

Historia, género y tabú ante la globalización: Pervivencia en el romancero general cubano

María Teresa Cáceres Lorenzo
Cuba

Juan Manuel Santana Pérez
Universidad Las Palmas Gran Canaria
España

Introducción

El Romancero es una tradición que de manera mayoritaria se puede considerar que pertenece al género femenino. Esta afirmación se fundamenta en dos cuestiones: por un lado, porque las mujeres son las grandes transmisoras del Romancero a través de la oralidad, y por otro, porque son los personajes femeninos los que, aunque compartan protagonismo con los hombres, por su importancia en la historia del romance se nos presentan en patrones del comportamiento femenino. Estos modelos no siempre son ejemplares, ya que con frecuencia la mujer aparece como un ser transgresor inmerso en romances que deben calificarse como ejemplo de literatura marginal frente a la cultura más estándar.

A través de aquí podemos apreciar cómo se va conformando culturalmente el género femenino en oposición a la masculinidad, proceso que tiene unas profundas raíces históricas y que a partir de los siglos XVI, XVII y XVIII que configuran la modernidad se forma un estereotipo de belleza femenina y sus relaciones con el mundo amoroso.

En el caso del Romancero de Tradición Moderna de Cuba es un ejemplo más de la riqueza cultural que podemos encontrar en esta isla caribeña. Este corpus parece no presentar la misma cantidad de variante que en otros ámbitos hispánicos (Menéndez Pidal 1939: 50), pero se nos muestran con una creatividad que ejemplifica de forma fehaciente la personalidad diferencial del pueblo americano (Díaz Roig 1989: 657). En nuestro caso, Cuba se incluye en una zona aparte a la que ocasionalmente se relaciona con Panamá, Colombia y Venezuela (Díaz Roig 1990: 15) y a pesar de

que con frecuencia se ve sustituido por la décima, redondillas, cuartetas, quintillas y seguidillas (Aguirre 1981: 22) en Cuba se han recopilado un número respetable de temas y versiones que nos muestran toda la riqueza del Romancero Panhispánico.

Todas este corpus que constituye el Romancero Tradicional y General de Cuba se debe a una nómina de autores que inician sus recolecciones e investigaciones en el año 1914. De esta forma, Carolina Poncet y José M. Chacón y Calvo convierten a la tradición cubana en una de las primeras en tener una investigación científica en el contexto americano. La primera persigue un análisis pedagógico de 24 temas romancísticos más conocidos, y el segundo, debido a una fuerte amistad con Ramón Menéndez Pidal y a una gran experiencia en la recolección de romances en tierras peninsulares, se ocupa con mayor exhaustividad a recoger temas conocidos y menos conocidos por la tradición, con la idea puesta en recoger aquello que fuera más extraño (Chacón y Calvo 1914: 11). Los 26 temas que recogen a los que se debe sumar la colección de romances peninsulares recogidos en La Habana en boca de emigrantes de principios del siglo XX.

Después se sumarán otros investigadores como Sofía Cordova de Fernández, Concepción Teresa de Alzola, etc... hasta llegar al *Atlas de la Cultura Popular Cubana* que se comienza a concebir a finales de los setenta, y que ha aumentado considerablemente el número de temas y versiones que conocemos de Cuba.

Pero como es habitual, todas esas recolecciones se nos presentan como un material que idóneo para la realización de diferentes aproximaciones investigadoras, por la riqueza de elementos que ofrecen porque los Romances presentan un universo, en los que los personajes sufren, aman, matan, mueren, etc. con una lógica que nos acompañan desde hace varias centurias, y que hemos querido perpetuar hasta el siglo XXI.

Entre todas las posibilidades de análisis, nos hemos centrado en la imagen femenina del romance de "Alba Niña", porque aunque son muchas las mujeres que aparecen en los Romances, cada una nos presenta una perspectiva distinta del mundo femenino. Y nuestra selección ha recaído en la mujer adúltera, que con su comportamiento transgresor rompe un orden establecido: la fidelidad de la mujer a pesar de la ausencia del marido. Nuestro análisis girará a través del estudio secuencial y pragmático de una versión cubana de este romance, para profundizar en varias cuestiones que se convierten en objetivos de una investigación: cómo se presenta a la mujer, los modos de representar al amante, la postura del marido engañado y del suegro, y el desenlace de la historia. Cada uno de estos aspectos nos introducen en los elementos iniciales que nos permiten caracterizar a los personajes.

