

EL ROMANCE DE *LA ADÚLTERA* EN HISPANOAMÉRICA. ANÁLISIS DE VARIANTES

Paco Mancebo Perales*

En los navíos que llevaron a América a los primeros descubridores y conquistadores, de la mano de un idioma, viajó su cultura. Cultura de tradición oral en la mayoría de los casos, propia de hombres de escasa o nula instrucción académica, en la que los romances ocupaban un protagonismo decisivo y de sobra conocido. Era aquel un idioma que apenas alcanzaba su madurez y que antes de ser bautizado como “castellano” o “español”, entre otras denominaciones también había sido conocido como “romance” en sus etapas balbucientes. Los siglos XVI y XVII, cuando el español se expande por el Nuevo Mundo, es además el período de máximo vigor del género romancístico. El caudal de este género de poesía narrativa hacia América permanecería incesante hasta bien entrado el siglo XX con el flujo constante de emigrantes de todas las regiones españolas a los diferentes virreinos y luego repúblicas americanas.

Esta emigración diversa e ininterrumpida torna arriesgada cualquier tentativa de estudio diatópico y diacrónico del romancero hispánico al otro lado del Atlántico. La dificultad se ve aumentada por la tremenda diferencia existente en la fecha e intensidad del trabajo recolector de campo realizado en cada país del Continente americano, escenario en el que, salvo excepciones, no resulta demasiado aventurado afirmar que se han hallado más romances allá donde más se han buscado.¹

Ante tal panorama, un estudio de afán globalizador, como es el presente, deberá ceñirse por tanto a la comparación de “versiones-objeto de un romance recogidas en lugares, tiempos y contextos varios” (D. Catalán, 1983: 203). Dado que para el investigador resulta imposible acceder a la fase de *adquisición* del romance por parte de su *re-creador*, la cual tiene lugar en el momento en que éste lo fija en su memoria, sólo podremos revelar toda la complejidad del mecanismo de la variación creativa “a través del análisis comparativo de los *corpora* de versiones de los romances”, asistiendo así a lo que Catalán ha descrito como el “interesantísimo juego de la creación poética colectiva” (*ibid.*)

El “análisis comparativo” será el método de trabajo que seguiremos. Puestos a acotar una parcela de estudio nos encontramos con que, junto a *Delgadina*, *Hilitos de oro* y *Las señas del esposo*, *La adúltera* es uno de los romances más difundidos en la América hispana. Este romance, con rima asonante en *ó*, también es conocido con nombres como *Blancaniña*, *Albaniña*,

* Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Filología Hispánica IV. Edificio de Filosofía, B. 28040 Madrid. España <pacomancebo@hotmail.com>

¹ *Vid.*, para una visión de conjunto sobre el Romancero en América, Ana Valenciano (1999). Una interesante propuesta para la creación de un corpus definitivo del Romancero en aquel continente y la descripción del estado actual de la cuestión en A. Valenciano (1999b),

Blancaflor, La linda Alba o La Martina (en México y el sur de los Estados Unidos).²

El *Romancero tradicional de América* (Díaz Roig, 1990), que hemos utilizado como base para este trabajo, nos da noticia de 100 versiones de *La adúltera* procedentes de 12 países. En dicha antología se transcriben 20 versiones: 2 de Nuevo México (Estados Unidos), 5 de México, 2 de Nicaragua, 1 de Cuba, 1 de la República Dominicana, 1 de Puerto Rico, 2 de Venezuela, 1 de Colombia, 1 de Perú, 1 de Chile, 2 de Argentina y 1 de Uruguay. A éstas, nosotros hemos incorporado otras 22, seleccionadas de la profusa y eficaz bibliografía incluida en el libro de la profesora mexicana.³

El origen del romance ha sido estudiado entre otros por William J. Entwistle (1939) y Francisco Martínez-Yanes (1979). El primero rastreó la vinculación de nuestro romance con el folclore europeo subrayando la clara relación con un *fabliau* francés del siglo XIII, cuya fábula es la siguiente:

Llega el caballero y le acoge bien la mujer. Deja varias prendas por el jardín y la casa. El marido viene y dirige una serie de preguntas a su mujer, a las que ella sabe encontrar contestaciones agudas. Por fin, la amenaza, pero ella se ríe de las amenazas. (Entwistle, 1939: 161.)

² Sólo en América el romance ha recibido los siguientes nombres que en ocasiones no reflejan la fábula definitoria del romance: "La adúltera castigada, El adúltero castigado, La ascensión, Don Albertos y don Carlos, Ayer tarde fue por cierto, Blanca Flor, Blanca Niña, Don Carlos y don Alberto, Los casados, Corrido de don Carlos y doña Ana, Cuento de la esposa infiel, La esposa infiel, Estaba Catalinita, Doña Felipa, Doña Felisa, La mala mujer, La Martina, Quién es ese caballero, Romance de doña Alba, Un jueves era por cierto, Versos de una casada que traicionó al marido" (Díaz Roig, 1990: 326). Entre toda esta maraña, compartimos la preferencia de la profesora mexicana por el título de *La adúltera* porque es el más general de todos y sirve así para la enorme variedad que el corpus presenta en sus diferentes versiones.

³ Por obvias limitaciones de espacio no es posible reproducir aquí las 42 versiones analizadas. Las 20 transcritas por la profesora Díaz son de fácil acceso gracias a su libro. Las otras 22 proceden de las siguientes fuentes: Versiones [1.3]-[1.7]: A. M. Espinosa, «Romancero de Nuevo Méjico», *Revista de Filología Española*, (Anejo 58), Madrid, CSIC, 1958, pp. 63-69. [2. 6] y [2.7]: V. T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano*, México, UNAM, 1939, pp. 331-333. [2.8]: V. T. Mendoza (1956), *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, 1986 (reed.), pp. 165-166. [2.9]: P. Henríquez Ureña y B. D. Wolfe, "Romances tradicionales en Méjico", en AA. VV., *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 1925, t. II, pp. 380-381. [2.10]: A. Henestrosa, *Espuma y flor de corridos mexicanos*, México, Porrúa, 1977; citado en M. Díaz Roig y A. González, *Romancero tradicional de México*, México D. F., UNAM, 1986, pp. 59-60. [2.11]: *El show de los Hermanos Gómez*, México, Disco Fama, 1979; citado en M. Díaz Roig y A. González, *op. cit.*, p. 62. [5.3]: E. Mejía Sánchez (1946), *Romances y corridos nicaragüenses*, México, Imp. Universitaria, 1990 (reed.), pp. 47-48. [8.2]: C. Poncet y de Cárdenas (1914), *El romance en Cuba*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972 (reimp.), pp. 138-139. [8.3] y [8.4]: C. T. Alzola, *Folklore del niño cubano*, Santa Clara, Universidad Central de las Villas, 1961, p. 50-51. [15.2]: R. A. Laval, *Contribución al folklore de Carahué (Chile)*, Madrid, V. Suárez, 1916, pp. 148-149. [15.3] y [15.4]: J. Vicuña Cifuentes, *Romances populares y vulgares*, Santiago, Biblioteca de Escritores de Chile, 1912, pp.81-82, 84-85. [16.3]: J. A. Carrizo, *Cancionero popular de Tucumán*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1937, pp. 361-362. [16.4]-[16.6]: I. Moya, *Romancero: Estudios sobre materiales de la colección de folklore*, (2 tomos), Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1941, t. I, pp. 458-459, 461-464.

