirnos del tradicional romance de *La doncella guerrera* (5), hoy frecuentísimo de encontrar en la tradición moderna, las más de las veces como canción infantil, y, según Menéndez Pelayo, ya muy conocido en el siglo XVI (6).

## II

Veamos, pues, el contenido del poema, expresado y desarrollado a través de las cuatro macrosecuencias que cabe establecer en su estructura narrativa.

- (3) Sobre estos privilegiados informantes, vid. P. M. Piñero y V. Atero, *Romancero andaluz...*, cit., pp 19–25.
- (4) Cfr P. M. Piñero y V. Atero, *Romancero de la tradición moderna*, cit., p. 58.
- (5) Utilizamos la versión facticia de R. Menéndez Pidal en su *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, porque recoge todos los motivos del romance, pero tenemos a la vista otras versiones, que pertenecen a nuestra propia colección o a la de otros recopiladores; únicamente cuando la cita no corresponda al texto de la *Flor nueva*, se indicará en nota la procedencia.
- (6) Vid. R. Menéndez Pidal, op cit., p. 202.

1.- Comienza la intriga con la maldición de la esposa, proferida por el anciano padre, a causa de no haberle dado aquella ningún hijo varón, que ahora –más que nunca– echa en falta el viejo, ahora precisamente que han sido declaradas y pregonadas las guerras y que él se encuentra demasiado achacoso y decrepito como para acudir personalmente. De ahí las duras palabras que dirige a su esposa:

*¡No reventaras, condesa,  
por medio del corazón,  
que me diste siete hijas,  
y entre ellas ningún varón!*

Comienzo, desde luego, extremadamente misógino. Podríamos decir que por partida doble: primero, por atribuir a la mujer una responsabilidad en la determinación del sexo del *nasciturus* que la medicina y la ciencia modernas han demostrado ampliamente que no tiene (más bien al contrario, ya que, como se sabe, son los cromosomas del varón los que determinan el sexo) (7); en segundo lugar, y más importante en el desarrollo de nuestra historia, está el hecho de que dé por sentada la incapacidad de la mujer para ir a la guerra. El anciano padre se siente enormemente desgraciado, hasta el punto de maldecir a su esposa, porque no tiene un hijo varón que pueda acudir en sustitución suya a la llamada del rey.

Conviene llamar la atención sobre el hecho de que la guerra (8) simboliza aquí toda actividad exterior al hogar: la vida social y política, la vida productiva (a fin de cuentas, a lo largo de la duración del modo de producción feudal, la guerra era casi el único medio de alcanzar riquezas y poder). Tanto en un sentido literal como en un sentido simbólico, en nuestro poema –y tanto para el padre, como para la madre, como para las propias hijas– se da por sentado que las mujeres no sirven para la guerra.

(7) La protesta explícita contra esto se ofrece en una versión leonesa: "Calle, calle usted, mi padre, / no eche tal maldición; // ¿Qué culpa tiene mi madre / de lo que mi Dios *dispón* [subrayado en el original]" (Manuel Fernández Núñez, *Folklore leonés*, Madrid, 1931, p. 97; tomo la cita de Bonifacio Gil, "El tema de «La doncella guerrera» en el folklore riojano", en *Berceo*, V (1950), núm. 17, pp. 723-732).

(8) Diego Catalán subraya el hecho de que el plano expresivo del romance tradicional conserva a menudo "significantes que permiten una interpretación referida a sistemas semánticos caducados ya (o, al menos, aparentemente caducados)"; pero estos significados –añade Catalán– "sirven perfectamente, aunque arrastren esa herencia tradicional, para manifestar o reflejar el referente en que modernamente se cantan, el mundo real en que viven los usuarios del romancero" (Diego Catalán, *Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*, CGR, 1.A, Madrid, SMP, 1984, pp. 19-20).