MARÍA TERESA CÁCERES LORENZO • JUAN MANUEL SANTANA PÉREZ

Estereotipos históricos sobre la feminidad

El ideal estético del cuerpo va a sufrir una importante evolución en la Edad Moderna en relación con otros aspectos. El Renacimiento cambia el ideal medieval de belleza femenina, ahora tenemos abdómenes ligeramente abultados, senos pequeños y torsos largos, el mejor ejemplo lo representa el Nacimiento de la Venus pintado por Sandro Boticelli en el siglo XV. La recuperación del clasicismo griego les llevó a retomar la "divina proporción" del cuerpo humano y pintaron mujeres desnudas de gran belleza. Muchas alegorías, incluso de carácter religiosas, tenían como protagonistas a jóvenes escasamente vestidas, únicamente la Virgen María y unos pocos personajes más de la Historia sagrada escaparon a esta tendencia.

En el siglo XVII el ideal femenino fue reemplazado por una sólida y sensual venus que, sobre todo en el norte de Europa, evolucionó hasta imponer mujeres robustas y de largos miembros, cuyos mejores ejemplos son los cuadros de Pedro Pablo Rubens; mujeres que mostraban capacidad para trabajar duramente en el campo y al mismo tiempo, ser madres.

Lo indicativo es que tanto las delgadas como las regordetas mantienen la misma relación entre cintura y cadera, curvas que hacen pensar en unas buenas condiciones para la reproducción.

Estos modelos femeninos encarnaban una idealización, frente a los hombres que sólo encarnaban a individuos. Los varones podían ser feos como quisieran porque ante todo eran "personas", inteligentes, poderosos, audaces, capaces. Las mujeres sólo valían en la medida que se aproximaban a cierto modelo estético.

La tradición de médicos, teólogos y filósofos inscriben la subordinación de las mujeres a su estatus biológico inferior en el esquema de la Creación. De acuerdo con Aristóteles y sus seguidores, las mujeres eran hombres defectuosos o monstruosos, siendo los genitales (que debían estar fuera del cuerpo) lo que fallaba. Con su frialdad y debilidad natural, y sus genitales atrapados en el interior, las mujeres estaban equipadas esencialmente para parir niños. Así las mujeres eran criaturas privadas y los hombres públicos. Esta conceptualización biomédica de la naturaleza de las mujeres no fue reemplazada hasta después de finalizar el siglo XVIII (Porter 1994: 220-221).

Una parte del propósito de unión de las familias en toda la escala social era la perspectiva de la fertilidad de la mujer. Las mujeres nobles no sólo aportaba su dote al matrimonio, sino también la donación de su cuerpo, su capacidad para perpetuar el linaje.

Para generar tantos descendientes las mujeres de la elite empezaban a dar a luz muy jóvenes y, si sobrevivían, continuaban haciéndolo hasta los cuarenta años. Las mujeres de todas partes de la ciudad morían en el intento de dar a luz, en los siglos XIV-XVI, las venecianas ricas solían hacer testamento ante su primer embarazo.

En el mundo campesino se favorecía y valoraba a la esposa que podía dar a luz hijos sanos. Las campesinas elaboraban pociones de hierbas como la matricaria, con la esperanza de que la hicieran fértil. Una vez embarazada podían tener privilegios especiales.

Mujeres y hombres evitaban los embarazos con la práctica del "coitus interruptus". Las mujeres campesinas tenían sus propios medios para evitar la concepción y, una vez embarazadas abortaban el feto, creían en las irrigaciones y las purgaciones, en espermicidas naturales como la sal, la miel o el aceite, algunos abortivos como el plomo. Más efectivos habrían sido los casquetes uterinos y los bloqueadores vaginales mencionados en las fuentes alemanas y húngaras, como la cera de abeja o los retales de lino. Como vemos conocían un amplio repertorio de métodos anticonceptivos que nos hablan de la práctica de los mismos, aunque paradójicamente, la Iglesia católica sólo aprobaba la continencia sexual. Por su parte, el aborto era el acto que más condena recibía.

Cuando todo fallaba las parejas tenían un último remedio para limitar el número de hijos: el infanticidio, se solía practicar el infanticidio selectivo, preferentemente las niñas.

