

Recreación del romance de La adúltera en la tradición hispanoamericana

María Teresa Ruiz
Escuela Nacional Preparatoria, unam

DE LOS ROMANCES QUE TRATAN EL TEMA DEL ADULTERIO EL DE *La adúltera* es uno de los de mayor difusión; se encuentra en comunidades sefardíes del Medio Oriente, en el norte de África, en España y en América. Con relación a su origen, los estudiosos remiten a una canción medieval francesa que hoy sobrevive en Francia, Italia y Cataluña.¹ William J. Entwistle argumenta que su contenido proviene de un cuento francés del siglo xiii, el *fabliau* de *Le chevalier à la robe vermeille*, donde se le da al tema un sentido burlesco, y de algunas versiones franco-provenzales de carácter trágico (Martínez Yanes, 1979:134). La difusión del romance la podemos rastrear desde Lope de Vega, quien parafraseó algunos versos en, por lo menos, cuatro piezas teatrales; una de ellas es *La locura por la honra*.

De acuerdo con mi tipología,² este romance puede considerarse, en su núcleo temático, como uno de los más representativos del adulterio efectivo o del implícito, según las versiones, que veremos a continuación. Además haré referencia a las causas propiciatorias del adulterio, al descubrimiento, al castigo y a las consecuencias. En la mayoría de las versiones consultadas se ofrece como causa la ausencia del marido y, ocasionalmente, la seducción. El contexto³ en el que se desarrolla el romance,

¹ Véase Rolland, 1967: 208-209; Nigra, 1957: 422-426; Pelay Briz, 1867: 73.

² He abordado este asunto en mi tesis doctoral, *La infidelidad en el romancero* (México, UNAM, 2004). Allí expongo cómo se ha manejado y se maneja esta tipología, y muestro cómo la infidelidad en el romancero se plantea desde distintos niveles: adulterio efectivo (explícito), implícito, fallido e hipotético.

³ Para definir qué es el contexto, podemos acudir a Genette, quien lo describe como todo aquello que nos habla del mundo de la acción humana narrada: ubicación espacio-temporal, acontecimientos, posturas ideológicas (Genette, 1982: 29). Cada versión de los romances proviene de un contexto social especí-

por lo general, responde a valores machistas⁴ que han sido determinantes para su desenlace. Hay que tener presente que este contexto responde a patrones de conducta, a creencias y principios establecidos durante las distintas épocas y lugares en que se ha cantado *La adúltera*.

Entre las versiones seleccionadas hay algunas en las cuales el sentido trágico⁵ y moralizante se transforma en burlesco, jocosos o satírico.⁶ En cuanto al descubrimiento de la falta cometida, se da por accidente al regresar el marido, ya sea de la *caza*, del *monte*, del *campo* o del *puerto*; o por la acusación de una sirvienta.

En lo que se refiere al castigo que recibe la mujer, encontré una serie de variantes en los textos hispanoamericanos que he reunido. He organizado los materiales siguiendo un criterio geográfico, por países, ordenados de norte a sur. Así, de la tradición hispanoamericana menciono versiones de Estados Unidos, México, Cuba, República Dominicana, Puerto Rico, Nicaragua, Venezuela, Colombia, Chile, Uruguay y Argentina.⁷

fico (tanto espacial como temporal) y cada uno de los romances lo refleja en su apertura narrativa.

⁴ Es importante subrayar que la mayoría de las versiones que manejamos fueron recogidas cuando el machismo era un asunto de prestigio más que de descrédito. Hablar de machismo en relación con la condición de las mujeres plantea el problema de analizarlo a partir de valores establecidos en épocas pasadas, cuando los privilegios masculinos representaban el poder característico de las sociedades patriarcales. También definiré el concepto de “machismo” desde una perspectiva actual, como un conjunto de actitudes y comportamientos que denigran la imagen de la mujer. En el romancero, y muy frecuentemente en los romances de adulterio, hablamos de machismo en la medida en que la mujer es vista como objeto sexual para uso y gusto del varón.

⁵ Utilizo el término *trágico* para aludir al hecho que nace del acto destinado al fracaso (Alain Couprie, 1994: 8).

⁶ Entenderé lo burlesco, jocosos o satírico en un sentido amplio, relacionándolo con lo cómico y oponiéndolo a lo trágico, ya que supone una voluntad de hacer reír. Marcos Victoria (1941: 61) dice que lo cómico es “un no tomar algo en serio”, una desvalorización. Es en este aspecto de “no tomar algo en serio” que establezco la relación de lo cómico con la ironía, el chiste, el sentido jocosos, burlesco, satírico o humorístico.