Precisamente porque percibe con total acuidad este contenido misógino es por lo que reacciona la más pequeña de las siete hermanas –de la que por cierto se dice que es “en razones la mayor” (9)–, que se diría que sale en defensa y vindicación de su sexo –y no sólo de su madre– cuando, decidida, muestra sus deseos de acudir a la guerra:

*Allí habló la más chiquita,  
en razones la mayor:  
– No maldigáis a mi madre,  
que a la guerra me iré yo;  
me daréis las vuestras armas,  
vuestro caballo trotón.*

Y no es desde luego por afán de aventuras por lo que la menor de las hijas se ofrece para sustituir a su anciano padre en las lides y azares de la guerra, sino por su sentido de la responsabilidad ante los deberes familiares (10), por la conciencia de su propio valer, así como por el deseo de mostrar que una mujer puede lo que un hombre pueda. La doncella guerrera no es una joven alocada en busca de emociones fuertes y peligros exóticos, sino en verdad, como se nos dice en el poema, una chica que destaca por ser de sus hermanas “en razones la mayor”.

2.– A esta súbita reacción de la muchacha, súbita pero que parece provenir de capas muy profundas de su sensibilidad y de su razón, el buen padre –bueno hemos de llamarlo, de acuerdo con el código feudal, porque es un vasallo fiel que se tortura al no poder salir lealmente a sus obligaciones para con el rey– opone las razones convencionales, los argumentos tópicos.

Estos argumentos responden unos a los caracteres sexuales, biológicamente diferenciadores (“Conoceránte en los pechos,/ que asoman bajo el jubón”); otros a conductas y/o hábitos culturales (“tienes las manos muy blancas,/ hija, no son de varón.”) (11) Pero unos y otros rasgos, los biológicos y los sociales, son fáciles de remontar. Los primeros, mediante la ocultación o el disimulo (“Yo los apretaré, padre/ al par de mi corazón”); los segundos, a través de una modificación de estos hábitos (“Yo les quitaré los guantes/ para que las queme el sol”).

(9) En la versión zamorana recogida y publicada por Américo Castro (en *Lengua, enseñanza y literatura (Esbozos)*, Madrid, Suárez, 1924, pp. 259–280) se ofrece una variante no del todo sin interés: “Respondió la más pequeña,/ en lugar de la mayor” La joven, por lo que se ve, no sólo no tiene miedo de trastornar la jerarquía de los sexos, sino tampoco la de las edades.

(10) Sobre todo, en algunas versiones en las que la vida del padre llega a estar en peligro: “El rey ha echado un bando/ desde Sevilla a Aragón, // pena de la vida tiene/ el que no tenga varón” (vid. M. Alvar, loc. cit., p. 373, n. 8).

(11) “Tienes el andar menudo,/ te han de decir que mujer sos”, en la versión citada por A. Castro

Queda, por último, un misterioso impedimento, que, sin ser rasgo sexual ni hábito femenino, es sin embargo medio de reconocimiento de su identidad femenina, como se revelará más tarde: "Conoceránte en los ojos,/ que otros más lindos no son". Sobre estos bellos ojos de la doncella guerrera habremos de volver más tarde en busca de la aclaración de su sentido y función en el poema.

Como culminación de este proceso de suplantación, por el que la hembra completa su disfraz, se nos presenta la decisión de tomar un nombre de varón:

*Al despedirse de todos,  
se le olvida lo mejor:  
-¿Cómo me he de llamar, padre?  
-Don Martín el de Aragón. (12)*

3.- La siguiente secuencia narrativa viene introducida por un dato temporal: han pasado dos años. Durante ese tiempo, nadie ha reconocido la verdadera identidad de Don Martín, salvo con una excepción: "si no fue el hijo del rey/ que en sus ojos se prendó". Son, pues, los bellos ojos de Don Martín los que han cautivado al hijo del rey. La doncella guerrera ha peleado como uno más, ha actuado como uno más, sin que nadie haya sospechado que se trataba de una mujer. En realidad, tampoco el hijo del rey tiene ninguna evidencia de que así sea, sino tan sólo una intuición, una "corazonada", que el joven defiende ante su madre, a la que expone y consulta el caso:

*-Herido vengo, mi madre,  
de amores me muero yo:  
los ojos de don Martín  
son de mujer, de hombre no.*

¿Quién mejor que una madre, mujer ella misma, para aclarar las dudas de su hijo y establecer las pruebas que determinarán la identidad sexual del inquietante don Martín? Desde luego, todo componente homosexual queda descartado; el hijo del rey se enamora de don Martín porque la cree una mujer, porque *casí* está seguro de que es una mujer. Y es este *casí* el que lo ha llevado a confiar el caso a su madre. Porque él está seguro de que don Martín es una mujer, una hermosa mujer, como lo pregonan sus ojos; pero después, cuando la ve pelear, producirse, convivir con los soldados... le asalta la duda; ¿estará él equivocado?