La Inquisición identificó a las mujeres menopáusicas o postmenopáusicas con las brujas desde fines del siglo XV, en primer lugar en sus teorías teológicas y, más tarde, en la teoría jurídica de los legistas (Schreiber y Burucua 1993: 24). La sofocación de la matriz sumía a las mujeres en la melancolía (Mandrou 1979: 141).

Por una parte, la monogamia era la única relación heterosexual autorizada desde la Edad Media. Por otra, toda una variada gama de actitudes y costumbres pervivían todavía con fuerza y pugnaban para mantenerse vigentes.

Los hombres y mujeres de los siglos XVI y XVII se debatían entre los dictados de la ley y la religión, y sus propias tendencias o puntos de vista. La realidad social no tenía demasiado que ver con la teoría que trataban de imponer la Iglesia y el Estado, porque todavía estamos muy lejos de la sociedad puritana de siglos posteriores.

El matrimonio se había convertido en un sacramento para la Iglesia desde el siglo XII, pero las leyes de la Corona vigilaban también para que se cumpliera su indisolubilidad y se respetara la opinión de los padres de la Iglesia. Sin embargo, los matrimonios secretos y sin la debida autorización dieron lugar a numerosos escándalos, por lo que el Concilio de Trento decidió que debían tener lugar en público y quedar registrados en la parroquia.

Los padres de la Iglesia consideraban pecaminosa cualquier relación sexual al margen del matrimonio, y la heterosexualidad era, por supuesto, la única fórmula posible, puesto que la procreación era la justificación fundamental para la comuni-

cación entre hombres y mujeres. A partir del siglo XIII, y gracias a la influencia de Tomás de Aquino, el elogio de la castidad será otro elemento importante.

Según la *Summa Theologica*, la castidad total es superior a cualquier otro estado puesto que es el mejor camino para la perfección y la relación con Dios. Después de la Reforma, la Iglesia romana seguirá defendiendo los postulados de Tomás de Aquino e imponiendo el celibato de los sacerdotes. La castidad, sin embargo, es también una conducta obligada para todos los católicos y puede observarse, incluso, en el seno del matrimonio.

La sociedad estaba lejos de aceptar y cumplir los dictados de la Iglesia, apoyados por la Corona.

Los hombres (la existencia del mito de Don Juan, sin una contrapartida femenina, es una prueba elemental) se tomaba con mayor ligereza sus obligaciones religiosas. Desde Carlos I a Carlos II apenas hubo un rey que se privara del trato con una o varias amantes, y el resto de la nobleza no era una excepción. El adulterio femenino estaba duramente castigado y no era extraño que los maridos ofendidos se tomaran la justicia por su mano. Los varones podían disfrutar de una floreciente prostitución que sólo fue prohibida, sin mucho éxito, por una Real Pragmática en 1623. Las mancebías de Madrid, Sevilla y Valencia llamaban la atención en los viajeros extranjeros por su buen funcionamiento.

La Corona toleraba la existencia de prostíbulos libremente abiertos al público. Esta actitud pudo dar lugar a la afirmación, muy extendida entre los varones, de que fornicar con mujer pública no constituía un pecado mortal, puesto que la ley y el rey lo permitían. La tolerancia de las mancebías es una flagrante contradicción para una Corona que se manifestaba tan vigilante respecto a las costumbres dictadas por la Iglesia.

La mayor parte de los fornicadores del siglo XVI llegaron hasta el tribunal de la Inquisición acusados de afirmar que tener relaciones sexuales con una mujer pública no era pecado.

Respecto a las mujeres, en unos casos defienden el derecho de los hombres a satisfacer sus pasiones por razones físicas, pero no faltan las que se atreven a hablar abiertamente de su propia sexualidad.

El libro que pretendió fijar la imagen de la mujer fue *La perfecta casada* de fray Luis de León, que ensalza la reclusión de la mujer y ataca el ocio femenino poniendo el acento en la satisfacción y placer que debe experimentar una mujer casada siendo madre virtuosa, moderada en su adorno personal y buena administradora de la hacienda. La mujeres casadas venían a colaborar con los hombres en la formación de nuevas mujeres obedientes y sumisas, reanudando un quehacer circular, donde los modelos de conducta se reproducían idénticos de una generación a otra.