⁷ He reunido 64 versiones: 6 de Espinosa, 1953 (62-67); 18 de Díaz Roig y González, 1986 (53-63); 5 de Mariscal, 1996 (151-161); 17 de Díaz Roig, 1990 (21-

Ramón Menéndez Pidal relata cómo los primeros colonizadores salidos de España trajeron los romances a nuestro territorio. El romance, dice, “era recordado y se tenía muy presente en la memoria de capitanes y soldados”. Nos cuenta cómo uno de los expedicionarios, que respondía al nombre de Alonso Zuazo, navegando hacia el año 1524 de Cuba a México para encontrarse con Hernán Cortés, naufragó y pasó cuatro meses perdido en unas islas desiertas; ni él ni sus compañeros sabían en qué día vivían, al grado de que “cantaron la pasión de Viernes Santo el domingo de la Resurrección”. Fernández de Oviedo registró y comentó en 1548 que “ni es de maravillar que olvidasen la cuenta del tiempo ni en qué día estaban, sino cómo no se les olvidaban sus propios nombres”. Pero no se les olvidaban los romances, de modo que uno de ellos, al ser rescatado, citó “aquel romance del rey Ramiro: *Buenas las traemos, señor, / pues que venimos acá*” (Menéndez Pidal, 1958: 16).

La importación de romances no fue exclusiva del periodo de la conquista y colonización de América, ya que el intercambio cultural entre España y sus colonias, al igual que la inmigración de españoles a nuestro continente, ha continuado hasta nuestros días. Pero al inicio del siglo xx, a diferencia de lo que ocurría en la Península ibérica, la existencia de una tradición de romances en América era desconocida.

La recreación del romance de *La adúltera* en América ha sido muy variada y no ha escapado a la tradicionalización, ajustándose a los valores culturales de nuestros pueblos. Como dice Mercedes Díaz Roig, una de las transformaciones más comunes expresadas en las distintas versiones de una composición popular es la adaptación al medio, y que en ello es resultado, “quizá el más efectivo, del poder de supervivencia inherente a la literatura popular” (1986: 165). Así, la adaptación y el arraigo de este romance en distintas comunidades americanas ha influido en su permanencia en la memoria colectiva:

37); 4 de Mejía Sánchez, 1976 (41-48); 1 de Romero, 1942 (109-110); 5 de Vicuña Cifuentes, 1912 (95-96); 5 de Trapero, 1998 (79-87); 2 de Carrizo, 1931 (31-33), y 1 de Carrizo, 1926 (35).

¿De quién es ese caballo, que en la cuadra relinchó?
 – Tuyo, tuyo, dueño mío, mi papá te lo mandó
 pa que vayas a la boda de mi hermana la mayor.
 – ¡Qué caballo ni qué caballo, ni de a caballo soy yo!
 ¿De quién es ese jorongo, que colgado vide yo?
 – Tuyo, tuyo, dueño mío, mi papá te lo mandó
 pa que vayas a la boda de mi hermana la mayor.
 – ¡Qué jorongo ni qué jorongo, ni de jorongo soy yo!
 ¿De quién es ese sombrero que en el buró vide yo?
 – Ese sombrero es muy tuyo, mi papá te lo mandó
 pa que vayas a la boda de mi hermana la mayor.
 – Ni la carta ni el caballo ni el sombrero quiero yo,
 lo que quiero es el endevido que contigo se metió...

(Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 1)

Cabe mencionar que este romance, en la tradición hispanoamericana, pretende subrayar la traición cometida por la mujer, pero también evidencia su astucia al tratar de ocultar su falta. El relato citado pone el énfasis en esto, y el oyente o lector se pregunta si el engaño salvará a la protagonista del castigo que merece (Díaz Roig, 1976: 65, 70-71). Las excusas que da la mujer no son muy convincentes, pero sirven para retardar el desenlace, y el lector o el oyente las acepta con reservas.

Las versiones con que cuento de Nuevo México muestran cómo, a pesar de haber convivido los informantes durante más de un siglo con una cultura anglosajona, conservan costumbres y creencias provenientes de España o de otras regiones del mundo hispánico, o como diría Aurelio M. Espinoza: “repiten los mismos cuentos, y saben las mismas coplas y los mismos romances tradicionales, si bien, como es natural, presentan a veces elementos nuevos, de origen independiente y local” (1953: 7).