La madre le propone entonces realizar varias pruebas que delatarán infaliblemente si don Martín es mujer:

- (12) Por supuesto, nada importan para nuestro propósito ahora las variantes léxicas de otras versiones: don Martinos, Marquitos, Oliveros, don Carlos... aunque sí para la geografía del romance.

*—Convídalo tú, mi hijo,  
a las tiendas a feriar;  
si don Martín es mujer,  
las galas ha de mirar.*

José M<sup>a</sup> de Cossío enumeró y comentó las varias pruebas que aparecían en las versiones montaÑesas por él recogidas: la de "las tiendas", la de "la harina", la de "los linos", etc... (13) Todas estas pruebas se basan en la sólida creencia de una conducta diferente en el hombre y en la mujer. En la prueba de la harina, que no recoge la versión de Menéndez Pidal, se nos ofrece, según J. M.<sup>a</sup> Cossío, "una de las más arraigadas características femeninas, como las puede entender la sagacidad rural: la preocupación por la economía doméstica que desconfía de la calidad de lo que va adquirir y lo discute, prueba y tasa" (14). En la versión montaÑesa de Cossío:

*Llévala, hijo, a los molinos,  
los molinos a mirar;  
si Oliveros es mujer  
la harina se irá a apalpar.*

Pero todas las pruebas fracasan, porque don Martín no observa la conducta que cabría esperar de una mujer, según el estereotipo que tan bien conoce la madre del príncipe. Así, en la versión de la *Flor nueva* a la que venimos refiriéndonos:

*—Herido vengo, mi madre,  
amores me han de matar;  
los ojos de don Martín  
roban el alma al mirar.  
—Llevaráslo tú, hijo mío,  
a la huerta a solazar,  
si don Martín es mujer,  
a los almendros irá.  
Don Martín deja las flores;  
una vara va a cortar:  
—¡Oh, qué varita de fresno  
para el caballo arrear!  
—Hijo, arrójale al regazo  
tus anillos al jugar:  
si don Martín es varón,  
las rodillas juntará;  
pero si las separare,  
por mujer se mostrará.  
Don Martín, muy avisado,  
hubiéralas de juntar.  
—Herido vengo, mi madre,  
amores me han de matar;  
los ojos de don Martín  
nunca los puedo olvidar.*

(13) Cfr. José M<sup>a</sup> de Cossío, "Notas al Romancero. Caracteres populares de la feminidad en «La doncella que va a la guerra»", en *Escorial*, VI (1942), pp. 413-423.

(14) *Ibid.*, p. 418

Lo único que no engaña al joven hijo del rey es el mirar de don Martín. La forma de actuar de don Martín podrá ser la de un varón, pero lo que su conducta ceta sus ojos lo delatan: "los ojos de don Martín/ roban el alma al mirar", "los ojos de don Martín/ nunca los puedo olvidar", dice a su madre el hijo del rey, insistiendo en su anterior observación de que "los ojos de don Martín/ son de mujer, de hombre no". Tiene toda la razón Candace Slater, en su pormenorizado estudio del romance, al encontrar sorprendente la insistencia del hijo del rey en este rasgo, que no se cuenta precisamente entre los caracteres sexuales secundarios:

"Despite the old adage about the eyes being the mirror of the soul, his concentration upon them is somewhat unexpected, since of all the physical attributes which worried the father (breasts, hands, feet, etc.) the eyes were really the least likely to give the Donzela away. While men do not have big breasts and seldom possess tiny hands or feet, persons of either sex may have beautiful eyes (witness the expression «bedroom eyes» in English). The fact that her eyes betrays the Warrior Maiden simply confirms the impossibility of disguising one's true nature." (15)

Esta "impossibility of disguising one's true nature" coincide con la lectura que Michelle Débax establece del romance como una dualidad conflictiva entre la esencia y la apariencia: "En última instancia, se trata de un conflicto entre el ser y el parecer, acabando siempre el ser triunfando sobre el parecer." (16) En este sentido, la culminación de esta dialéctica llegaría con la última prueba –desnudarse para el baño en el río o en la mar– en la que no caben disimulos ni engaños.