La novedad del siglo XVIII fue la puesta en cuestión del recato femenino. Durante este siglo las mujeres de la alta sociedad reaccionaron contra la imagen de la esposa-buena-administradora e inician una política de gasto. El valor que van cobrando en la época las joyas, los vestidos, los adornos son una prueba inequívoca de la reacción frente a lo anterior. En este contexto se va abriendo paso la moda del cortejo (se trata de una especie de adulterio galante; nace unido a la noción de conversación, argumento esgrimido por sus defensores frente a las sospechas de inmoralidad) que viene a alterar las relaciones hombre-mujer.

Los hombres casados comienzan a admitir que sus mujeres tengan cortejo so pena de ser tachados de provincianos, plebeyos e inciviles. Con ello la idea del honor, tan arraigada en la España del Siglo de Oro, empieza a ser desplazada. Y además, el cortejo permite a los maridos compartir con otros hombres los enormes gastos que el adorno, los bailes y el vestido conllevan.

Las relaciones amorosas van tomando caracteres diferentes a las de los tiempos anteriores. Ahora se va imponiendo el amor como cosa galante, como juego, como frivolidad, amén de artículo de consumo, alejándose el cortejo de su inicial significado de conversación.

Las relaciones frente a esa moda vienen de dos ángulos contrarios. Uno, el de los enemigos de la frivolidad que no ejercen sus críticas desde posiciones puritanas, ni desde la defensa de la sociedad tradicional, sino que dejan entrever atisbos de ciertas reivindicaciones feministas. Otro, el de los que se oponen a esa costumbres como extranjerizantes y afrancesadas, oponiendo el majismo que tiene algo que ver con chulería, virilidad, descaro en el mirar y en el comportarse. Esta moda comienza a ser recogida a principios de siglo por algunos sectores de la nobleza que la copian del pueblo.

Uno de los aspectos que preocupaba a este segundo sector, con notable influencia social, era el desprestigio que iba adquiriendo la nobleza: su corrupción, lujo, frivolidad... Ello ponía en evidencia cada vez más las desigualdades entre las clases: lo que podía hacer vacilar la fe ciega, y la religiosidad sobre las que se había asentado la Iglesia católica española.

Los matrimonios por amor no se estilaban. La necesidad de guardar las formas es cada día menor. Se va sustituyendo el recato por el despejo, y el cortejo tiende a convertirse en adulterio.

Comienzan a aparecer opiniones que califican de "tiranía de las leyes" la indisolubilidad del matrimonio. Cabarrús director del Banco de San Carlos en tiempos de Carlos IV, osa defender el divorcio en público.

La disminución del número de matrimonios es notoria. Ello comienza a preocupar a algunos que hablan de corrupción de las costumbres, responsabilizan a las

mujeres “por su desmedido afán de lujo” y a la pérdida del sentido del honor y de los celos (Felipe V, en 1716, había promulgado una pragmática, reiterada en 1757 por Fernando VI, prohibiendo los duelos y los desafíos).

Los textos de esta época nos dan una idea de cómo en este contexto las mujeres habían aprendido a manejar el arma de su pretendida debilidad. Bastaban unos pocos halagos y necedades de manual para conquistar el amor de aquellas “aton-tadas mariposas”. Ellas, por su parte, estaban dispuestas a hacer esclavo de sus humores, de sus exigencias y de sus jaquecas al arrogante conquistador.

En 1637, María de Zayas y Sotomayor, precursora en España de rebeldías femi-nistas, clamaba contra la injusticia de que no se diera estudios a las mujeres “único origen de sus pretendidas diferencias con los varones”.

La rebeldía femenina, ante la evidencia de su condición pasiva, era refrenada, sofocada por una sociedad que no toleraba la instrucción de las mujeres, pues sus diversiones (ya que estaban destinada a ser regalo del hombre) debían ser las labores de aguja y las tareas de parir y criar, vituperando hasta la saciedad a las mujeres bachilleras.

Frente a los denostadores de la petrimetra, vana, frívola mujer se contraponía el modelo de la mujer hacendosa y maternal, más que a la mujer Bachillera.

Josefa Amar Borbón es la primera autora de esta época que habla así de la actitud de los hombres: “Como el mandar es gustoso, han sabido arrogarse cierta superio-ridad de talento, y yo diría de ilustración que, por faltarle a las mujeres, parecen éstas sus inferiores”.