Cada versión ha sido numerada siguiendo la pauta de Mercedes Díaz Roig [1990]. Los textos que aparecen en su romancero conservan la numeración y los que han sido añadidos por nosotros, continúan siempre la misma seriación, pero entre corchetes []; hemos mantenido también la clave del país correspondiente. Los códigos de los países son los siguientes: 1. Estados Unidos, 2. México, 5. Nicaragua, 8. Cuba, 9. República Dominicana, 10. Puerto Rico, 11. Venezuela, 12. Colombia, 14. Perú, 15. Chile, 16. Argentina, 17. Uruguay. Así, por ejemplo, la versión [16.5] será el quinto texto, proveniente de Argentina (16) y que, como indican los corchetes, no figura en el romancero de la profesora mexicana.

Al pasar a la Península, el cuento burlesco adquirió un desenlace trágico, coincidiendo en este transcendental detalle con la tradición griega, en la cual, igual que en la española, el marido está ausente por haber salido a cazar. El marido cazador está presente así mismo en el folklore piamontés y es en las canciones de esa región donde el marido, al llegar a su casa, dirige a su consorte una serie de preguntas cada vez más apremiantes, variando en cada versión la lista de objetos descubiertos (Entwistle, 1939: 163). Dando un salto espacio temporal, en su avatar americano el tema del romance vendría a quedar así:

Una mujer casada invita a su casa a un caballero aprovechando la ausencia del marido; éste llega de repente y sospecha la traición al notar la palidez de su esposa y un cierto número de indicios (prendas, objetos, etc.) A cada pregunta de él, ella justifica la presencia del indicio, hasta que sus disculpas fallan en algo y su traición es patente. El marido la mata o la devuelve a sus padres. (Díaz Roig, 1983: 41.)

Esta trama esencial se nos presenta con toda una serie de variaciones distintas y, en definitiva, el interrogatorio del marido receloso a su esposa infiel es el verdadero núcleo del romance. De hecho, es el único y definitivo rasgo unificador de todas las versiones reunidas bajo el título de *La adúltera* en el corpus de romances hispanoamericanos que vamos a analizar.

Pese a lo arriesgado de proponer asociaciones diatópicas, sí contamos con algunos indicios significativos al respecto. En su breve introducción al romancero que venimos citando, Díaz Roig (1990: 15, n. 6) comenta que son tres las áreas, dentro del continente americano, en que se puede notar “una cierta congruencia zonal”. La primera engloba a Norte y Centroamérica, la segunda al Caribe (islas y continente) y la tercera al Cono Sur. Parcialmente de acuerdo con ese agrupamiento, la conclusión más evidente que se desprende del análisis de variantes es que existen dos tipos bien diferenciados del romance de *La adúltera* en Hispanoamérica. El que llamaremos “TIPO 1” pertenece a las versiones recogidas en los Estados Unidos, México y Nicaragua y el “TIPO 2” a las del resto de los países que aportan alguna (Cuba, República Dominicana, Puerto Rico, Venezuela, Colombia, Perú, Chile, Argentina y Uruguay).

Como era de esperar, los dos tipos hallados distan mucho de ser categóricos. Constituyen una clara muestra de la riqueza y la complejidad de la literatura oral. Presentan una aparente paradoja, sus diferencias más marcadas se circunscriben al nivel del *significado*, mientras que las concomitancias, que mantienen la indiscutible unidad de este romance, pertenecen sobre todo al nivel del *significante*, como veremos más adelante.⁴

⁴ “el *discurso* es el *significante*, la *intriga* el *significado*” (D. Catalán, 1983: 205). No por cuestión de “militancia”, sino de claridad expositiva, opto por usar el metalenguaje crítico de Diego Catalán (1977 y otros) en cuanto a los niveles de discurso, intriga, fábula y el “actancial” o “funcional”. Para el estudio de *La adúltera* nos fijaremos en los dos primeros niveles.

La amplia difusión y permanencia de *La adúltera* tiene mucho que ver con la proximidad evidente de su tema a la realidad de sus *re-creadores*. Factor clave que, en sentido inverso, ha propiciado la desaparición, por ejemplo, de los romances históricos peninsulares al otro lado del Atlántico. El carácter escabroso de la trama no constituye un obstáculo para la expansión del romance sino todo lo contrario, sigue interesando porque "refiere conflictos arquetípicos que pueden reactualizarse para cada recitador y cada oyente" — como apunta M. Débax (1982: 316) a propósito de la espinosa historia de *Blancaflor y Filomena*, también muy extendida por el Nuevo Mundo—.

Como muestra del romance americanizado presentamos a continuación la versión cubana 8.1. La elegimos por su carácter heterogéneo y singular. Aunque más próxima al TIPO 2, parece un texto sincrético de las dos ramas del romance anunciadas más arriba y analizadas a renglón seguido.

- 1 Mañanita, mañanita, mañanita de San Simón,
estaba una señorita sentadita en su balcón,
arreglada y bien compuesta con un poco de primor.
Al pasar un caballero, hijo del emperador,
5 con la bandurria en la mano esta canción le cantó:
—Dormiré contigo, Luna, dormiré contigo, Sol.
La joven le contestó: —Venga usted una noche o dos,
mi marido está cazando en los montes de León.
Para que no vuelva más le echaré una maldición:
10 cuervos le saquen los ojos, águilas el corazón,
y los perros con que él caza lo saquen en procesión.
Al decir estas palabras el caballero llegó.
—Ábreme la puerta, Luna, ábreme la puerta, Sol,
que te traigo un león vivo de los montes de León.
15 Va Luna a abrirle la puerta, mudadita de color.
—O tú tienes calentura, o tú tienes nuevo amor.
—Yo no tengo calentura, ni tampoco nuevo amor;
se me han perdido las llaves de tu rico comedor.
—Si de plata se han perdido, de oro las tengo yo;
20 un platero tengo en Francia y otro tengo en Aragón.
Fue a abrazar a su señora y el caballo relinchó.
—¿De quién es ese caballo que en mi cuadra siento yo?
—Ése es tuyo, dueño mío, mi padre te lo mandó
pa que vayas a cazar a los montes de León.
25 —Mil gracias dale a tu padre, que caballo tengo yo;
cuando yo no lo tenía nunca me lo regaló.
¿De quién es ese sombrero que en mi percha veo yo?
—Ése es tuyo, esposo mío, mi padre te lo mandó
pa que vayas a la boda de mi hermana la mayor.
30 —Muy feliz sea tu hermana que sombrero tengo yo,
cuando yo no lo tenía nunca me lo regaló.
¿De quién es esa escopeta que en mi rincón veo yo?
—Ésa es tuya, amado mío, mi padre te la mandó
pa que fueras a cazar a los montes de León.
35 —Mil gracias dale a tu padre, que escopeta tengo yo;
cuando yo no la tenía nunca me la regaló.
El joven ya con sospechas, a la cama se acercó.

