

EL VALOR DE LA LECTURA(1) O CÓMO ELUDIR EL ENGAÑO. LA TRASCENDENCIA DEL ROMANCE DE LA ESPOSA INFIEL COMO UNA LUCHA INDICIAL

Julia D'Onofrío

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"
Universidad de Buenos Aires

Resumen

Mediante el estudio de la tradición americana del romance de *La esposa infiel*, se resalta la importancia que en dicho romance tiene la lucha, por el desciframiento y el encubrimiento de indicios, librada entre el hombre y la mujer. A partir de tal planteo, se propone que su núcleo de interés radica en la problemática del engaño en general y la necesidad de descubrirlo.

By studying the American tradition of the *romance* of *La esposa infiel* stands out the importance attributed in this romance to the struggle waged between man and woman concerning the deciphering and concealment of clues. Based on this layout, it is proposed that the nucleus of interest of the *romance* lies on the problematics of deceit in general and the necessity of disclosing it.

Palabras clave: Romancero americano; Poesía tradicional; Oralidad; Estudios de género.

El presente trabajo se basa en el estudio de la tradición americana moderna del romance de *La esposa infiel* o de *La adúltera* (2), a través de un Corpus integrado por 43 versiones americanas documentadas en cancioneros modernos(3). Este conjunto ha sido comparado con las dos versiones del siglo XVI ("Blanca sois señora mía más que el rayo del sol" que se registra en el *Cancionero de romances*, Amberes 1550 y "Ay cuan linda eres Alba más linda que no la flor" registrada en el cancionero *Flor de enamorados*, Barcelona, 1562 y en la *Rosa de amores* de Timoneda, Valencia, 1573)(4). También se ha utilizado para la comparación la paráfrasis hecha por Lope de Vega en su comedia *La locura por la honra* que manifiesta la existencia de otra versión antigua que no ha llegado hasta nosotros(5), pero que ha pervivido en numerosas versiones modernas(6). Dado el recorte del objeto estudiado -el romancero en América— se han dejado de lado las otras subtradiciones del mundo panhispánico, aunque más allá de la delimitación del *corpus* hecha, un superficial análisis de la tradición panhispánica del romance de *La esposa infiel* nos ha permitido suponer que el aspecto de dicho romance aquí estudiado -la lucha entre el encubrimiento y el desciframiento- podría ser un rasgo general no circunscrito a regiones geográficas. Queda esta suposición a la espera de la comprobación pertinente.

En principio, con el objetivo de establecer ejes de continuidad y ruptura en el tratamiento del tema, vale recordar la primera versión documentada del romance de *La esposa infiel*, impresa en el *Cancionero de romances* de Amberes en 1550:

-Blanca sois, señora mía, más que el rayo del sol;
¿si la dormiré esta noche desarmada y sin pavor?
Que siete años había, siete que no me desarmo, no;
más negras tengo mis carnes que un tizado de carbón.
-Dormilda, señor, dormilda desarmado sin temor,
que el conde es ido a la caza por los montes de León:
rabia le mate los perros y águilas el su halcón
y del monte hasta casa a él arrastre el Morón.
Ellos en aquesto estando su marido que llegó:
-¿Qué hacéis, la Blancaniña, hija de padre traidor?
- Señor, peino mis cabellos, peinólos con gran dolor
que me dejéis a mí sola y a los montes os vais vos.
- Esa palabra, la niña, no era sino traición.
¿Cuyo es aquel caballo que allá abajo relinchó?
-Señor, era de mi padre y envióslo para vos.
-¿Cuyas son aquellas armas que están en el corredor?
-Señor, eran de mi hermano y hoy os las envió.
-¿Cuya es aquella lanza? desde aquí la veo yo.
-Tomalda, conde, tomalda, matadme con ella vos,
que aquesta muerte, buen conde, bien os la merezco yo.