Sabemos que una de las modalidades más conocidas de desarrollo independiente del romance en América es el *corrido*,⁸ forma adoptada por algunos temas romancísticos tradicionales, como es el caso del romance

⁸ El *corrido* mexicano, dice Aurelio González, “es una forma más de la balada internacional y como tal se trata de un género épico-lírico, aunque surgió tardíamente ya con la influencia de medios masivos de comunicación como la

de *La adúltera* convertido en el corrido de *La Martina*.

Las versiones de Nuevo México, México, Nicaragua y Chiloé inician el relato en boca del protagonista masculino: “Andándome yo paseando / por las orillas del mar // me encontré a una chaparrita / que me invitó a pasear...” (Díaz Roig y González, 1986: núm. V, 6). Aquí se presenta como causa del adulterio la “seducción” a diferencia de las versiones peninsulares y judeoespañolas,⁹ donde es una constante la “ausencia del marido” para que se dé el adulterio. De acuerdo con mi tipología, son 12 versiones las que corresponden al adulterio fallido: “...y estábamos conversando / cuando el marido llegó...” (Espinosa, 1953: núm. 52). Se reparten de la siguiente manera: Nuevo México (1), México (2), Cuba (2) y Chile (4); incluyo también Puerto Rico (1), Venezuela (1) y Argentina (1). Como se ve, el material con que cuento es escaso. De adulterio implícito, que resultó ser el más frecuente en esta tradición, tengo a mi alcance 15 versiones: Nuevo México (1), México (5), Cuba (2) República Dominicana (1), Colombia (1), Nicaragua (4) y Chile (1).

Cabe mencionar también que cuento únicamente con una versión uruguaya, donde la mujer lanza imprecaciones en contra del marido a la manera de las versiones peninsulares y judeoespañolas:

–Sube, sube caballero, sube, sube sin temor,
que mi marido está ausente por los montes de Aragón.
Para más seguridad le echaré una maldición,
que los perros de los moros le coman el corazón...

(Díaz Roig, 1990: núm.17, 1)

El hecho de que esto no sea frecuente en Hispanoamérica quizá se deba a la intención de reforzar la culpabilidad femenina, dejando que el marido quede libre de cualquier responsabilidad en lo acontecido,

imprensa, de ahí que su vida no haya dependido sólo de la transmisión oral sino también de medios impresos como hojas volantes, pliegos sueltos o cancioneros e incluso grabaciones [...], mismos que han tenido gran importancia en la caracterización del género” (1999: 83-97). Para Vicente T. Mendoza, el corrido surgió a partir del romance y es una narración en primera o tercera persona que fluye casi siempre de labios de un testigo presencial o de un relator bien informado. No existe propiamente diálogo y cuando lo hay se acerca al romance (Mendoza, 1984: ix).

muy de acuerdo con el contexto machista que caracteriza al corrido. Las versiones consultadas “se muestran a menudo conformes en no conceder tregua alguna al castigo, una vez que la culpabilidad se ha hecho incontestablemente evidente” (Martínez Yanes, 1979: 137).

Cuando el desenlace es trágico, se subraya la importancia que se le da al código de honor que le daba al marido el derecho absoluto sobre la vida de la esposa: “...si me tienes desconfianza / márame sin compasión...” (Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 1). “La autocondena de la mujer constituye el punto álgido de la narración. A fin de realzar todavía más su dramatismo”, explica Martínez Yanes (1979: 136). La difusión de este corrido en México es muy amplia. En algunas versiones la introducción guarda semejanzas con la tradición judeoespañola y peninsular, en el sentido de que está presente la conquista amorosa:

Mañanita de domingo, mañana de San Simón,
pasó un caballero hijo del Emperador;
con la guitarra en la mano estas palabras cantó...

(Larrea, 1952: 1, núm. 110)

Estando una señorita sentadita en su balcón
ha pasado un caballero de buena o mala intención,
de palabras se trataron, de amores la pretendió...

(Suárez López, 1997: núm. 47, 12)

Este era un caballerito que a su balcón se acercó
a enamorar a una dama y esta le correspondió...

(Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 3)

La conquista forma parte de una larga tradición que considera que la mujer debe ser el objeto de la empresa donjuanesca del hombre. El mexicano, en su conquista, despliega y hace gala de sus cualidades viriles, mientras que la mujer se muestra pasiva, baja púdicamente los ojos y no deja adivinar ninguno de sus sentimientos. En la conquista amorosa también existe todo un juego convencional machista: ponderar los encantos y las virtudes femeninas. La adúltera, a diferencia de lo que

“debe hacer” la mujer, no reprime públicamente sus sentimientos y no adopta ninguna actitud de recato: “...y esta le correspondió...” (Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 3), o bien: “...me encontré una chaparrita / que a su casa me llevó...” (Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 5).

En tres versiones hispanoamericanas de este romance el desenlace resulta sorprendente, porque no hay consecuencias posteriores. Esto —dice Díaz Roig— se debe quizá al olvido de alguno de los informantes: “... — ¿Quién es ese caballero / que en mi cama veo yo? // — Nadie, nadie, bien de mi alma, / es mi hermana la mayor...” (Espinosa, 1953: núm. 54) o quizá, como afirma Díaz Roig, estamos frente a textos voluntariamente trancos en que la mujer logra ocultar su falta, burlando al marido. Son muy escasas las versiones en que el esposo resulta burlado; contamos con un ejemplo de Nuevo México, donde se da un encuentro posterior entre la mujer y el amante: “...En un buque de la mar / una joven se embarcó, // fue a platicarle al sujeto / lo bien que se disculpó” (Espinosa, 1953: núm. 53).

Mercedes Díaz Roig y Aurelio González incluyen ocho versiones que no terminan con la muerte de la mujer. En algunas de las diez restantes se añade un final sentencioso:

Ya con esta me despido, amigos del corazón,
para que estén al corriente de las que juegan traición.

(Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 1)

O bien:

— Aquí está su hija adorada, ya no me traicionará.
— Ya ahora no te conviene, me la vienes a dejar,
porque ella no te mantiene y no quieres trabajar.

Y le tiró tres balazos, Ponciana quedó tirada,
y la pobre de su madre estaba muy asustada.

Ya me voy a retirar, escuchen bien mi consejo:
esto les puede pasar cuando engañen a su viejo.

(Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 18)

De esta última versión sorprende que el suegro ponga en evidencia al marido como un haragán que no quiere trabajar, cuando en la mayoría de las versiones el padre repudia a la hija de la misma forma que el esposo. Esta desvalorización que el padre hace de la propia hija responde a patrones culturales según los cuales al nacer los hijos se valora más a los varones que a las mujeres.¹⁰

También tenemos el caso en el que el padre incita al yerno a matar a la hija, o se refuerza la inocencia del marido al poner en tela de juicio el comportamiento de esta, aunque podría tratarse solamente de un comentario irónico por parte del progenitor:

– Anda, entriégasela al cielo, que el cielo te la mandó.
Luego la agarró del brazo y al monte se la llevó;
hincadita de rodillas cinco balazos le dio.

(Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 7)

Sabemos que la pistola es símbolo de machismo y poder, pero también de prestigio; en un contexto sexista, esta escena representará entonces el triunfo del machismo y del poder masculino.

El sentido burlesco que encontramos en algunas versiones lo podemos ejemplificar con la siguiente versión de Andrés Henestrosa:

La madre de esta Martina lloraba sin compasión
de ver a su hija querida herida del corazón.
La suegra de esa Martina, luego que ya se murió,
alzó los ojos al cielo dándole gracias a Dios...

(Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 15)

Ponciana salió del brazo con el amor de su vida,
don Pedro tiró un balazo y los pescó en la movida [...] ¹¹
– ¿De quién es esa corbata, que no la había visto yo,
¿de quién son esos calzones que estaban en el buró?

¹⁰ Históricamente, en sociedades como la nuestra se prefería al hijo varón sobre la hembra, debido a que en las estructuras económicas agrícolas el varón era más productivo en el campo de cultivo que la mujer (Sosser Burgos, 1978: 103).

—Esos calzones son tuyos, se tiñeron con el sol,
les puse bastante cloro y cambiaron de color...

(Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 18)

Lo burlesco de estas escenas se subraya cuando la suegra de Martina, en una actitud exagerada y teatral, alza los ojos al cielo. Culturalmente, la relación entre suegra y nuera ha estado marcada por una rivalidad que nos remite al papel predominante que juega el progenitor del sexo opuesto en la búsqueda de una pareja o compañero(a), lo que en psicología se ha dado en llamar “el deseo arcaico del Edipo” (Lemaire, 1999: 234). Por tal motivo, el hecho de subrayar que la suegra alza los ojos al cielo se desvaloriza cuando se declara: “dándole gracias a Dios”, lo que motiva la risa del lector o del oyente.