- ¿Quién es ese caballero que en mi cama veo yo?
—¡Mátame, marido mío, que te he jugado traición!
40 Él la cogió por un brazo y al suegro se la llevó.
—Téngala usted, suegro mío, que me ha jugado traición.
—Llévatela, yerno mío, que la Iglesia te la dio.
Él con ira la amenaza y al campo se la llevó.
Le ha dado una puñalada que el corazón le enfrió.
45 A la una murió ella, a las dos murió su amor,
y el otro, como tunante, en la cama se quedó.

En los versos iniciales, correspondientes a la ubicación espacio-temporal, encontramos, en varias versiones cubanas, chilenas, argentinas y en la dominicana, alguna clase de mención a cierta festividad o celebración religiosa. En [15.2], 16.2, [16.5] y [16.6], se trata del motivo tradicional de la casa enramada para el día de la Ascensión:

Un jueves era por cierto, víspera de la Ascensión,
vide tu casa enramada con ramas de admiración
16.2. vv. 1-2.

Es una tradición ajena al transmisor porque la festividad cambia en otras versiones y pasamos de la Ascensión a la Asunción:

El sábado día de la Virgen, víspera del Asunción
halló su casa enramada con ramo de adoración
[16.5], vv. 1-2.

La casa enramada es un símbolo de declaración amorosa y rasgo característico de las versiones canarias del romance (Díaz Roig, 1976: 252). Se trata de un motivo ampliamente difundido por todo el ámbito hispánico; ya Lope de Vega, en su comedia *La locura por la honra*, se hizo eco de los versos de nuestro romance. Paloma Díaz-Mas (1994: 310, n. 1) explica que encontrar la ventana enramada al amanecer equivale a una “afirmación de que el enamorado enramador no es de baja alcurnia”. No deberemos pasar por alto la trascendental cuestión de la alcurnia.

En los textos cubanos y en uno de Argentina (8.1, [8.2], [8.3], [8.4] y [16.4]), el motivo se ha fosilizado y sólo conserva un valor formal desvirtuado, ha sido sustituido por la mañanita de San Simón:

Mañanita, mañanita, mañanita de San Simón,
estaba una señorita sentadita en su balcón
8.1, vv. 1-2.

En los versos argentinos se mezcla a San Simón con el lejano recuerdo de la enramada, puede tratarse de una vaga contaminación, por esa razón el resultado es un híbrido así de heterogéneo:

Mañanita, mañanita, mañana de San Simón,
que está la calle empedrada con dos limas y un limón
[16.4], vv. 1-2.

En cuatro hemistiquios el motivo original ha sufrido tres transformaciones. De la Ascensión hemos pasado a San Simón y de la “enramada” a la “empedrada con dos limas y un limón, los cuales, si bien no vienen a cuento, mantienen la misma rima de las “ramas de admiración” o “adoración”:

A pesar de que no tienen nada que ver con los motivos de la enramada ni de la mañana de San Simón, cabría incluir en este apartado del introito con alusión a una festividad religiosa las versiones [1.7] y 9.1:

Sería como a la oración cuando llegó don Fernández
y Elena le dice: Pasa lindo de mi corazón
[1.7], vv. 2-4.

Tenemos aquí a una mujer que, no contenta con cometer adulterio, es además mala cristiana, su vileza atenta contra todas las normas y recibe a su amante a la hora de la oración; en la versión dominicana lo hace invocando a las alturas celestiales:

—¡Válgame la Virgen pura y mi padre San Gil,
que antes de llegar a la puerta se me ha apagado el candel!
9.1, vv. 1-2.

Esta contaminación del romance de *Bernal Francés*, con el que comparte asonancia en *í*, no es un caso aislado debido a la semejanza del tema (la versión [1.7] constituye un claro ejemplo de fusión entre los dos romances). Lo que nos interesa mostrar ahora es cómo, en el que hemos definido como tipo 2, la traición de la adúltera viene subrayada por añadir un quebranto de la ortodoxia religiosa. Se refuerza así la maldad de los amantes. Según el catálogo de Stith Thompson (1955), estaríamos ante una muestra del motivo folclórico C.119.1.4: *Tabu: sexual intercourse during religious festival*, que nos encamina hacia el desenlace trágico. Otro ejemplo romancístico de este tabú lo tenemos en algunas versiones de *Delgadina*, cuando el padre declara sus amores incestuosos a su hija menor después de la misa:

—Levántate, Delgadina, ponte tu vestido de seda
para llevarte a la misa a la ciudad de Morelia.
Cuando salieron de misa, su papá la platicaba:
—Delgadina, hija querida, yo te quiero para dama.
(Díaz Roig, 1990: 112), versión 1.4, vv. 3-6.

La presencia de la celebración religiosa intensifica el carácter pecaminoso e ilegítimo de la acción pretendida o desarrollada. Sin embargo, en el tipo 1 —salvo en la excepción aislada de [1.7]— no encontramos referencia alguna a fiestas o ritos religiosos. Parece que impera un mayor laicismo. No se trata de una casualidad circunstancial quizás atribuible a razones genealógicas; el tipo 1 sitúa el comienzo de la acción fuera del hogar conyugal; no explicita la condición caballeresca de los protagonistas, por lo cual no está obligado a ajustarse con tanta rigidez a las formalidades sociales; cuando menciona a la Iglesia lo hace con cierto desprecio (el padre de la adúltera se niega a acogerla aduciendo que fue la Iglesia, y no él, quien se la entregó al esposo); podrá permitirse, por tanto, soluciones menos trágicas que las del tipo 2.

Fijémonos en los personajes que desarrollan la acción de *La adúltera*. La protagonista indiscutible es la mujer, seguida en importancia por el esposo y,

en tercer lugar, por el amante; sólo ocasionalmente aparecerá la criada (en el tipo 2) y el padre o la madre de la esposa en algunas versiones del tipo 1. Todos ellos son arquetipos fáciles de reconocer tal y como impone el canon del género, definido así por los estudiosos que siguen la línea del Seminario Menéndez Pidal (Catalán, 1984: 20): “los *dramatis personae* del romancero, aunque carezcan propiamente de individualidad (tanto si llevan, como si no llevan nombres propios), [son] siempre semánticamente definibles, pues tipifican categorías de seres humanos”.