Los romances, ejemplos de vida

Diego Catalán sostiene que la apertura de significados y significantes es un rasgo esencial de los romances tradicionales. Al ser el patrimonio colectivo de la comunidad que los transmite, reciben todas las transformaciones que a ésta le resultan funcionales y necesarias. Así, en el nivel de la fábula, este dinamismo es el que garantiza la actualidad permanente de los mensajes romancísticos (Cf. Catalán, 1997, 159-186 y 243-264). Al respecto, dice Catalán (1997: 178):

Los romances continúan siendo, para sus transmisores naturales, una proyección simuladora de la realidad social en la que viven. Las narraciones tradicionales (...) conservan su primaria función cultural de ser "ejemplos" de vida.

Destacamos esta idea de "ejemplos de vida", que implica que -como otras formas tradicionales- los romances son la representación parcial y sintética de la realidad exterior de un grupo de personas en un espacio y tiempo determinados. Así pues, los mensajes transmitidos por los romances reflejan ciertas preocupaciones colectivas y las respuestas que a ellas se les dan.

Si nos planteamos la cuestión de cuál podría ser el mensaje transmitido por el romance de *La esposa infiel*, encontramos que la interpretación mas sencilla sería pensar en el mantenimiento de las estructuras sociales, puesto que el repudio al adulterio parece evidente en gran parte de la tradición. Sin embargo, existe una importante cantidad de versiones-objeto con un desenlace totalmente opuesto(7). Recordemos que los desenlaces son el punto de mayor apertura de los romances, como dice Catalán (1997: 178):

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 las cuestiones que la historia plantea.(8)

En el *corpus* de *La esposa infiel* estudiado, hemos podido comprobar que versiones en las que se castiga el adulterio conviven en una misma comunidad o en comunidades cercanas con versiones en las que el marido resulta burlado y el adulterio queda totalmente impune en la narración(9). Por lo cual se puede pensar que: o se modificó el mensaje transmitido en ciertas comunidades, o que el núcleo de interés debe buscarse en otro aspecto del desarrollo del tema (claro está que no pensamos las dos posibilidades como mutuamente excluyentes).

El núcleo invariable

A través de un estudio comparativo de las versiones consideradas(10), descubrimos que a pesar de la gran variedad de versiones-objeto de nuestro romance producidas por el mundo panhispánico en estos cuatrocientos cincuenta años de vida documentada, lo que se ha mantenido prácticamente idéntico es el núcleo de preguntas del marido y respuestas engañosas de la mujer (que de acuerdo con la metodología utilizada por los estudios de Diego Catalán consideramos una invariante de la intriga manifestada en variantes en el nivel del discurso).(11) De manera que, si consideramos el hecho ya señalado de que conviven versiones con finales opuestos (castigo de la adúltera o marido burlado), podremos aventurar la hipótesis de que el tipo romancístico pone el acento en ese núcleo invariante, cuyo atractivo radica -seguramente- en que no es otra cosa que un combate de fuerzas entre el hombre y la mujer, entre el universo mítico de lo masculino y el universo mítico de lo femenino, en tanto representaciones culturales colectivas.(12)

La lucha indicial

Si tenemos en cuenta que el marido del romance es generalmente caracterizado como un cazador, [*mi marido está cazando en los montes de León*. (Cuba, Díaz Roig, 1990: 8.1); *Mi marido anda de caza por esos campos de Dios*. (Perú, Díaz Roig, 1990: 14.1)] resulta muy sugerente pensar en lo que Carlo Ginzburg (1994) llama el "paradigma indicial": modelo epistemológico que consiste en la penetración de la realidad con el fin de extraer información valiosa de datos -indicios— insignificantes o comúnmente desapercibidos. El cazador, entendido como una categoría antropológica fundante de la cultura humana, fue el primero en conocer a través de indicios, y su accionar es el ejemplo paradigmático de este tipo de saber:

Durante milenios el hombre fue cazador. La acumulación de innumerables actos de persecución de la presa le permitió reconstruir las formas y los movimientos de piezas de caza no visibles, por medio de huellas en el barro, ramas quebradas, estiércol, mechones de pelo, plumas, concentraciones de olores. Aprendió a olfatear, registrar, interpretar y clasificar rastros tan infinitesimales como, por ejemplo los hilillos de baba. Aprendió a efectuar complejas operaciones mentales con rapidez fulmínea, en la espesura de un bosque o en un claro lleno de peligros. (...) Lo que caracteriza a este tipo de saber es la capacidad de remontarse desde datos experimentales aparentemente secundarios a una realidad compleja, no experimentada en forma directa. Podemos agregar que tales datos son dispuestos siempre por el observador de manera de dar lugar a una secuencia narrativa, cuya formulación más simple podría ser la de "alguien pasó por ahí". (...) El cazador habría sido el primero en poder "contar una historia", porque era el único que se hallaba en condiciones de leer, en los rastros mudos (cuando no imperceptibles) dejados por la presa, una serie coherente de acontecimientos. (Ginzburg, 1994: 144)

A partir de la formulación de Guinzburg y volviendo al romance, pensemos que el combate de fuerzas entre el marido y la infiel puede ser visto como una "lucha indicial", en la cual se trata de determinar los alcances de la capacidad descifradora de indicios del hombre frente a la voluntad ocultadora y tergiversadora de la mujer.

Debe tenerse en cuenta, además, que es ancestral la equiparación entre la mujer y el engaño (si buscamos en el refranero popular encontraremos, por ejemplo: "*La mujer y la mentira, nacieron el mismo día* " o "*Mujer sin enredo, bolsa sin dinero*", Kleiser, 1953), todo lo cual nos permite pensar que el mensaje transmitido por el romance de *La esposa infiel* no se refiere simplemente al engaño que la adúltera hace al marido, sino al engaño en general y a la imperiosa necesidad de descubrirlo.

En el romance la acción desengañadora del hombre comienza en el instante en que (como en la mayoría de las versiones) el marido "lee" en la palidez o la turbación de su esposa los datos de una traición. La respuesta femenina es justamente una acción engañosa que tiende a tergiversar —resignificar— los indicios que el marido había leído correctamente.

-¿Qué te pasa Catalina, pálido está tu color? ¿Es que tienes hombre en casa y a mí me haces traición?

-Yo no tengo hombre en casa, a ti no te hago traición, se me han perdido las llaves, las llaves del bastidor.

(Díaz Roig, 1990: 1-16.1 y Carrizo, 1937: 360)

El procedimiento será el mismo hasta que alguno de los dos logre vencer al otro. Por lo demás es destacable que los objetos, es decir los indicios, que despiertan la sospecha del marido son ejemplos perfectos de la adecuación de la poesía tradicional a su ambiente socio-cultural. En las versiones antiguas se mencionan las armas, el caballo y la lanza, en las versiones modernas americanas el caballo se mantiene, incluso algunas siguen hablando de armas que relucen, pero, además, frecuentemente se habla de la pistola, el reloj, el sombrero, la espada, el chaleco, el pantalón, el retaco, etc.

El castigo

En las dos versiones del siglo XVI la última pregunta del marido desencadena la confesión de la adúltera, ya sea reconociendo la culpa y pidiendo la muerte:

-¿Cuya es aquella lanza? desde aquí la veo yo.

-Tomalda, conde, tomalda, matadme con ella vos,
que aquesta muerte, buen conde, bien os la merezco yo.

(*Cancionero de romances*, Amberes, 1550)

ya sea muriendo directamente, como un reconocimiento de la culpa

-¿De quién es ese caballo que siento relinchador?

Cuando Alba aquesto oyera cayó muerta de temor.

(*Flor de enamorados*, Barcelona, 1502)

Resulta muy interesante la aparentemente inmotivada respuesta de la mujer, que da como resultado un final inquietante y sugestivo, pues vemos aquí funcionando el lenguaje figurativo del romancero: tanto la lanza como el caballo pueden tener significados de orden sexual, como símbolo fálico y como representación de la impetuosidad del deseo(13). De modo que la mención de estos objetos aparece prácticamente como sinécdoque del pecado cometido y la mujer ya no encuentra escapatoria ante tamaña evidencia. Podemos decir entonces que, en gran medida, la intriga se resuelve apelando

a la competencia del receptor en la decodificación de significados simbólicos.