“Alba Niña”

Como ya expusimos, “Alba Niña” representa el adulterio como un tabú cuya transgresión ha de ser castigada. En la España del Siglo de Oro y del Barroco, el adulterio femenino, y la defensa del honor se convirtió en una idea obsesiva para los hombres (Vigil 1986: 139). Nuestro romance responde a esos modelos sociales en los que la mujer debía ser la esposa modelo a la que la acompañaba la clausura doméstica, y la guardia de la honra. El tema demuestra una poderosa raigambre tradicional que aparece en los primeros Cancioneros y en la comedia de Lope de Vega, *La locura por la honra*.

La versión elegida es la recogida por Carolina Poncet en 1914, pero que ha sido reeditada en varias ocasiones por la misma Poncet en 1985 y por Beatriz Mariscal en 1996. En el romance seleccionado se encuentran todos los elementos que son comunes a otras versiones:

- Mañanita, mañanita, mañanita de San Simón,
- 2 estaba una señorita sentadita en su balcón,
 arreglada y bien compuesta con un poco de primor
- 4 Al pasar un caballero hijo del emperador,
 con la bandurria en la mano, esta canción le cantó:
- 6 Dormiré contigo, Luna, dormiré contigo, Sol.-
 La joven le contestó: -Venga usted una noche o dos
- 8 , que 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.-
- 12 Al decir estas palabras el caballero llegó.
 -Ábreme la puerta, Luna, ábreme la puerta, Sol
- 14 que te traigo un león vivo de los montes de León.
 Va Luna a birlar la puerta mudadita de color
- 16 O tú tienes calentura o tú tienes nuevo amor.
 -Yo no tengo calentura ni tampoco nuevo amor,
- 18 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 caballero relinchó.
- 22 -¿De quién es ese caballo que en mi cuadra siento yo?
 -Ese es tuyo, dueño mío, mi padre te lo mandó,
- 24 pa que vayas a cazar a los montes de León.
 -Mil gracias dale a tu padre, que caballo tengo yo;
- 26 cuando yo no lo tenía, nunca me regaló.
 -¿De quién es ese sombrero que en mi percha veo yo?
- 28 -Ese 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 regaló.
- 32 -¿De quién es esa escopeta que en mi rincón veo yo?
 -Esa es tuya, amado mío, mi padre te la mandó,

- 34 pa que fueras a cazar a los montes de León.
-Mil gracias dale a tu padre, que escopeta tengo yo;
- 36 cuando yo no lo tenía nunca me la regaló

El joven ya con sospechas a la cama se acercó.

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

La historia mantiene el esquema secuencial más generalizado en la tradicional moderna, y que se puede esbozar como sigue a continuación:

- a) Presentación de los personajes.
- b) Invitación de uno de ellos para que mantengan relaciones íntimas en el hogar de la mujer.
- c) Una vez en la casa, el marido vuelve de cazar y que pese a la astucia de la esposa se da cuenta de la presencia del amante.
- d) El adulterio es conocido y el marido devuelve su mujer a su padre.
- e) Desenlace final en el que se narra la suerte de los tres personajes principales.

En la versión cubana se cumple las secuencias anteriores, y se muestra una mujer que es infiel, y que forma un triángulo amoroso: amante-mujer-marido. Dicho esquema se acompaña de la representación de tres poderes diferentes que aparecen detrás de los personajes: la atracción sexual del amante, la fidelidad al esposo y la autoridad del padre. La mujer de este romance entra en contacto con esos tres personajes, y su comportamiento en la versión cubana se presenta a través de las siguientes secuencias:

- a) Presentación de los amantes (versos 1 al 4)

En un contexto mágico *mañanita de San Simón* (28 de octubre), los personajes se encuentran por casualidad, la mujer aparece en una actitud de predisposición al amor: *arreglada y bien compuesta*. El inicio nos introduce en una ambientación prohemial que tiene fuertes evocaciones de seducción que se repiten desde la lírica medieval (Deyrmond 1974).

Y la actitud de la mujer *sentadita en su balcón* y su descripción *una señorita* aún dos referentes complementarios: por una lado una joven que está en actitud de espera, y por otro, su ausencia de amor le confiere soledad, por lo que su adulterio es predecible (Ruiz Fernández 1991). Además, se insiste en que la mujer está expuesta a la contemplación y se afirma su perfil de mujer seductora. Esta versión isleña no trata con benevolencia a la mujer pero sí que la acompaña de una serie de circunstancias que puede dar origen a lecturas ejemplificantes.