Aunque esto es válido para todas las versiones de *La adúltera*, el tipo 1 se muestra más cercano a sus transmisores naturales. Muy a menudo, los versos iniciales adoptan la primera persona del amante, que inmediatamente se diluye en el relato tras cumplir su función actualizadora:

Andándome yo paseando por las orillas del mar,
me *encontré* una chaparrita, luego la empecé a tratar,
luego la traté de amores y ella me correspondió.
[1.4], vv. 1-3.

Nos hallamos ante dos mujeres distintas según las encontremos fuera o dentro del hogar conyugal. El espacio exterior o el espacio interior.⁵ La mujer en el ámbito externo (siempre en el tipo 1) ha salido de la casa tal vez para realizar algún trabajo o tarea, es por tanto una mujer plebeya que no puede permanecer ociosa, asomada a su balcón, como hace la del tipo 2, esperando a su don Carlos, hijo del Emperador.

En mayor o menor medida, tanto las que caminan por la orilla del mar, como las que permanecen en sus casas, desempeñan un papel activo. Ambas se apartan de la clausura hogareña, propia de la buena esposa, y salen o miran al exterior. No es extraño, por tanto, que sean ellas las seductoras:

Estaba Catalinita sentadita en su balcón;
entonces pasó Carlitos, hijo del emperador.
—Oiga usted, mi jovencito, oiga usted, mi lindo amor,
tomemos un maticito, aquí juntitos los dos.
—No señora, no señora, su marido temo yo.
—Mi marido no está aquí, sí en los campos de Aragón
[16.3], vv. 1-6.

Incluso cuando son sólo consentidoras tomarán la iniciativa para yacer con el amante, maldecir al marido y tratar de engañarlo cuando éste aparece de forma intempestiva. El tópico de la dama seductora goza de una antigüedad bien acreditada en el romancero hispánico, conviene recordar que el primer romance del que se tiene prueba documental fue el *Romance de una gentil dama y un rústico pastor*, manuscrito por el mallorquín Jaume de Olesa en 1421. Una versión castellana de este romance comenzaba así:

Estáse la gentil dama paseando en su vergel,
los pies tenía descalços, que era maravilla ver.

⁵ Vid. a este respecto el artículo “Lo femenino en el Romancero”, de V. Atero y N. Vázquez (1998: 11-18)

Hablárame desde leños, no le quise responder,
respondíle con gran saña: —«¿Qué mandáis, gentil muger?»
Con una boz amorosa comencó de responder:
—«Ven acá, el pastorcito, si quieres tomar plazer:
siesta es de medio día y ya es hora de comer,
si querrás tomar posada todo es a tu plazer.»
(M. Débax, 1982: 395)

Si el protagonismo femenino es habitual en el romancero, ¿ante qué clase de mujer nos encontramos aquí? Igual que *La adúltera*, la *gentil dama* del texto recién citado se mueve en el ámbito externo ("vergel"), es lujuriosa ("pies descalzos") y busca a los hombres ("hablárame desde leños"). Blancaniña pertenece a la categoría de mujeres que Anahory-Librowicz (1989) ha definido como "no castas" y, dentro de éstas, al peor de los tres subgrupos (consentidoras, seductoras y adúlteras). Es obvio que las adúlteras representan el grado mayor de desprestigio porque "desde una perspectiva tradicional [...] la deshonra no se puede remediar con una boda precipitada, a la que se suele recurrir en los casos de doncellas atrevidas" (1989: 322). La burla del marido o la muerte de los culpables quedarán como únicas soluciones posibles.

Aunque a veces, indirectamente, también se apunta una cierta responsabilidad del esposo en la tragedia, el papel activo de la mujer la convierte en culpable y motor desencadenante de la desgracia familiar. La misoginia se ha conservado firme en la literatura desde la Edad Media hasta nuestros días. El mensaje podría resumirse con estos versos del *Romance del Conde Claros*:

Más os valiera, sobrino, de las damas no curar,
que quién más hace por ellas tal espera de alcanzar;
que de muerto o de perdido ninguno puede escapar
que firmeza de mugeres no puede mucho durar
(M. Débax, 1982: 234)

A la localización inicial, dentro o fuera del hogar conyugal, y ligado a ella, le sigue otra diferencia sustancial entre los protagonistas de los tipos 1 y 2. En las versiones del Norte y Centroamérica, la extracción social de los personajes no es tan marcadamente caballeresca o aristocrática como en las del resto de Hispanoamérica.

En los textos mexicanos [2.9] y [2.10] queda claro que el esposo es un laborioso agricultor que se ha ausentado para cumplir con sus obligaciones y no es culpable, por tanto, de la inmoralidad de su esposa:

—Pásele usted para dentro, su caballo pa el corral,
mi marido es campesino y va a tardar en llegar.
Quédese usted una noche, quédese una noche o dos,
que mi marido está ausente por esos campos de Dios.
[2.10], vv. 3-6.

El caso excepcional del marido "leñador" en 16.1, no impide afirmar que, a diferencia del tipo 1, en el tipo 2, como ya se ha indicado, la mujer

permanece descansando en casa, tañendo algún instrumento o entregada a algún otro pasatiempo, mientras su marido ha ido de cacería. La relevancia de este detalle debe tenerse muy en cuenta.

La ociosidad era un signo de «status social» entre los señores, ya que no todas las personas podían permitirse ese privilegio, reservado para aquellos caballeros y nobles que poseían los recursos y los medios económicos que les permitían vivir sin trabajar. [H. Cerda Gutiérrez, 1985: 382.]

La ausencia voluntaria del marido, por hallarse entregado a sus aficiones cinegéticas, le convierte en responsable parcial de la infidelidad y en portador de un destino nefasto. La figura del cazador en el romancero ha sido tratada por Daniel Devoto (1960). Este sugestivo estudio desarrolla la vieja tesis antropológica de que la caza, al igual que la guerra, implicaba el fracaso amoroso ya que ambas exigían la castidad como premisa para el triunfo (pp. 488-489). Entre otras autoridades, Devoto aduce un texto del *Vergel de príncipes*, de Sánchez de Arévalo (s.a.), donde se explica que la castidad del soldado es algo no sólo impuesto por las circunstancias de la guerra sino conveniente para incrementar el ardor guerrero. La caza no es otra cosa que un simulacro o entrenamiento bélico.

El cazador de *La adúltera* no es un “mal cazador”, todo lo contrario, a veces trae con candor una presa para su querida esposa (v. g. en la versión 8.1). Es un buen cazador, léase, casto, por tanto, mal marido. El romance también concuerda con la tradición en cuanto a que el motivo de la caza constituye un presagio funesto. Todas las versiones en que aparece desembocan en la muerte irremisible de la esposa, muy a menudo también en la del esposo y, en varios casos, en la del amante.