J. M<sup>a</sup> de Cossío, por su parte, considera que los ojos traicionan a la guerrera doncella no por su factura física, "porque no eran ellos, sino más bien los afectos por ellos expresados los delatores." (16)

Se llega así, tras el fracaso de las pruebas anteriores, a la definitiva, en la que no valen disfraces que oculten ni conductas que puedan modificarse:

*—Convídalo tú, mi hijo,  
en los baños a nadar.*

Ante esto, don Martín no tiene otra opción que excusarse (normalmente alegando una emergencia familiar grave: "que se halla el conde mi padre/enfermo para finar" en la versión de Menéndez Pidal, e incluso "que mi padre

(15) Candace Slater, "The Romance of the Warrior Maiden: A tale of Honor and Shame", en Samuel G. Armistead, Antonio Sánchez Romeralo y Diego Catalán (eds.), *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal y Editorial Gredos, 1979, p. 175.

(16) Michelle Débax, *Romancero*, Madrid, Alhambra, 1982, p. 413.

estaba muerto/ y mi madre pa enterrar" en la de Américo Castro) y pedir licencia para partir a toda prisa. Concedido el permiso, don Martín va a partir sin que su verdadera identidad haya sido descubierta: no sólo ha demostrado todas las habilidades propias del varón que toma parte en la guerra, sino que ha hecho gala de un gran ingenio para engañar al enamorado hijo del rey, que no ha podido, en las diversas pruebas sugeridas por su madre, comprobar fehacientemente lo que los ojos de don Martín daban misteriosamente a entender.

4.- No habiendo sido descubierta por nadie, es la propia doncella la que se descubre a sí misma al volverse desde el caballo que "por unas veces arriba/ corre como un gavián":

*-¡Adiós, adiós, el buen rey,  
y tu palacio real;  
que dos años te sirvió  
una doncella leal!*

Este caballo que corre tan deprisa conduce a don Martín no sólo hacia su casa, sino hacia su reconversión en doncella e hija sumisa. Ya se lo advierte al hijo del rey que tras ella cabalga, que no puede quedar duda sobre el fin matrimonial de la posible relación:

*- Corre, corre, hijo del rey,  
que no me habrás de alcanzar  
hasta en casa de mi padre,  
si quieres irme a buscar!*

Y es que la doncella de nuestro romance considera como timbre de gloria de su femineidad el haberse conservado virgen después de la bélica peripécia vivida:

*... puentecito, puentecito  
del río de mi lugar,  
una vez te pasé virgen,  
virgen te vuelvo a pasar.<sup>(17)</sup>*

Para completar este retorno a la femineidad tradicional, la doncella se dirige impetuosamente a su madre: "Madre, sáqueme la rueca,/ que traigo ganas de hilar". Una petición que significativamente queda completa con una oración subordinada causal: "...que las armas y el caballo/ bien los supe manejar." No es sorprendente, entonces, que el hijo del rey la pida en matrimonio y que normalmente el romance termine en boda.

(17) J. M<sup>a</sup> de Cossío, art. cit., p. 416.

(18) No hemos conseguido ver el artículo de Aquilino Suárez Pallasá, "Sobre algunos aspectos lingüísticos y simbólicos del puente del Romance Viejo de la Doncella Guerrera", en *Letras* (Buenos Aires), 1982, núm. 4, pp. 101-114.



### III

Estas secuencias narrativas conllevan una articulación ideológica que podríamos establecer así:

1.- *Mentalidad patriarcal, machista*: la del padre y las hermanas (porque también las hermanas participan de esta forma de pensar; la madre a este respecto no cuenta siquiera) que reducen el papel de la mujer a la casa y al matrimonio, a la intrahistoria, creyéndola incapaz de actuar en la historia, en la sociedad, con las mismas capacidades que el hombre.

2.- *Refutación parcial* (veremos por qué parcial) de este modo de pensar y *demostración práctica* de que una mujer puede hacer todo lo que hace un hombre (la guerra, es decir, la actividad profesional, social, etc.) sin perder su femineidad (mensaje sorprendentemente moderno y feminista para un romance que se cantaba ya en el siglo XVII!): los ojos de don Martín cautivan fuertemente al hijo del rey. Y esto, mostrar lo irrenunciable de la femineidad, es tal vez la más importante función del motivo de los ojos en el romance, no apreciada antes por los comentaristas citados.