Centraremos nuestra atención ahora en el motivo de la confesión explícita, como aparece en la versión del *Cancionero de Romances* de Amberes de 1550, que aparentemente ha sido el más difundido en América. La gran tensión dramática que produce esta escena permite al personaje de la adúltera recobrar algo de su dignidad: ella se reconoce como sujeto de derecho pues al autocondenarse quiere hacer cumplir las leyes de comportamiento social que había transgredido.

Entre las versiones de la subtradición americana en las que el adulterio se descubre y castiga, parecería haber una tendencia específica del norte del continente en la cual la mujer no confiesa su culpa sino que el marido decide, sin más, ajusticiarla como en esta versión de México (Díaz Roig, 1990: 1-2.1)

-Yo no quiero ese caballo, ni a la boda quiero ir yo, lo que quiero es ese amigo que en mi cama se acostó.

Luego la agarró del brazo y al suegro se la llevó:

-Suegro aquí le entrego a su hija que una traición me jugó;

y el suegro le contestó: -¿Para qué la quiero yo?

Anda, entrégasela 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.(14)

En estas versiones la mujer no sólo no se confiesa culpable ni se autocondena, sino que su propia voz desaparece completamente después de la última respuesta al marido y, en tanto personaje, sólo aparece como un cuerpo maltratado: la mujer deja de ser sujeto y se convierte en objeto de derecho del marido que con frecuencia intenta una transacción de poder con su suegro(15). De manera que este subgrupo pretende dejar bien en claro que el poder masculino, es decir, la capacidad de descifrar indicios y hacer respetar las convenciones sociales, anula totalmente cualquier amenaza proveniente del universo femenino, que se representa como una fuerza corruptora y tergiversadora de las estructuras establecidas.

Por el contrario, en la mayoría de las versiones argentinas (y otras del centro y sur del continente) subsiste el motivo de la autocondena y confesión. En ellas puede distinguirse un subgrupo donde el descubrimiento sigue jugando con significados simbólicos, aludiendo por ejemplo al sonido de unos pasos (no se debe olvidar la importancia como símbolo erótico que pueden tener los pies y las piernas)(16). Y todo otro subgrupo de versiones donde la sugerencia simbólica cede lugar a la evidencia. Prácticamente en todas las versiones de este último subgrupo el descubrimiento y confesión se producen como en esta versión argentina

¿De quién es aquella sombra que está allá en el comedor?

-Es el gato la vecina que está por cazar ratón.

-Por el monte siempre he andado, por el monte de Aragón, y yo nunca he visto gato con corbata y pantalón.

-Mátame, señor marido, que tienes mucha razón; desde hace cuatro o cinco años te vengo haciendo traición. (Carrizo, 1937: 360; Díaz Roig, 1990: 1-16.1)

en la cual la contestación del marido quiebra con ironía el discurso inverosímil de la mujer, evidenciando, además, que el hombre veía y sabía más de lo que dejaba entrever por sus preguntas(17).

En conclusión, más allá de la forma en que el marido provoque la confesión de la adúltera o castigue sin más el adulterio, su triunfo en la "lucha indicia!" sugiere en todos los casos que los engaños femeninos terminan dándose por vencidos ante el poder descifrador del hombre, es decir, en definitiva, que el engaño no tiene tanto poder sobre un buen lector de indicios.

El engaño

Pero el romance de *La esposa infiel* puede concluir también con la derrota del hombre, como lo atestiguan muchas versiones que dejan a la adúltera impune(18).

Ya Francisco Martínez-Yanes, en su artículo sobre los desenlaces del romance que nos ocupa, ha invalidado el supuesto rasgo típicamente español descubierto por Entwistle (1933) que hacía de un *fabliau* burlesco (*Le chevalier à la robe vermeille*) una historia trágica, al demostrar que una parte importante de la tradición panhispánica moderna elige este tipo de desenlace.