A todo esposo cazador (o perdido por los montes de Aragón, León u otra región que rime, porque en realidad no siempre tenemos mención expresa de la caza), nunca le falta una inicua consorte que lance contra él una maldición despiadada:

Don Alberto anda cazando en los montes de León,
cuervos le saquen los ojos y serpientes el corazón,
los perros del matadero lo saquen en procesión
y al primer río que llegue que se ahogue el traidor.⁶
9.1, vv. 7-10.

La condición señorial de los esposos, en el tipo 2, se ve correspondida por la del amante. Si tiene nombre propio va precedido de *don*, es hijo de príncipes o emperadores, porta armas, monta a caballo y puede batirse en duelo con su rival. En el tipo 1, por el contrario, sólo tenemos constancia de su condición caballeresca en tres casos y no se le concede a este aspecto una gran importancia. La alusión a su caballo (90 % de las versiones del corpus

⁶ A propósito de esta fórmula conviene recordar el comentario de Daniel Devoto (1960: 490): “el significado total del cazador está reforzado, en nuestros romances, por sus armas, sus perros y su halcón, parte tan integrante de su persona y su figura que a ellos se dirige, en primer término, la maldición de la adúltera y su cómplice.”

total), en este romance *criollo*, no puede considerarse como atributo suficiente de clase social elevada, porque no resulta extraño que un campesino posea una montura. Probablemente nos encontramos ante un caso de permanencia del símbolo con transformación de su significado; lo que en origen era un atributo estamentario de jerarquía elevada, una vez perdido el contexto primitivo, lejos de nobles a caballo, este animal se contempla sólo como una herramienta de trabajo agropecuario y el *re-creador* del texto transforma al jinete, al personaje de su relato, de aristócrata en plebeyo.

De todo el trío protagonista, el personaje del amante es el que recibe menor atención en la fábula. Su cobardía y pasividad no concuerda con el modelo culto del caballero aristocrático. Se trata, tal vez, de una revancha social o moral por parte de los transmisores-creadores del romancero. Este tipo de hombre es el perfecto antihéroe, al antónimo del galán caballeresco, "se revela apocado y pusilánime, algo decepcionante en un caballero, español por añadidura [...] (cosa imposible en héroes como el Cid o Roldán)" (Anahory-Librowicz, 1989: 323). Los amantes de cuya jerarquía social no tenemos constancia (tipo 1), tampoco salen mejor librados en lo que respecta a su valor y catadura ética. Desde una perspectiva machista tradicional, su papel pasivo frente a la mujer en el momento de la seducción ya les situaba en entredicho.

A la liviandad intrínseca de las mujeres y la torpeza del marido por dejar sola a su lujuriosa esposa, el romance añade indicios de que este matrimonio no funcionaba desde mucho antes; así nos lo indica el cruce de acusaciones más o menos veladas sobre las cualidades de la familia política del hombre o de la mujer. Si en el tipo 1 es la mujer la que se queja de la haraganería de su familia política

—En tu cama nadie duerme cuando vas a trabajar,
las únicas que la ocupan son tu hermana y tu mamá
[2.10], vv. 25-26

en el tipo 2 es el marido quien desprecia a los parientes de la adúltera, rechazando jactancioso sus presuntos regalos y recordando, con ironía rencorosa, supuestos desplantes padecidos en el pasado:

¿De quién es aquella espada que relumbra más que el sol?
—Tuya, tuya, don Francisco, mi padre te la mandó.
—Cómo cuando no la tenía, cómo no me la mandó,
tesoros tengo en España, plateros en Iroró.
11.1, vv. 14-17.

Estos reproches mutuos se mueven siempre dentro del tópico. En realidad lo que pretende la esposa es desviar "la atención de los oyentes del tema del adulterio hacia un posible conflicto familiar de rivalidades entre el marido y la familia de la mujer" (Díaz-Mas, 1994: 311, n. 15). La suegra no podía estar ausente en estas disputas, así, en esta versión mexicana, la vemos alegrarse de que su hijo se deshaga de su odiada nuera:

La suegra de esa Martina, luego que ya se murió,
alzó los ojos al cielo dándole gracias a Dios
[2.10], vv. 35-36.

En [2.11] es la suegra del marido la que arremete contra su yerno, escarnio del marido engañado, una modalidad más del tan manido tópico del cornudo apaleado o el vicio hispánico de hacer leña del árbol caído:

Don Pedro no la escuchaba, se la llevó a su mamá:
—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.
[2.11], vv. 15-18.

Estas riñas familiares pertenecen normalmente al tipo 1, mucho más ligado a la realidad social de los transmisores del texto. De ahí que las versiones de esta rama presten mayor atención a la familia: los objetos que despiertan las suspicacias del marido son, en la boca embustera de la infiel, un regalo para asistir a la boda de algún cuñado o hermano (variante ausente en el tipo 2 con las excepciones de la versión cubana 8.1 y la argentina [16.4]); la costumbre de castigar a la pecadora devolviéndola a casa de sus padres predomina claramente en el tipo Norte y Centroamericano.

La humanización de la realidad del tipo 1 —a veces en detrimento de la calidad estética— se ve reforzada también por los reproches de la mujer hacia un esposo que no la cuida como ella merece:

En tu cama *naiden* duerme cuando tú no estás aquí,
si me tienes desconfianza, no te retires de mí
[2.8], vv. 15-16.

Si bien, en el tipo 2, estas acusaciones quedan implícitas en la maldición contra el esposo que se va de casa para divertirse cazando, en definitiva se trata de repartir las culpas entre ambos cónyuges. Aunque no llega a aceptarlo, la tradición parecería dispuesta a comprender que la malcasada recurra al adulterio y, en nuestro romance, no pueden pasar desapercibidas las alusiones que la esposa haga al trato que recibe de su marido.⁷

Si el ámbito familiar es más propio del tipo 1, en el entorno señorial del tipo 2 no sorprende encontrar la figura de la criada. En las cuatro versiones en que la hallamos —15.1, [15.4], 16.2 y [16.5], de Chile y Argentina— se presenta al amo de la casa para delatar con una premura sospechosa la infidelidad de la señora:

[...] Don Alberto que llegó.
Sale la criada y dice: —Ya le han usado traición.
[16.5], vv. 8-9.

⁷ Coincido a este respecto con las opiniones de Martínez-Yanes (1979: 145) y Graciela Cándano (1992: 19).