3.- *Retorno (parcial, relativo) al orden tradicional*: la doncella es respetuosa con los valores tradicionales asignados a la mujer —la virginidad, el sometimiento a la autoridad del padre y después a la del marido, la dedicación exclusiva y/o preferente a las tareas domésticas (costura)...—. A los deseos del hijo del rey, la doncella de nuestro romance responde desde el caballo —entrega y huida al mismo tiempo— que sólo la obtendrá en matrimonio sancionado por la autoridad paterna: "...que no me habrás de alcanzar/ hasta en casa de mi padre ["de mi padre", nótese bien, no "de mis padres"],/ si quieres irme a buscar."

Este retorno al orden tradicional es, sin embargo, parcial y relativo (y en cierto modo, dialéctico: negación de la negación, *Aufhebung* o superación en sentido hegeliano). Es cierto que la joven pide volver a ocupar su antiguo lugar en la estructura social-familiar, ejerciendo las labores "propias" de su sexo ("Madre, sáqueme la rueda,/ que traigo ganas de hilar"), pero después de demostrado que si desempeña estas funciones no es porque no sepa o no pueda desarrollar los roles histórica y socialmente atribuidos al varón ("que las armas y el caballo/ bien los supe manejar"). Queda claro que no desempeña un determinado rol porque *necesaria* y *naturalmente* tenga que ser así, sino porque *socialmente* se ha establecido así; no porque no pueda ser de otra manera, sino porque ella acepta que así sea. Cualquiera tendrá que tener respeto a esta muchacha que tan hábilmente maneja la rueda, pues con idéntica destreza manejó la espada y el caballo.

Y, sin embargo, es un regreso al viejo orden. La emancipación no se produce porque, para poder casarse, para poder ser aceptada por el marido

que la ha visto guerrear, tiene que re-asumir los valores tradicionales: respeto de la jerarquía paterna, virginidad, labores domésticas...

Como en tantos otros romances, la autointerpretación viene expresada al final, en el desenlace de las distintas versiones<sup>(19)</sup>. En la asturiana recogida por Juan Menéndez Pidal, el hijo del rey parece no imponer e incluso rechazar esta solución conservadora, aceptando que su esposa pueda estar a la par de él mismo en todo:

*"Deja la rueca, Martinos, —non te pongas a filar;  
que si de la guerra vienes, —a la guerra has de tornar.  
Ya están aquí tus amores, —los que te quieren llevar."*(20)

Pero este final no es el más frecuente ni extendido. Y, en todo caso, la doncella, en la gran mayoría de las versiones completas, vuelve a pedir la rueca en casa de su padre. Ello hace de *La doncella guerrera* un romance ambiguo que posibilitaría en primera instancia por lo menos una interpretación no feminista como la que lleva a cabo Candace Slater en su análisis de siete versiones portuguesas del estado brasileño de Bahía:

"On a deeper , sociological level, the ballad is about the chaos resulting from a refusal or inability to live out traditional Mediterranean sex rôles equating asculinity with honor (willingness to defend both one's own good name and reputation of one's family) and femininity with shame (chastity, reticence, deference to males)"<sup>(21)</sup>.

Para Slater, la doncella guerrera asume un papel masculino sólo ante una emergencia, por necesidad perentoria, y sólo de manera provisional, nunca por una decisión deliberada y consciente: "Satisfied with her own, female role, she simply reponds to an emergency in wich a male member of her family finds himself unable to fulfill his responsibilities" (22). Slater llega así a la conclusión de que los dos grandes temas de este romance constituyen "an insistence on tradition-sanctioned sex rôles and the portrayal of marriage as a transference of emotional energy from a parent of the opposite sex to a spouse", de modo que *La doncella guerrera* viene a reforzar "the traditional Mediterranean concept of honor, while reflecting the transformation through

(19) "Es bien sabido, en efecto, que los desenlaces de los romances están más sujetos al cambio que el resto de la narración. Ello no es debido, como suele decirse, al progresivo desfallecimiento de la memoria de los transmisores, sino a que en la conclusión de la historia se manifiesta, mejor que en otra parte de ella, la reacción de los receptores-emisores a la problemática planteada por la historia." (Diego Catalán, "Los modos de producción y 'reproducción' del texto literario y la noción de apertura", en *Homenaje a Julio Baroja*, Madrid, 1978, p. 263).