Para analizar este punto, se compararán a continuación dos versiones muy cercanas pero de final opuesto, como lo son estas dos versiones de Estados Unidos y de México (recogidas en Díaz Roig, 1990, 1-1.2 y 1-2.1, y transcritas en el apéndice final de este trabajo). Es fácil apreciar que a la versión de Estados Unidos (I del apéndice) no se le ha simplemente modificado el final, sino que hay un cuidadoso trabajo constructivo que hace coherente el desenlace. Así desde el inicio se caracteriza a la adúltera como una caza-hombres:

Andándome yo paseando por las orillas del mar,
encontré una joven bella y *me empezó* a enamorar.

Luego la traté de amores y *de amores me trató*,
luego *me tomó* del brazo pa su casa *me llevó*.

A diferencia de la versión de México (u del apéndice), donde las marcas discursivas llevan a una caracterización menos agresiva: la mujer no toma la iniciativa ni se pone a la par del hombre en el diálogo amoroso (no le "habla de amores")

Andándome yo paseando por las orillas del mar,
me encontré una jovencita *a la que fui a enamorar*.

Tan luego le hablé de amores a su casa me llevó;

Estructuralmente, incluso, se pone en evidencia lo que cada una de las versiones quiere destacar. En I, 20 versos de un total de 30 se dedican al descubrimiento de indicios sospechosos por parte del marido y las consiguientes respuestas engañosas de la adúltera. En u, en cambio, el núcleo de preguntas y respuestas ocupa sólo 7 versos de 22, sin contar con que, en lugar de tener una sarta de preguntas sobre los objetos sospechosos —generalmente el esqueleto de ese núcleo- se despachan todas juntas en dos versos:

-¿De quién es esa *pistola*, de quién es ese *reloj*,
de quién es ese *caballo* que en el corral relinchó?

La relativa poca importancia que se le da a lo que hemos llamado "lucha indicial", parece deberse a que lo que esta versión quiere destacar es el triunfo del hombre y el castigo de la adúltera (8 versos del total), dejando de lado el juego de engaños, mientras que en I el peso principal está puesto en la astucia de la mujer, y por lo tanto en sus engaños.

La marca más sobresaliente del cuidadoso trabajo constructivo de la versión estadounidense, que antes habíamos mencionado, puede encontrarse en la frase con la que la adúltera comienza cada respuesta al marido

-¿Quién es ese vagamundo que en mi cama se acostó?
-*No te asustes, bien de mi alma*, que es mi hermana la menor.
-¿De quién es ese caballo que en mi corral relinchó?
-*No te asustes, bien de mi alma*, mi padre te lo mandó
pa que fueras a las bodas de mi hermana la mayor.

La frase se repite cuatro veces en el romance, y es finalmente en la última donde cobra sentido más acabado, porque realmente la mujer ha conseguido asustar a su marido con engaños:

-¡Válgame Dios de los cielos! *Hora sí, ¿cómo haré yo?*
Yo se lo decía jugando y tu hermana lo creyó.
- *No te asustes, bien de mi alma, tu abogada seré yo;*
anda, conforma a mis padres; satisfecha quedo yo.

Viendo todo el diálogo desde el final y apoyándonos en la frase repetida, notamos que la mujer aparece siempre en posición superior al hombre y dominando la situación. En

lugar de responder asustada, proyecta sobre su marido la inquietud: discursivamente convierte el alboroto de éste -producto del adulterio sospechado- en simple temor por lo ignorado o lo incomprendido, para colocarse luego en actitud protectora, calmarlo y hasta perdonarlo ("satisfecha quedo yo").

Dos secuencias poco comunes se añaden para ofrecer un relato completo y bien estructurado. La primera permite que la mujer haga salir a su amante de la casa mientras el marido revisa el corral:

-Bien me puedes ir diciendo, qué caballos tengo yo.

Voy a ver a mi corral, a ver qué caballo relinchó.

-Mete piernas al caballo mientras me disculpo yo.

Y por último se agrega un *post-scriptum* que confirma el triunfo del engaño femenino y sugiere una huida de los amantes:

En un buque de la mar una joven se embarcó;

fue a platicarle al sujeto lo bien que se disculpó.

Mercedes Díaz Roig (1989: 659) dice que los desenlaces en los que el engaño no se descubre convierten "...una historia moralizante (la pecadora es descubierta y recibe el castigo adecuado) en una ejemplarizante: la mujer es malvada y logra ocultar su falta, burlando así al marido; con ello la historia se inscribe ahora dentro de la gran veta medieval de las malas mañas de las mujeres...".