Con los dos primeros versos se pone de manifiesto la soledad de la joven, y después se pasa a presentar al galán, que no es cualquier hombre, sino el hijo del emperador, un caballero que representa dignidad, seducción y juventud. La invitación al adulterio es lógica dentro de esta dinámica del relato porque el personaje femenino se vuelve transgresor porque la ausencia del marido, la inexperiencia de la juventud y la atracción de galán le invitan a cometer esa transgresión social.

Ese último aspecto se presenta en la siguiente secuencia en la que el canto del amante señala su poder de seducción, y se convierte en una "llamada" que trata de despertar la ansiedad amorosa (Catalán 1984: 91)

- b) Uno de ellos pide al otro que vayan a casa de la mujer (versos 5 al 8)

En esta secuencia se utilizan varios versos para explicar el diálogo que se produce entre los dos amantes, en el que la mujer le concede permiso al joven y explica que su marido está ausente de cacería, y como se siente abandonada llega a formular maldiciones para que su esposo no vuelva. Esta maldición termina de caracterizar a la mujer de manera negativa, porque quiere que la naturaleza le ayude en su deseo de matar al hombre para ella conseguir su objetivo: tener tiempo para consumir la infidelidad (Vázquez Recio 1998).

La continuidad de este tipo de maldiciones no es exclusivo de Cuba porque estos mismos versos se encuentran en la isla de Lanzarote (Canarias, España) (Catalán 1969: 590) en el que también se recitan estos versos:

-ábreme la puerta, luna, ábreme la puerta, sol
mi marido está cazando en los montes de León;

para que no venga más le echaremos una maldición;
¡cuervos le quiten los ojos y águilas el corazón,
y los perros con que caza lo arrastren en procesión;

A través de estos versos Alba Niña se convierte en un modelo de mujer malvada (Webber 1989), y se suma a otras mujeres malas que aparecen en la Tradición del Romancero Panhispánico por ejemplo, “La adúltera del cebollero” o “La Infanticida”, pero nuestra protagonista se presenta con una serie de rasgos que le acompañan hasta el final del relato. El primer rasgo es que ella no actúa por frivolidad como aparecen en las versiones andaluzas de “La adúltera del cebollero”, en lo que se pretende es insistir en el aspecto picaresco del engaño, y no en el castigo de la mujer adúltera (Piñero y Atero 1987: 154), ni tampoco tiene hijos que maltrate como aparece en “La Infanticida”, nuestro personaje femenino se comporta de manera infiel porque es débil e inconformista. Su debilidad está en sucumbir a la seducción del galán, en no soportar la soledad, y quizá como apunta D. Devoto (1960) un hombre que va a cazar en el mundo del Romancero está invitado al adulterio, y la mujer conoce esta suerte y busca realizar la misma infidelidad que el cónyuge.

Esta secuencia y la anterior son sólo el inicio, porque esta postura de la mujer será cruelmente castigada, a pesar de tener razones para cometer el adulterio, pero su comportamiento rompe un orden social establecido (Webber 1979: 56)

- c) Regreso del marido que pese a la astucia de la esposa se da cuenta de la presencia masculina. (versos 12 al 39)

El marido se presenta en su hogar y su conversación recuerda al del galán, ya que se dirige a la mujer con los mismos apelativos de *Luna* y *Sol*. Y la mujer aparece de la siguiente forma: *mudadita de color* y con calentura. Se trata de dos eufemismos que nos indican la carga erótica del momento (Nascimento 1972: 263).

De igual forma, la referencia al color del rostro de la esposa está asociada a las relaciones sexuales ilícitas, generalmente de carácter adulterino o incestuoso. Por ejemplo, hay otro romance de “Gerineldo” en una versión de Gran Canaria (Islas Canarias, España) en el que se conoce que el paje protagonista ha sido infiel con la princesa a través de su semblante:

Y al bajar las escaleras se encontró con el rey mismo:

- ¿Dónde vienes, Benerardo, palido y descolorido?
- Vengo de vuestro jardín, de coger rosas y lirios.
- No me mientas, Benerardo, ¡con la princesa has dormido!