Lo mismo sucede con el segundo ejemplo, donde la palabra *movida* tiene una connotación sexual; asimismo, los calzones juegan un papel primordial, ya que con ellos se consigue degradar o desenmascarar todavía más a la pareja transgresora, ridiculizándola por medio de la parodia.¹²

En Cuba, el proceso de recolección de romances se dio a partir del primer cuarto del siglo xx. Un estudio publicado por Carolina Poncet en 1914 incluye el romance de *La adúltera*, clasificado dentro del grupo “Romances que relatan escenas o tragedias de familia” (Mariscal, 1996: 7-20). Contamos con siete versiones de *La adúltera* en esta tradición, de las cuales, una responde al adulterio efectivo y las restantes, al implícito. El contexto nos remite a lo trágico, las causas están determinadas por el alejamiento del marido y la revelación se asocia con el regreso repentino de este.

En cuanto al desenlace, en las versiones cubanas se considera que el castigo que “merece” la mujer debe correr por cuenta de Dios. En los países eminentemente religiosos, como es el caso de los pueblos hispanos, Dios es el único juez; ni el padre ni el marido se sienten capaces de usurpar sus funciones:

¹¹ En México el término *movida* se refiere a la o el amante. Aquí se alude al acto sexual en que se descubre a ambos *in fraganti*.

¹² La parodia es un recurso que se usa principalmente para burlarse de algo o alguien en forma directa (Booth, 1986: 36).

La cogiera de la mano, a su padre la llevó.
 – Máteme, padre, esta hija, que me ha hecho gran traición.
 – Máta la tú, el mi yerno, que a ti te la entregué yo.
 – Que la mate el rey del cielo que para eso la crió.

(Mariscal, 1996: núm. 0234, 02)

La religiosidad del último verso se manifiesta en motivos secundarios que muestran una adhesión a las creencias o a la devoción cristiana, lo que le da un valor sociocultural. Este verso responde, entonces, a una imposición religiosa desde el punto de vista moral, que plantea que “la acción de quitar la vida, sin precisar si tal acción es justa o injusta, buena, indiferente o mala, [es considerada] un crimen” (DHC, 491-492). El que quita la vida a un semejante sin legítima autoridad y sin justificación alguna se convierte en asesino. Lo mismo si el homicidio es voluntario o involuntario, directo o indirecto, simple o con agravantes, circunstancias que pueden determinar una mayor o menor culpabilidad. Así, la justicia divina representa un papel relevante en la resolución de un conflicto moral como el planteado:

Desde el principio del mundo, el homicidio está condenado por ley natural. Después del Diluvio, Dios, hablando a los hijos de Noé, prohíbe el homicidio. En el Nuevo Testamento Jesús promulga las mismas prescripciones y condena la venganza individual. El homicidio es, pues, un pecado especialmente grave (DHC, 1962: 1080).

Desde el punto de vista estrictamente teológico, el precepto divino “No matarás” se aplica de una manera formal y absoluta y se dirige lo mismo a los demás que a uno mismo. Según la concepción del cristianismo, Dios nos ha dado la vida como un préstamo y debemos utilizarla lo mejor posible, lo que equivale a decir: Dios nos ha dado la vida y él es el único que puede disponer de ella. No es de extrañar por ello que encontremos algunas versiones de *La adúltera* que plantean esta concepción de Dios, la vida y la muerte, y en las cuales la presencia divina queda por encima del concepto del honor, subrayando que no es el hombre quien rige los destinos, sino Dios; lo que equivale a decir que él es el único que puede negar, conceder, permitir, proteger o sancionar al hombre.

Otra variante del romance rompe con los esquemas hasta ahora presentados, por la truculencia del tratamiento:

- ¡Mátame, marido mío, que te he ofendido yo!
- La agarró por el cabello, por la sala la arrastró.
- ¿De quién es esa cabeza que Flor de Alberto me vendió?
- Es de su hija, don Carlos, Flor Alberto la mató.