De acuerdo al análisis que hemos venido haciendo, podríamos decir también que la historia es ejemplar especialmente en relación con el marido, o mejor con la función actancial que éste representa en la fábula, ya que desde este punto de vista el romance transmite un claro mensaje o preocupación social: la persona necia, la que no sabe escudriñar su entorno, será engañada.(20)

Es decir, la culpa de un engaño no recae solamente sobre el que lo pergeña sino también sobre el que no lo descubre. Por eso este romance puede tener siempre una trascendencia ejemplarizante, resumible en la advertencia: ¡estén atentos, los malos lectores serán engañados!

Apéndice

I. Estados Unidos (Díaz Roig, 1990: M.2)

Andándome yo paseando por las orillas del mar,
encontré una joven bella y me empezó a enamorar.

Luego la traté de amores y de amores me trató,
luego me tomó del brazo pa su casa me llevó.

Estábamos platicando cuando el marido llegó.

-¡Mi marido! ¡Mi marido! Mala suerte nos tocó.

-¡Tu marido! ¡Tu marido! Hora ¿'ónde me escondo yo?
-Acuéstate en esta cama mientras me disculpo yo.
-Ábreme la puerta, cielo, ábreme la puerta, sol.
¿Qué has tenido calentura o has tenido nuevo amor?
-No he tenido calentura ni tampoco nuevo amor,
se me han perdido las llaves de tu nuevo tocador.
-¿Quién es ese vagamundo que en mi cama se acostó?
-No te asustes, bien de mi alma, que es mi hermana la menor.
-¿De quién es ese caballo que en mi corral relinchó?
-No te asustes, bien de mi alma, mi padre te lo mandó
pa que fueras a las bodas de mi hermana la mayor.
-Bien me puedes ir diciendo, qué caballos tengo yo.
Voy a ver a mi corral, a ver qué caballo relinchó.
-Mete piernas al caballo mientras me disculpo yo.
Cuando del corral volvió, a la mujer preguntó:
-¿Quién es ese caballero que de mi patio salió?
-No te asustes, bien de mi alma, que es mi hermana la mayor
que fue a avisarle a mis padres que su hermano se enceló.
-¡Válgame Dios de los cielos! Hora sí, ¿cómo haré yo?
Yo se lo decía jugando y tu hermana lo creyó.
- No te asustes, bien de mi alma, tu abogada seré yo;
anda, conforma a mis padres; satisfecha quedo yo.
En un buque de la mar una joven se embarcó;
fue a platicarle al sujeto lo bien que se disculpó.

II. México (Díaz Roig, 1990: 2.1)

Andándome yo paseando por las orillas del mar,
me encontré una jovencita a la que fui a enamorar.
Tan luego le hablé de amores a su casa me llevó;
estábamos platicando cuando el marido llegó.
-¡Tu marido, tu marido! ¿dónde me esconderé yo?
-Ahí debajo de la cama mientras me disculpo yo.
Cuando el marido llegó, luego cambió de color.
-¿Has tenido calentura o has tenido nuevo amor?
-No he tenido calentura ni he tenido nuevo amor,
lo que pasa es que he perdido la llave del tocador.
-¿De quién es esa pistola, de quién es ese reloj,

de quién es ese caballo que en el corral relinchó?
-Ese caballo es muy tuyo, tu padre te lo mandó
pa que vayas a la boda de tu hermana la mayor.
-Yo no quiero ese caballo, ni a la boda quiero ir yo,
lo que quiero es ese amigo que en mi cama se acostó.
Luego la agarró del brazo y al suegro se la llevó:
-Suegro aquí le entrego a su hija que una traición me jugó;
y el suegro le contestó: -¿Para qué la quiero yo?
Anda, entrégasela 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.