(20) Cito por M. Débax, *Romancero*, ob. cit. p. 413.

(21) C. Slater, loc. cit., p. 168.

(22) *Ibid.*, p. 172.

marriage of more universal parent-child relationships" (23) Sin embargo, Slater no puede por menos de reconocer que esta confirmación del "traditional concept of honor" no se levanta sin contradicciones internas y negaciones parciales (24), en la línea de la ambigüedad que venimos señalando.

Diego Catalán, por su parte, se inclina por dar una respuesta afirmativa a la cuestión de si el Romancero (en general, pues Catalán no se refiere en concreto a *La doncella...*) es feminista, además de predominantemente femenino, cuando escribe:

"Dado el papel preponderante que en la transmisión del romancero viene teniendo la mujer desde hace siglos (debido al carácter fuertemente «matriarcal» de nuestra cultura popular oral), los romances que actualmente se cantan o recitan representan, sin duda, un enjuiciamiento del mundo referencial que ha de considerarse en buena parte como expresión de una perspectiva femenina. El romancero tradicional moderno constituye una de las más importantes creaciones literarias en que la mujer tiene una voz más destacada posiblemente que la del hombre." (25)

Nuestra lectura de *La doncella guerrera* coincide más con esta afirmación de Diego Catalán que con las conclusiones ya mentadas de Candace Slater. Sobre todo, porque el retorno al viejo orden patriarcal se produce después –insistimos– de haber demostrado que la mujer es tan capaz como el hombre para desempeñar ciertas tareas reservadas a éste por convención o imposición social. Sin haber asistido a ningún *meeting* feminista, millares de mujeres cantoras de este romance, mucho antes de que existiera algo así como un "movimiento feminista" y completamente ajenas al significado de esta palabra, eran sin duda plenamente conscientes de la virtualidad humanista –igualadora de hombres y mujeres en la común categoría de personas– de este romance de la doncella guerrera. Hemos de matizar, sin embargo, las palabras de Catalán al pensar en la ambigüedad que supone la vuelta de la doncella al hogar paterno. Podemos llamar "feminista" a este romance siempre que no pensemos en él como un panfleto o como una reivindicación en un sentido político-social *tout court*. La ambigüedad de nuestro romance es la ambigüedad de toda obra literaria importante y trascendente, a la que resulta im-

(23) Ibid., p. 181.

(24) "Naturally, the tradition's lingering vitality expresses itself its susceptibility to change, sometimes resulting in discrepancies which appear to belie or throw into question the point made by the rest of the ballad. Some of these apparent contradictions are puzzling, others frankly delightful" (p. 182). Entre las aparentes contradicciones (en este caso, debe tratarse de una de las deliciosas) cita Slater una versión en la que la doncella declara, en tono insultante: "Donzella vim./ donzella vou.// O filho do rei como asno ficou!"

(25) Diego Catalán, *Teoría general y metodología...*, cit., p. 21.

posible agotar su potencial expresivo en una única lectura u obtener su significación total en un sentido unívoco. Es, asimismo, la pauta seguida por esta poesía tradicional, pues, como nos advierte M. Débax, "los romances más abiertamente propagandísticos no han arraigado en la tradición o lo han hecho transformándose (romances fronterizos). Tampoco parece que existan romances meramente de protesta"<sup>(26)</sup>. Sin duda alguna, hemos de tener esto en cuenta para explicarnos la pervivencia del hermoso romance de la doncella guerrera, que en los días invernales en que hemos elaborado este artículo escuchamos de labios de mujeres andaluzas<sup>(27)</sup> que ignoraban que otras mujeres andaluzas de hace siglos lo entonaban, tal vez incluso con la misma melodía.

(26) Ob, cit., p. 86.

(27) Sobre estas versiones modernas, fundamentalmente gaditanas, onubenses y sevillanas de este romance, preparamos un extenso estudio para la revista *El Folklore Andaluz*, 2ª época, Sevilla, Fundación Machado) con el título provisional de "La doncella guerrera: programa virtual y actualizaciones bajoandaluzas".