(Mariscal, 1996: núm. 0234, 04)

Beatriz Mariscal relaciona esta versión con algunas versiones canarias en que la culpa del comportamiento de la mujer recae en la madre de la protagonista, ya que el marido, al repudiarla y llevarla a la casa paterna, se encuentra con la novedad de que su suegra es la responsable del adulterio de la hija. Dice Beatriz Mariscal:

Una joven que se comporta de semejante manera tiene que haber sido engendrada por padres de poca calidad moral; de ahí que en la versión que tiene el final más macabro: la venta en una carnicería del cuerpo descuartizado de la esposa, el padre sea el destinatario de la venganza (1996: 160).

Asimismo, la estudiosa asocia este texto con una versión burgalesa publicada por Alonso Cortés, que dice: “De los pies a la cabeza / una tórdiga¹³ la sacó, // la dividió entre dos platos / y a su suegro la mandó” (1996: 161); hace hincapié, sin embargo, en que esta asociación no es determinante, porque la versión cubana se acerca más a la tradición canaria, donde aparece el nombre mismo del marido, Flor de Alberto.

En Nicaragua, ha dicho Ernesto Mejía Sánchez, los romances y corridos se cantan por todo el territorio nacional, y *La adúltera* es uno de los textos tradicionales más difundidos. El tipo de adulterio que encontré en cuatro versiones es implícito; el descubrimiento se da por accidente; el machismo, que es determinante, influye en el cierre del corrido con versos de tipo sentencioso: “Pongan cuidado muchachas, / esas que se están casando, // ¡cuidado con resbalones, / miren lo que está pasando!” (Mejía Sánchez, 1976: núm. I, 3).

¹³ *tórdiga*: ‘tira de pellejo o cuero’.

Sabemos que el matrimonio constituyó durante mucho tiempo el fin principal de la vida de la mujer. Esta no era nada por sí misma. El esposo le otorgaba el estatus social de mujer casada en una sociedad patriarcal; se le enseñaba, desde niña, que el matrimonio y la maternidad le daban dignidad y la ennoblecían. El esposo era el proveedor y también el guardián del placer, de ahí que este, en la mayoría de las versiones que he presentado, se sienta con el derecho a controlar la vida de su mujer. Así, este tipo de textos pretenden enseñar a todas aquellas mujeres que aparentemente están expuestas a la incontinencia sexual, cómo controlar y refrenar sus impulsos lujuriosos.

En las contadas versiones que he reunido de la República Dominicana, Puerto Rico, Perú, Chile, Venezuela y Argentina, al igual que en algunas versiones catalanas y canarias, aparece como uno de los núcleos temáticos el duelo entre el marido y el amante de la adúltera. Este asunto responde quizá a la necesidad de castigar también al transgresor, como en la siguiente versión puertorriqueña:

Don Alberto así decía a su mujer al salir:

–Prepárame un almuerzo, que a caza voy a salir;
voy a cazar bien temprano a las montañas de Abril.

–¿Quién ha tocado a mi puerta? ¿A quién es quien debo abrir?

–Es un esclavo rendido; si no abres va a morir.

[...]

–Agarrando las espadas uno y otro se batió;
uno era hijo de un duque, otro de un gobernador.

Uno se murió a la una, otro cuando sale el sol.

La mujer, porque era mala, sin ninguno se quedó.

(Díaz Roig, 1990: núm. 10, 1)

Existen dos versiones cubanas en las que se plantea, de manera cínica, que mientras el marido y la mujer mueren, “...el pícaro del traidor / en la cama se quedó” (Mariscal, 1996: núm. 0234, 03). Este final burlesco e inesperado también aparece en algunas versiones mexicanas, que

finalizan dándole un giro jocoso al romance. Es el caso de la versión de Lagos de Moreno, Jalisco, que termina: “El amigo del caballo / ni por la silla volvió” (Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 13).

En el caso de Colombia, la versión que utilizo sólo conserva la estructura del verso en su parte central; el resto está en prosa. Se trata de una versión muy semejante a las que ha citado, excepto por la introducción y el desenlace, que queda en suspenso:

Doña María se casó con don Pedro. Pero ella salió muy pájara, pues. Y mientras él estaba en viaje, ya tenía su otro marido. Y de esas cosas, que tenía el marido, tenía el otro. Entonces, cada vez que volvió el marido, quedóse una cosa del otro. Y era que le preguntaba, de quién era eso que encontraba y que igualaba a la de él:

–Dime, dime, doña María, dime, dime, mi blanca flor,
¿cúyo, cúyo es ese sombrero, que con el mío igualó?
–Tuyo, tuyo, don Alonso, tu padre te lo mandó.
Que ¿por qué, cuando no lo tenía, por qué no me lo mandó?
–Dime, dime, doña María, dime, dime, mi blanca flor,
¿cúyo, cúyo es ese caballo, que con el mío igualó?
[...]