La emoción del interrogatorio posterior de la adúltera, por parte del marido, queda truncada con grave perjuicio para la tensión narrativa de las versiones en las que participa esta fórmula metomentodo.⁸

Las tan trilladas bromas con las suegras y el servicio doméstico no son las únicas en el romance y encajan bien en el tema del adulterio visto desde una perspectiva jocosa, tal y como ocurre en la mayor parte de las tradiciones folclóricas europeas a diferencia de la hispánica. En línea con ese tono, en el tipo 2, tenemos cinco casos ([8.2], [8.3], 16.1, [16.3] y 17.1, de Cuba, Argentina y Uruguay) en los que la esposa se burla descaradamente de las sospechas de su marido, tratando de hacer pasar a su amante por "el gato" o "el niño" de la vecina (ahondando de paso en la ridiculización del amante):

—¿Y qué es eso que veo yo detrás del aparador?
—Es el gato la vecina que vino a cazar ratón.
—Treinta y siete años que anduve por los campos de Aragón,
nunca vi gato con chaleco ni menos con pantalón.
[16.3], vv. 15-18.

Sin embargo, en algunas versiones estadounidenses y mexicanas, la burla transciende el nivel del discurso y llega al de la fábula cuando los amantes consiguen efectivamente engañar al esposo; volveremos sobre este aspecto más adelante. Otra variante discursiva jocosa, propia de las versiones nicaragüenses, es la alusión a los cuernos del esposo; tópico sorprendentemente omitido en textos de otras áreas y que, en el país centroamericano, queda reflejado en esta fórmula puesta en boca del propio perjudicado:

—No te sigas disculpando que ya estoy muy enojado,
y a mí no me entra el peine cuando estoy enmarañado.
5.1, vv. 17-18.

Mucho más significativa es la burla final del marido, evitando que descubra el adulterio. Supone una alteración decisiva de la fábula del romance y nos adentra en la parte más relevante del texto: su desenlace.

El comienzo y el final de los romances son los lugares de mayor importancia semántica; para Diego Catalán (1978: 263), los desenlaces "están más sujetos al cambio que el resto de la narración" y esto no se debe a los fallos de memoria del transmisor 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." En *La adúltera* esta cuestión es bien sencilla: "rompimiento del equilibrio (adulterio) y restablecimiento de él (castigo a la culpable)" (Díez Roig, 1983: 41). Antes de

⁸ El papel de esta criada se aleja bastante del que desempeña en el cuento folklórico de *La esposa infiel*, que Stith Thompson (1946: 163) recoge de la tradición europea oriental (tipo 315 B*) y en el cual la sirvienta ayuda al esposo a recuperar sus armas mágicas, con las que se venga de su esposa y el amante y, al final, como recompensa, asistimos a la boda del caballero y la criada fiel.

adentrarnos en el tema del restablecimiento del equilibrio mediante el castigo a la culpable, fijémonos brevemente en las excepciones a esta norma justiciera.

Dentro del corpus mexicano han sido descubiertas tres clases de finales diferentes para el romance de *La adúltera*: (1) los que respetan la tradición de castigar a la esposa infiel; (2) los que se alejan de esa costumbre y consienten que el ofendido sea engañado y la pecadora se salga con la suya en un claro desenlace burlesco,⁹ (3) los que terminan con un final trunco, abriendo entonces dos posibilidades: (3.1) que las últimas palabras sean las del marido: “lo que quiero es ese amigo que en mi cama se acostó”, según las cuales se puede inferir un castigo subsiguiente a tono con la tradición; (3.2) o bien que sea la adúltera la que deje la acción en suspenso “especificando que el ocupante de la cama es el hermanito, o que el caballo lo mandó el padre, o que es el diablo quien ciega al esposo”, se permite así que la imaginación del receptor salve a la esposa y consume el engaño. (Díez Roig, 1983: 41-43.)

Como trata de demostrar Martínez-Yanes (1979), la pena capital no es el único desenlace posible para el romance de *Blancaniña*. No le faltan los ejemplos para probarlo, pero él mismo reconoce que el final trágico, la restauración sangrienta del equilibrio social, resulta más efectista que la impunidad de la traidora porque, en estos casos, “lo que el tema del romance había ganado en humanidad lo pierde en verismo poético, al privársele de un desenlace apropiado. La dinámica de aquél exigía, evidentemente, que la mujer sorprendida *in fraganti* no permaneciese del todo impune.” Lo más habitual, desde luego, es que reciba el castigo más severo. Acorde con su maldad, la gravedad de su delito e incluso su estulticia, la cual queda patente, junto a la cobardía del amante una vez más, en esta versión mexicana:

Por debajo de la cama el marido se asomó:
—Salga de allí, desgraciado, que ya la hora se le llegó.
—Yo a esa mujer no conozco, ni nunca la vide yo;
ni tuve amores con ella ni en su cama me acostó.
—Dice que no me conoce y en sus brazos me arrulló;
más valía me hubiera muerto que yo faltar a mi honor.
No te enojés chiquitito, yo no te he engañado, no;
si me tienes desconfianza, mátame sin compasión.
[2.7], vv. 31-38.

Aunque esta versión se aproxima, no llega al extremo tremendista distintivo del tipo 2. Lo que aquí se pide en condicional (“si me tienes

⁹ La variante en la que los amantes logran burlar al marido reúne cuatro versiones, el marido más ridículo de todos es éste:

—Ese caballo es muy tuyo, mi papá te lo mandó,
pa que vayas a la boda de tu hermana que hoy casó.
—Buenos días, señor suegro: ¿qué, usted me ha mandado *trer*?
—¡Que Dios lo haga un santo yerno! Será plan de su mujer...
.....
—¿Quién es ese, quién es ese, que en mi cama se acostó,
que se quitó los zapatos y la peste me dejó?
[2.9], vv. 7-12.

desconfianza, márame sin compasión"), se admite valerosamente en las versiones cubanas, dominicana, peruana, uruguaya y en todas las chilenas y argentinas. Sorprende la sinceridad suicida de algunas protagonistas:

—Mátame, señor marido, que tienes mucha razón;
desde hace cuatro o cinco años te vengo haciendo traición.
16.1, vv. 26-27.

Una informante cubana no comprende esta temeridad y da un giro más lógico a esta escena, la traición pasa de la primera a la tercera persona gramatical, de todas formas no consigue torcer el *fatum* de los esposos:

—¿Quién es ese caballero que en mi alcoba veo yo?
—Mátalo, mi marido, te ha jugado una traición
cuando tú estabas de caza en los montes de Aragón.
A la una murió ella a las dos murió el señor
y el caballerito infante gobernando se quedó.
[8.4], vv. 25-29.

Quizá la muestra de mayor calidad lírica sea esta chispa de refinamiento procedente del romancero argentino, al verse descubierta, la mujer ve aproximarse su parca:

¿Quién es aquella persona que en la cama veo yo?
—Aquella es la muerte ingrata que me la merezco yo.
[16.4], vv. 34-35.