(Catalán 1969: 525: 18-22)

El empleo de este mecanismo es muy habitual en este romance porque en muchos lugares se ha convertido en canción que acompaña a los juegos infantiles a pesar de lo escabroso del tema. Este mismo mecanismo aparecía en los versos en los que se especificaba el canto del galán:

-Dormiré contigo, Luna dormiré contigo, Sol (Poncet 1985: 136)

Otro elemento es la llave, que en este caso simbolizan la fidelidad perdida, la debilidad de la esposa que ha deshonrado al marido, y su pérdida se convierte en un motivo que ejemplifica esa pérdida. El público conoce esta simbología, pero el marido no lo entiende. A partir de estos versos, la mujer transgresora se convierte en una femina “astuta” (Ruiz Fernández 1991: 195), idea que se prolonga a través de sucesivos versos mediante una técnica concéntrica del texto y que intentan presagiar un final trágico a la mujer que en esa situación es capaz de decirle al esposo: *dueño mío, esposo mío, amado mío ...*

El marido va interrogando a la adúltera sobre la presencia de objetos que representan atributos viriles: caballo, sombrero, escopeta. Estas repeticiones organizadas como “respuesta-calco” (Díaz Roig 1976: 65) le dan al relato un gran interés porque el público se pregunta si la mujer se salvará por su astucia (Piñero y Atero 1987: 153). Desde el punto de vista textual se utiliza como un recurso formulístico en el que se apoya el romanceador para memorizar todo el romance (Cáceres Lorenzo 2001)

Otro aspecto importante es la referencia a su padre, es decir, la mujer en su diálogo habla de su padre, y la actitud del marido es de rechazo:

Mil gracias dale a tu padre que caballo, sombrero, escopeta tengo yo cuando yo no la tenía nunca me la regaló

La mujer le recuerda de este modo que ella reconoce la autoridad masculina del clan, y que acepta el vínculo matrimonial como relación exclusiva (Ruiz Fernández 1991: 194), y el marido insiste en su autoridad como esposo.

- d) El marido descubre el adulterio y devuelve su mujer a su padre (versos 37 al 42)

Una vez descubierto al amante, la mujer solicita el castigo, se convierte de este modo de ser un personaje transgresor a convertirse en un elemento más del orden social y moral establecido. Es decir, en el Romancero, si una mujer ofende a su padre o a su marido, dicha ofensa trasciende el nivel íntimo familiar, y se convierte en una ofensa a todo el clan. Al mismo tiempo, es éste el que debe resolver el problema y no un juez externo. La mujer se presenta como un bien masculino.

Por este motivo, los personajes masculinos, el padre y el marido son los que deciden la suerte de la adúltera, pero será el progenitor el que recuerde la superioridad del poder divino (Martínez Yanes 1979: 148) y de esta forma confiere al esposo la decisión final. La mujer aparece como un personaje que está abandonada a su suerte, que está en mano de su esposo.

e) Desenlace (versos 43 al 46)

Los finales que ofrecen este romance pueden variar y según Martínez-Yanes (1979) éstos pueden presentar un mayor número de innovaciones en cada comunidad que repite el romance. En nuestra versión el cónyuge es el ejecutor, pero le siguen unos versos muy ambiguos, porque tras una primera lectura parece que es el marido afligido por todo lo sucedido muere junto a su mujer, y el amante se queda en el lugar en el que cometió el pecado; pero otra lectura, abre la posibilidad de la muerte de los amantes. Las dos posibilidades, pesa a su importancia no hace sino insistir en ciertos matices que acompañan al personaje femenino. Por una lado, si muere el marido parece que hay cierto reconocimiento por parte de él de su cierta culpabilidad, y la figura de la mujer mala queda atenuada porque parece que se reconoce su debilidad; por otro, si mueren los dos amantes, se insiste en el aspecto moralizante que aparece de forma reiterada en el romance.

A modo de conclusión

A tenor de lo dicho anteriormente, es posible insistir en que los Romances de Tradición Moderna a pesar de ser un género transmitido preferentemente por mujeres, los personajes que aparecen en estos poemas narrativos no se escapan de un modelo masculino de la sociedad. Compartimos la opinión de Ana Pelegrín (1989: 367) de que la mujer desde su infancia se acerca al Romancero para aprender una serie de comportamientos dentro de una sociedad, un aprendizaje de la condición femenina.

Llama la atención de que en nuestra versión no existan datos concretos de la consumación del adulterio, no aparecen los eufemismos de otros temas o versiones: *dormir, pasar la noche, conocerla*, nuestro galán parece que exclusivamente sólo rompió la clausura doméstica porque el marido llega en la etapa de galanteo que pueda que encubra una elipsis temporal (Vázquez Recio 1998: 657), recordemos que se dice: *al decir estas palabras el caballero llegó*, pero a pesar de esto la mujer ha transgredido la honra de su esposo, y hasta el buen nombre de su padre (Vigil 1986: 172).