¿Y ella confesó su culpa? –Ella no confesó nada, el público lo comenta, pues. –¿Y cómo terminó el asunto? –Él hace mandar un cuchillo, cabo de oro, y dice a ella que con ese cuchillo iba a matarla.

(Díaz Roig, 1990: núm.12, 1)

En las versiones que tengo de Puerto Rico, Venezuela, Chile, Argentina y Uruguay son frecuentes las escenas de adulterio fallido:

–Sube, sube, caballero, sube, sube sin temor,
que mi marido está ausente por los montes de Aragón.
Para más seguridad le echaré una maldición...,
que los perros de los moros le coman el corazón.
Al decir estas palabras se entreabrieron las dos puertas;
era su marido ausente que volvía de Aragón.

[...]

- ¿De quién es aquella sombra que en la parra veo yo?
- Es el gato de la vecina, que está cazando un ratón.
- Siete años de casados y dos más de labrador,
en mi vida he visto un gato con levita y pantalón.
- ¿De quién son aquellos ojos que en la cama veo yo?
- Son del nene de la vecina, que en mi brazos se durmió...

(Díaz Roig, 1990: núm. 17, 1)

En la versión peruana, en cambio, todo parece indicar que el acto sexual se consuma: “Los dos gozándose estaban / y don Alberto llegó” (Romero, 1942: núm. 52). Emilia Romero explica que, durante las investigaciones en Lima, no tuvieron la suerte de encontrar otras versiones de este romance (1942: 109), a diferencia de Chile, donde supuestamente está muy divulgado.

Vale la pena mencionar una versión chilena que se distingue hasta el momento de todas las mencionadas, ya que el descubrimiento es propiciado por la acusación de una tercera persona: “...una criada que tenía / fue la que los acusó: // – ¡Ay de mí, señor Alberto, / que le han hecho traición...!” (Vicuña, 1912: núm. 38D). Lo mismo sucede con una versión de la provincia de Santa María en Argentina: “...Ellos que estaban adentro, / don Alberto que llegó. // Y lo habla la cocinera, / que le han usado traición...” (Carrizo, 1926: 5).

Para concluir, puedo afirmar que en las versiones hispanoamericanas consultadas predomina el adulterio efectivo o implícito, dejando en segundo sitio al adulterio fallido. El descubrimiento del adulterio se da por accidente (salvo en los dos últimos casos que mencionamos) y va en relación con la muerte de la mujer. En cuanto a las causas del adulterio, la ausencia del marido es una constante en todas las versiones. En el caso de aquellas donde se hace evidente la burla al esposo crédulo, la tradición nos remite al posible sentido original del texto, es decir, al cuento francés del que hablamos al inicio de este trabajo. Desde la perspectiva de un lector o escucha de nuestra época, el marido no sale bien parado, y lo caracterizan la debilidad o la cobardía. Mientras el hombre afirma sus principios, sus leyes, sus normas morales, como una muestra de virilidad,

de acuerdo con su percepción de los valores, la mujer encuentra en la capacidad de ser deseada por otro una forma de vengarse del marido. El machismo es determinante en el desenlace, que se apoya en virtudes impuestas por una valoración masculina, como la castidad, el pudor y la belleza, por mencionar sólo algunas cualidades que conformaban un código que la mujer no podía romper. En síntesis, el romance de *La adúltera* ilustra cómo la mujer debe fidelidad absoluta al marido y cómo la abnegación y la represión del placer son las condiciones a las que ella debe someterse para conservar su calidad moral. La fidelidad, en este texto, se asocia a la noción de honor y según la ideología del romance es necesaria para llevar a buen término la vida matrimonial.