Ya en los textos escritos más antiguos, es la propia mujer quien solicita su ejecución tras ser interrogada acerca de la extraña presencia de una lanza (Martínez-Yanes, 1979: 135). A primera vista, esta asunción de culpabilidad y la aceptación sumisa de la dura penitencia que conlleva, resultaría paradójica dada la "perspectiva femenina" que predomina en el romancero (Catalán, 1984: 21). Pero, según lo visto más arriba, en el caso de la mujer adúltera su honra ya no puede ser restituida mediante el matrimonio, como en el caso de otras mujeres no castas, y sólo su muerte puede limpiar el buen nombre de la familia (Anahory-Librowicz, 1989: 322). No es extraño, por tanto, que ella asuma su destino con resignación. Tampoco es una solución sin precedentes en el romancero. Menudea, sin ir más lejos, en abundantes versiones de *Gerineldo*, el paje, al verse descubierto por el rey y juzgar imposible su boda con la princesa, sabe que sólo le queda esperar su muerte, aunque él no haya tenido (toda) la culpa:

«No me niegues, Gerineldo, con la princesa has dormido»
«Me mate usted, mi buen rey, ella la culpa ha tenido»
(M. Débax, 1982: 393)

La única alternativa a la inmolación de la esposa, según el código tradicional del honor, sería su devolución a los padres. Esta escena pertenece también, en casi total exclusiva, al tipo 1, pero en ningún caso representa una solución válida. De forma sistemática, el padre —o la madre, en [2.10] y [2.11]— se desentiende de su hija mancillada y la deja en las

manos crueles del marido vengador. Parecería así que “la tradición moderna rara vez encontró en el episodio de la delación ante el padre una forma de rematar el romance que admitiese, estéticamente, comparación con la antigua” (Martínez-Yanes, 1979: 148). Por añadidura, el momento del doble rechazo del marido y del padre proporciona a la narración “su máxima tensión dramática” (p. 146). En esa encrucijada, el esposo opta por llevarse a la pecadora lejos de allí para darle muerte. En el corpus que manejamos, sólo en la ya citada versión argentina [16.4], el marido es tan cruel como para matar con saña a su esposa ante los ojos del progenitor de ésta:

La agarró de una oreja y a su padre la llevó.
—Tome Vd., suegro, a su hija, y enséñela Vd. mejor.
y delante de su padre cien puñaladas le dio.
[16.4], vv. 36-38.

Esta versión debe ser considerada como una doble excepción, tanto por su brutalidad extrema, como porque la devolución de la esposa a sus padres es un rasgo distintivo del tipo 1 y totalmente ajena al tipo 2, salvo en un par de versiones cubanas cuyo sincretismo ya ha sido señalado.

Llegamos así a la cruenta variante que se fija de las posibles muertes que propicia el adulterio. Una vez más, los tipos 1 y 2 reflejan claras diferencias. En el primero, siempre que el desenlace no queda abierto, la esposa paga con su vida (así ocurre en 11 versiones, 52,3% del tipo 1); en cuatro tenemos noticia de la muerte del amante y en una de la del marido; en ninguna, el trío protagonista en pleno termina en el camposanto. Mientras que, en el tipo 2, es ésta precisamente la solución preferida. Suponemos que el reparto de culpabilidades, al que nos hemos referido páginas más arriba, tiene mucho que ver con el destino trágico de los personajes: en el tipo 2, el amante participa más activamente en la seducción y el esposo no ha salido de casa por obligación sino por diversión. La esposa no sobrevive en el 85,7% de las versiones del tipo 2.

Aunque sólo parcialmente, según hemos indicado más arriba, parece acertada la afirmación de Martínez-Yanes (1979: 151) en el sentido de que el martirio de los protagonistas debe ser enmarcado en “el *ambiente caballeresco*, que reina” en todas las versiones, a pesar de su rodaje por la tradición oral. Desde luego, tenemos constancia de la contundencia de la ley medieval:

Cualquier marido puede pegarle a su mujer cuando ella no quiera obedecer a su mandato o cuando lo maldiga o cuando lo desmienta, siempre que sea con moderación y sin que siga la muerte. Y en caso de adulterio, la costumbre es severa con la mujer: se encierra a la culpable de por vida en un convento, y si se la sorprende en flagrante delito, el marido puede ir en busca de su hijo y hacerse

asistir por él en el acto de matar a la infiel. El marido culpable, en cambio, goza siempre de inmunidad. (Lafitte-Houssat, 1966 —citado en Cerda, 1985: 384—).¹⁰

Sin embargo, la huella caballeresca, a la cual el romancero de tradición oral no es ajeno, no siempre consiente que esta impunidad del esposo se respete. El efectismo dramático del duelo entre los dos hombres no ha pasado inadvertido en las versiones hispanoamericanas del tipo 2, tal vez por influencia catalana y balear (Martínez-Yanes, 1979: 150). En determinadas regiones del Cono Sur, recitadores profesionalizados han explotado esta escena hasta límites desmesurados, siguiendo un gusto claramente marcado por el género gauchesco, véase como muestra la plúmbea versión [16.6] con su largo duelo propio de un pastiche del *Martín Fierro*.

Salvo en la versión [1.7], el combate entre los dos rivales carece de importancia para los transmisores del tipo 1, el cual, como ya se ha dicho, ha evolucionado hacia un mayor acercamiento a la realidad social y se arriesga con soluciones más cuerdas y modernas (aunque sin resultados efectivos), tal es el caso de esta versión novomexicana en la que la esposa trata de razonar con su consorte antes de recibir "cinco balazos":

Si me tienes desconfianza, pues sepárate de mí;
no quiero que después digas que tu perdición yo fui.
[1.4], vv. 16-17.

Con las obvias limitaciones impuestas por el corpus seleccionado, la tradición americana muestra una vitalidad evidente del romance de *La adúltera*. Son las dos posibilidades que se le ofrecen al transmisor del texto en su función de *re-creador*: o bien moldear el tema actualizándolo y adaptándolo en mayor medida a su realidad o, por el contrario, mantenerse fiel a lo heredado por la tradición. Respectivamente esas son las dos soluciones que el folclore hispanoamericano ha aplicado en lo que hemos venido llamando tipos 1 y 2 de este romance. No obstante, conviene evitar las extrapolaciones ideológicas. El grado menor o mayor de apego a la rigidez de la forma, no conllevará necesariamente la adhesión al mensaje profundo que la misma encierra. Así, por ejemplo, una informante octogenaria, al terminar de recitar *La infanta parida*, trató de justificarse y marcar distancias diciendo que "las hijas de los reyes son las más malas" (Anahory-Librowicz, 1989: 330, n. 15). Dentro de un contexto culto, en su esperpento citado más arriba, Valle-Inclán (1920: 227) desprecia y condena a la hoguera el truculento romance de ciego sobre don Friolera porque, según dice don Manolito: "en la literatura [los