A través del análisis secuencial y pragmático del romance de "Alba Niña" se comprueba que la mujer no puede transgredir el orden social establecido sin recibir el castigo ejemplificante necesario para que impere la autoridad del hombre sobre la mujer (Catarella 1990).

Referencias Bibliográficas

- AGUIRRE, M. 1981. "El romance en Cuba y en otros países de América Latina". *Estudios Literarios*. La Habana, Letras Cubanas, págs. 7-42.
- CÁCERES LÓRENZO, M. T. 1995. *Estudio del lenguaje tradicional del romancero isleño*. Madrid, Cabildo.
- _____. 2001. "Nuevas propuestas didácticas para la enseñanza del Romancero Tradicional en Canarias" *El Guiniguada. Revista del Vicerrectorado de Investigación, Desarrollo e Innovación de la ULPGC*, págs. 25-45.
- CATALÁN, D. 1969. *La Flor de la Marañuela. Romancero General de las Islas Canarias*. Madrid, SMP.
- _____. 1984. *Catálogo General del Romancero Panhispánico. Teoría General I*. Madrid, SMP.
- CATARELLA, T. 1990. "Feminine Historicizing in the romancero noveslesco". *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVII, págs. 331-343.
- CHACÓN Y CALVO, J. M. 1914. "Romances tradicionales en Cuba: contribución al estudio del folk-lore cubano". *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias* 18, págs. 45-121.
- DEVOTO, D. 1960. "El mal cazador". *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*. Madrid, Gredos.
- DEYERMOND, A. D. 1974. *Historia de la Literatura Española I. La Edad Media*. Barcelona, Ariel.
- DÍAZ ROIG, M. 1976. *El Romancero y la lírica popular moderna*. México, Colegio México.
- _____. 1989. *El Romancero Tradicional en América. Difusión y características*. En *Romancero. Tradición y Pervivencia a fines del siglo XX*. Cádiz, Fundación Antonio Machado y Universidad de Cádiz.
- _____. 1990. *Romancero tradicional de América*. México, Colegio México.

MANDROU R. 1979. *Magistrati e streghe nella Francia del Seicento. Un'analisi di psicologia storica*. T. I, Bari, Laterza.

MARTÍNEZ-YANES, F. 1979. "Los Desenlaces en el romancero de la Blancaniña: Tradición y originalidad". En *El Romancero hoy: Poética. 2 Coloquio Internacional*. Madrid, SMP, págs. 132-154.

MENÉNDEZ PIDAL, R. 1939. *Los romances de América y otros estudios*. Madrid, España.

NASCIMENTO, D. 1972. "Eufemismo e Criação poetica no romanceiro tradicional". En *El Romancero en la tradición oral moderna. 1 Coloquio Internacional*. Madrid, SMP, págs. 233-275.

PELEGRÍN, A. 1989. "Romancero infantil". *El Romancero. Tradición y Pervivencia a fines del siglo XX*. Cádiz, Universidad, págs. 355-370.

PIÑERO, P. Y V. ATERO. *Romancero de Tradición Moderna*. Sevilla, Fundación Antonio Machado.

PONCET, C. 1985. *Investigaciones y apuntes literarios*. La Habana, Letras Cubanas.

PORTER, R. 1994. "History of the body". En BURKE, P. (Ed.): *New perspectives on Historical Writing*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.

RUIZ FERNÁNDEZ, M. J. 1991. *El Romancero Tradicional de Jérez: estado de la tradición y estudios de los personajes*. Jérez, Caja de Ahorros.

Schreiber, A y Burucua, J.E. 1993. "Entre la mater spiritualis y la bruja: primeros apuntes para una historia de la menopáusia". En Dora Barrancos (Edt.): *Historia y género*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

VÁZQUEZ RECIO, N. 1998. *El motivo en el Romancero. Estudio de la Tradición de Cádiz*. Cádiz, Universidad.

WEBBER, T. H. 1979. "Ballad Opening: Narrative and Formal Function". En *El Romancero hoy: Poética. 2 Coloquio Internacional*. Madrid, SMP, págs. 54-64.