Bibliografía citada

- BOOTH, Wayne, 1986. *Retórica de la ironía*. Trad. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Madrid: Taurus.
- CARRIZO, Juan Alfonso, 1926. *Antiguos cantos populares argentinos*. Buenos Aires: Silla Hermanos.
- _____, 1931. *Cantares tradicionales de Tucumán*. Buenos Aires: Antología, A. Baiocco.
- COUPRIE, Alan, 1994. "Le fait tragique". En *Lire la tragédie*. París: Dunod.
- DHC: *Diccionario del hogar católico*. 1962. Barcelona: Juventud.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, 1976. *El Romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México.
- _____, 1986. *Estudios y notas sobre el Romancero*. México: El Colegio de México.
- _____, 1990. *Romancero tradicional de América*. México: El Colegio de México.
- _____ y Aurelio GONZÁLEZ, 1986. *Romancero tradicional de México*. México: UNAM.
- ESPINOSA, Aurelio Macedonio, 1953. *Romancero de Nuevo México*. Madrid: CSIC / Patronato Menéndez y Pelayo / Instituto Miguel de Cervantes.
- GENETTE, Jean, 1982. *Nouveau discours du récit*. París: Seuil.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 1999. "Caracterización de los héroes en los corridos

- mexicanos". *Caravelle* 72: 83-97.
- _____, 2001. "El tesoro del Romancero: la variación. Dos ejemplos de la tradición americana". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 30: 53-67.
- LARA, Luis Fernando, 1987. *Diccionario básico del español de México*. México: El Colegio de México.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de, 1952. "Romances de Tetuán". En *Cancionero judío del norte de Marruecos*, t. 1. Madrid: CSIC / Instituto de Estudios Africanos.
- LEMAIRE, Jean G., 1999. "El retorno de lo reprimido". En *La pareja humana, su vida, su muerte, su estructura*. Trad. Marcos Lara. México: FCE.
- LEÓN, Víctor, 1987. *Diccionario de argot español*. Madrid: Alianza.
- MARISCAL, Beatriz, 1996. *Romancero general de Cuba*. México: El Colegio de México.
- MARTÍNEZ YANES, Francisco, 1979. "Los desenlaces en el romance de la Blancaniña: tradición y originalidad". En *The Hispanic Ballad Today: Poetics*. Madrid / San Diego / Davis: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid / CILAS / University of California, 134-137.
- MENDOZA, Vicente T., 1984. *El corrido mexicano*. México: FCE.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1958. *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto, 1976. *Romances y corridos nicaragüenses*. México: Fondo de Promoción Cultural.
- NIGRA, Costantino, 1957. *Canti popolari del Piemonte*. Turín: Einaudi.
- PELAY BRIZ, Francesc, 1867. *Cansons de la terra: Cants populars catalans*, t. 2. Barcelona: Fernando Roca.
- ROLLAND, E., 1967. *Recueil de chansons populaires*, t. 2. París: Maisonneuve.
- ROMERO, Emilia, 1942. *El romance tradicional en el Perú*. México: El Colegio de México.
- SUÁREZ LÓPEZ, Jesús, 1997. *Silva asturiana. Nueva colección de romances*. (1987-1994). Madrid / Oviedo: Fundación Ramón Menéndez Pidal / Real Instituto de Estudios Asturianos / Fundación Municipal de Cultura Educación y Universidad Popular y Archivo de Música de Asturias.
- TRAPERO, Maximiano, 1998. *Romancero general de Chiloé*. Madrid: Verduert.

VICTORIA, Marcos 1941. *Ensayo preliminar sobre lo cómico*. Buenos Aires: Losada.

VICUÑA CIFUENTES, Julio, 1912. *Romances populares y vulgares*, t. 2. Santiago: Biblioteca de Escritores de Chile.

*

RUÍZ GARCÍA, MARÍA TERESA. "RECREACIÓN DEL ROMANCE DE *La adúltera* en la tradición hispanoamericana". *Revista de Literaturas Populares V-1* (2005): 62-78.

Resumen. El presente estudio aborda la difusión del romance de *La adúltera* en distintas épocas y lugares de Hispanoamérica. Se parte de una tipología del tema del adulterio. Se analiza el contexto en el que se ha cantado y se canta el romance, tomando como punto de referencia patrones de conducta, creencias y principios, como reflejo de valores establecidos. Se considera también el sentido trágico, moralizante, de algunas versiones y el cómico de otras.

Abstract. *This paper is an approach to the spreading in different times and places in Latin America of the ballad of La adúltera. Based on a typology of the theme of adultery, it analyzes the context in which this ballad is and has been sung, taking into account behaviour patterns, beliefs, and principles, as reflections of established values. It also considers the tragic, moralizing or comic sense of some versions.*