Notas

1. Advertimos desde ya que con el término "lectura" no pretendemos aludir a la textualidad ni al universo escrito, así como tampoco introducir ningún distanciamiento del ámbito oral por donde transitan los romances tradicionales. Utilizamos aquí dicho término en su sentido más amplio (y etimológico), es decir, el que alude a toda acción destinada a desentrañar y descifrar signos, señales o rastros de cualquier tipo.
2. Que lleva el número 0234 en el *Índice General del Romancero (IGR)*, preparado por la Cátedra Seminario Menéndez Pidal, bajo la dirección de Diego Catalán, que circula inédito entre los especialistas.
3. Los cancioneros americanos modernos son los siguientes: Carrizo (1926, 1933, 1937, 1942); di Lullo (1940); Moya (1941); Terrera (1948); Díaz Roig (1990).
4. Entre estas dos versiones existen ligeras variantes léxicas y, en la que registra Timoneda, se advierte el agregado de dos hemistiquios en el verso lo: "Albertos como la vido dixole con gran rigor"; y la suplantación del primer hemistiquio del verso 17 "o haueys beuido del vino" por "perdistes alguna joya?".
5. Morley y Bruerton (1940) fechan la comedia de Lope entre 1610 y 1612. Véase Swilocki (1986).
6. En cuanto a la pervivencia de ciertos rasgos originales de la versión que habría usado Lope, cabe destacarse el motivo de la enramada que subsiste en numerosas versiones americanas y los nombres y funciones sociales de los protagonistas: como el enamorado llamado Carlos / Carlitos, hijo del emperador o del gobernador.
7. Martínez-Yanes (1979) estudia estas diversas manifestaciones en la tradición panhispánica.
8. Véase también p. 247: "La apertura se extrema en los desenlaces, no por el desfallecimiento de la memoria de los cantores, sino porque una vez narrado lo esencial de la historia es cuando los artesanos de la canción se sienten más tentados por el deseo de proponer interpretaciones que expliciten más a su gusto el ejemplo de vida en ella planteado. Las reelaboraciones no son, sin embargo, creaciones individuales de los cantores, surgidas en el momento de la exposición

pública de su "saber", sino que responden a corrientes de apreciación comunal, a la comprensión que de la historia narrada tiene un grupo de usuarios del romance, y se crean y perfilan a través del proceso de adquisición colectiva de ese "saber" tradicional, en una pluralidad de actos de memorización. De ahí que manifiesten actitudes culturales" varias, dependientes del tiempo y el espacio, esto es, históricas."

9. Véase por ejemplo las versiones recogidas por Díaz Roig (1990), provenientes de México y Estados Unidos.

10. Que aquí ha debido dejarse de lado por cuestiones de espacio, pero que es el germen del presente trabajo: "Acerca del romance de *La esposa infiel*" trabajo final presentado para el seminario de grado dictado por la Dra. Gloria Chicote en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, *El Romancero medieval hispánico. Procesos de resemantización en la tradición americana*.

11. Véase por ejemplo Catalán (1997: 197-212).

12. Nos valemos aquí de la noción de "representaciones culturales colectivas" utilizada por los estudios culturales, como en Chartier (1996).

13. La lanza que aparece en el *Cancionero de romances* de 1550 puede considerarse ya una marca del arcaísmo típico del romancero viejo, porque remite a una imagen de caballero extinguido varios siglos antes.

14. Chevalier y Gheerbrant (1993), S.v. *caballo* y *lanza*.

15. La actualización discursiva de estos motivos es semejante en otras versiones que registra Díaz Roig (1990), las que corresponden a los números: 1-1.1, 1-2.1, 1-2.4, 1-5.1, 1-5.2, 1-11.1 y 1-11.2.

16. Véase *Diccionario de los símbolos*, s.v. *pie* y *pierna*.

17. Cabría preguntarse si nos encontramos aquí con algún tipo de influencia del corrido mexicano, ya que la ideología machista, que esta variante evidencia, es un rasgo característico del corrido.