¹⁰ Hasta fechas escandalosamente próximas, el código penal de la España franquista absolvía al marido que lavaba su honra con la sangre de su esposa, al estilo de aquel don Gutierre del drama calderoniano (*El médico de su honra*, 1637). En la década de los veinte, Valle-Inclán nos presenta al cornudo don Friolera que degüella con un hacha "a la mujer y al querido" porque "tiene pena capital / el adulterio en España" y, a cambio, recibe como premio una condecoración y la posibilidad de convertirse en un héroe de la guerra en Marruecos. El esperpento de *Los cuernos de don Friolera* (1921) viene al caso no sólo por el tema del adulterio sino porque el dramaturgo gallego tuvo la original idea de cerrar su tragicomedia, sobre el ridículo teniente Astete, con un romance de ciego en el que glosa la trama de forma distorsionada.

españoles] aparecemos como unos bárbaros sanguinarios. Luego se nos trata, y se ve que somos unos borregos”.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANAHORY-LIBROWICZ, Ora (1989), “Las mujeres no-castas en el romancero: Un caso de honra”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 18-23 agosto 1986. Berlín*, (2 vols.), Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, vol. I: 321-330.
- ATERO, Virtudes y Nieves Vásquez (1998), “Espacios y formas rituales de lo femenino en el romancero tradicional”, *Estudios de Literatura Oral*, IV: 9-22.
- CÁNDANO, Graciela (1992), “Algunos aspectos de la fidelidad e infidelidad femeninas en el Romancero viejo”, en *Medievalia*. Núm. 10 (abril): 14-20.
- CATALÁN, Diego (1977), “Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo *Romancero*” (ponencia leída en Davis, California, mayo), publicada antes en D. Catalán, S. G. Armistead y A. Sánchez Romeralo (eds.) *El romancero hoy: Poética, 2º Coloquio Internacional*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, CILAS y University of California, Davis, 1979: 231-242. Sigo la versión definitiva recogida ahora en su *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª: Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1997, (cap. V: 143-157).
- (1978), “Los modos de producción y «reproducción» del texto literario y la noción de apertura”, en A. Carreira et. al. (eds.) *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas: 245-270. Ahora también en su *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª: Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1997, (cap. VI: 159-186).
- (1983), “La experiencia del acto recolector y la comparación intertextual en los estudios del romancero”, (ponencia leída en Santander, el 4 de julio, en el Seminario «Literatura oral en América»), publicado antes como “El proceso de transmisión oral y el estudio de modelos literarios abiertos”, *Ethnica. Revista de Antropología*, LII (1982): 53-66. Sigo la versión definitiva recogida ahora en su *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª: Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1997, (cap. VIII: 197-212).
- et al. (1984), *Catálogo general del romancero*. Tomo I: *Teoría general y metodología*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal - Gredos.
- CERDA GUTIÉRREZ, Hugo (1985), *Ideología y cuentos de hadas*, Madrid, Akal.
- DÉBAX, Michelle (1982), (edición, estudio y notas), *Romancero*, Madrid, Alhambra, 1988 (reimp.).
- DEVOTO, Daniel (1960), “El mal cazador”, en *Studia philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos: 481-491.
- DÍAZ-MAS, Paloma (1994), (ed.) y Samuel G. Armistead (estudio preliminar), *Romancero*, Barcelona, Crítica. Biblioteca Clásica.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (1976), *El romancero y la lírica popular moderna*, México D.F., El Colegio de México.
- (1983), “Algunas observaciones sobre el romancero tradicional en México”, en Arturo Chamorro (ed.), *Sabiduría popular*, Zamora, Michoacán, Colegio de Michoacán, 1997 (2ª ed.): 39-48.
- (1990), *Romancero tradicional de América*, México D.F., El Colegio de México.

- ENTWISTLE, William J. (1939), "Blancaniña", en *Revista de Filología Hispánica*, Buenos Aires, núm. 1: 159-164.
- LAFITTE-HOUSSAT, Jacques (1966), *Trovadores y cortes de amor*, Buenos Aires, EUDEBA.
- MARTÍNEZ-YANES, Francisco (1979), "Los desenlaces en el romance de la Blancaniña: Tradición y originalidad", en *El romancero hoy: Poética*, Madrid, CSMP y Gredos: 132-154.
- THOMPSON, Stith (1946), *El cuento folklórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela. Ediciones de la Biblioteca, 1972.
- (1955), *Motif-index of folk-literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1989 (imp.), 6 vols.
- VALENCIANO, Ana (1999), "El Romancero Tradicional Hispanoamericano en el umbral del siglo XXI", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28: 373-382.
- (1999b), "Un camino para la investigación del romancero: la tradición hispanoamericana". en *Incipit*, XIX 135-159.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1920), *Los cuernos de don Friolera*, en *Martes de carnaval. Esperpentos*, ed. crítica de Ricardo Senabre, Madrid, Espasa Calpe. Colección Clásicos Castellanos, 1990.

RESUMO

O presente artigo expõe o resultado prático duma análise comparativa, ao nível da intriga, dentro de um amplo e variado corpus hispanoamericano do romance *La aúltera*. A busca de elementos comuns e distintivos nas 42 versões submetidas a estudo revela a existência de dois tipos do romance. Um corresponde às versões procedentes dos Estados Unidos, México e Nicaragua (tipo 1); o outro engloba os textos recompilados em Cuba, República Dominicana, Porto Rico, Venezuela, Colômbia, Perú, Chile, Argentina e Uruguai (tipo 2). Enquanto o primeiro evoluiu de acordo com o sistema de valores dos seus re-criadores, o segundo manteve-se mais apegado à tradição herdada. Embora ambos os tipos conservem aspectos concomitantes suficientes, especialmente ao nível do significante, de modo a que se possa continuar a falar de um só romance, a presença ou ausência de uma vasta série de motivos comentados cinge-se, com uma precisão surpreendente, aos limites marcados pelos dois tipos.

ABSTRACT

The above paper presents the practical result of a comparative analysis at plot level, within a wide and varied hispanoamerican corpus of the "romance" (Iberian ballad) *La adúltera*. The search for common and distinctive elements in the 42 version under examination reveals the existence of two types in the "romance". One corresponds to the versions proceeding from the United States, Mexico and Nicaragua (Type 1); the other encompasses the texts collected in Cuba, Dominican Republic, Puerto Rico, Venezuela, Colombia, Peru, Chile, Argentina and uruguay (type 2); Whereas the first evolved

E.L.O., 7-8 (2001-2)

according to its *re-creators'* system of values, the second remained closer to the inherited tradition. Although both types keep enough common features, especially at the level of the significant, to allow one to consider one and the same "romance", the presence or absence of a large series of motifs — here commented upon — is confined within the borders outlined by the two types. with a surprising precision.