18. No quiero pasar por alto la conexión que las versiones con el motivo del gato podrían tener con el tipo romancístico sefardí "Adúltera con un gato" (0436 *IGK*). Cito la parte final del resumen que ofrece Armistead (1978: 54, tomo II): "Ella esconde al amante en una caja usada para guardar pimienta; el amante estornuda. El marido: "¿Quién estornuda?" "*Es el gato de la vecina que nos caza ratones*". El marido quiere ver al gato; ella finge haber perdido las llaves. El marido agarra un hacha y rompe la caja; invita a las vecinas a que vengan a ver a "*un gato con barba y mostachitos retorcidos*". A la mujer (...) la mata. Moraleja "*Quien tiene mujer hermosa, que la guarde bien, pues vendrá el gato y se la llevará*", (subrayados míos)

19. En la subtradición americana, la convivencia de los desenlaces contrapuestos se destaca en el norte del continente. Es muy notable que esta región reúna tendencias tan antagónicas: la vista más arriba, donde se ve un despliegue de las fuerzas masculinas que coartan cualquier intento de subversión femenina, y esta otra en la que la mujer (y el engaño) triunfan.

20. En Díaz Roig (1986: 212) leemos: "La explicación más plausible es que el esquema narrativo correspondiente al marido burlado es más fuerte, en estos transmisores, que el esquema del honor vengado, el cinismo es más fuerte que la confianza en la justicia, el miedo a la burla, más poderoso que el miedo a la ofensa. Lo importante no es que el pecador reciba el castigo, sino que

el ofendido no haga el ridículo, que no se rían de él a sus espaldas, y es por eso que el "ejemplo" contenido en la historia recalca el riesgo de burla y no el riesgo de traición. Al dejar trunco el romance se está recreando la historia de una manera sencilla al alcance de cualquiera".

Bibliografía

1. Armistead, Samuel, 1978. *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal. Catálogo-índice de romances y canciones*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 3 tomos.
2. Carrizo, Juan Alfonso, 1926. *Antiguos cantos populares argentinos*, Buenos Aires.
3. Carrizo, Juan Alfonso, 1933. *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires.
4. Carrizo, Juan Alfonso, 1937. *Cancionero popular de Tucumán*, Buenos Aires.
5. Carrizo, Juan Alfonso, 1942. *Cancionero popular de La Rioja*, Buenos Aires.
6. Catalán, Diego, 1997. *Arte poética del romancero oral, parte I: Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI.
7. Chartier, Roger, 1996. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, (trad. castellana de Claudia Ferrari), Barcelona, Gedisa.
8. Chevalier, Jean, y Gheerbrant, Alain, 1993- *Diccionario de los símbolos*, (4a edición castellana) Barcelona, Herder.
9. Di Lullo, Orestes, 1940. *Cancionero popular de Santiago del Estero*, Buenos Aires.
10. Díaz Roig, Mercedes, 1986. *Estudios y notas sobre el romancero*, México: El Colegio de México.
11. Díaz Roig, Mercedes, 1989. "El romancero tradicional en América. Difusión y características" en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, (Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero). Cádiz: Fundación Machado y Universidad de Cádiz.
12. Díaz Roig, Mercedes, 1990. *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de México.
13. Entwistle, William James, 1939. "Blancaniña", *Revista de Filología Hispánica*, I, 159-164.
14. Guinzburg, Garlo, 1994. "Indicios. Origen de un paradigma de inferencias indiciales", en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, (trad. castellana de Carlos Catroppi), Barcelona, Gedisa.
14. Martínez Kleiser, LUIS (comp.), 1953. *Refranero ideológico español*, Madrid, Real Academia Española.
15. Martínez-Yanes, Francisco, 1979- "Los desenlaces en el romance de la Blancaniña, Tradición y originalidad", en *El Romancero hoy. Poética*, Madrid, CSMP y Credos.
16. Morley, S. G. y Bruerton, C. 1940. *The Chronology of Lope de Vega's "Comedias"*, Nueva York, Modern Language Notes.
17. Moya, Ismael, 1941. *Romancero*, Buenos Aires, tomo II.
18. Swilocki, Marsha, 1986. "El romance de *La adúltera* en algunas obras dramáticas de Lope de Vega: pretextos, intertextos y contextos", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIII, pp. 213-223.
19. Terrera, Guillermo Alfredo, 1948. *Primer cancionero popular de Córdoba*, Córdoba.