

Ecos de la lírica popular y tradicional en el poema «La casada infiel», de Federico García Lorca

Echoes of Popular and Traditional Lyric Poetry in Federico García Lorca's Poem "La casada infiel" (The Unfaithful Wife)

Lydia S. RODRÍGUEZ MATA

(Universidad de Málaga)

lydia.roma77@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7363-6147>

ABSTRACT: Extensive reflection and continuous re-readings require the poems of Federico García Lorca's *Gypsy Ballads* and, specifically, «The Unfaithful Wife», a perfect example of intertextuality that highlights the work of recovering and updating themes and forms of popular literature by many poets in 27 Group. In this article we will focus on two aspects: on the one hand we will analyze the text as a possible case of gloss; on the other hand we will examine the theme as an original sample of continuity in the Spanish poetic tradition.

KEYWORDS: Generation of '27, *Gypsy Ballads*, intertextuality, popular literature, neopopularism, neotraditionalism.

RESUMEN: Reflexión extensa y continuas relecturas exigen los poemas del *Romancero gitano* de Federico García Lorca y, en concreto, el de «La casada infiel», perfecto ejemplo de intertextualidad que pone de manifiesto esa labor de recuperación y actualización de temas y formas de la literatura popular por parte de muchos poetas del grupo poético del 27. En este artículo nos centraremos en dos aspectos: por un lado, analizaremos el texto como un posible caso de glosa y, por otro lado, examinaremos el tema como una original muestra de continuidad de la tradición poética peninsular.

PALABRAS-CLAVE: Generación del 27, *Romancero gitano*, intertextualidad, literatura popular, neopopularismo, neotradicionalismo.

INTRODUCCIÓN

Y que yo me la llevé al río
creyendo que era mozueta,
pero tenía marido.
(García Lorca, 2017b: 428)

Una clara muestra de la influencia que ha ejercido la lírica de origen popular y el papel importante que ha tenido su revitalización en el grupo poético del 27 lo encontramos en el poema «La casada infiel» del *Romancero gitano* (1928) de Federico García Lorca, cuya génesis, según su hermano Francisco, se halla en los versos que un mulero cantaba *sottovoce* durante el trayecto a Sierra Nevada:

Él necesitaba las más de las veces el apoyo de una realidad, siquiera sea poética o musical, sobre la que construir. Sorprendería un análisis a fondo de los elementos de realidad directa que entran en su obra ya lírica, ya dramática. [...] Yo podría identificar muchos hechos o alusiones a hechos de la vida real. Otros, sólo el poeta podría haberlo hecho, y la mayor parte, quizá ni el mismo. Digo esto porque a veces estos elementos de la realidad los asimilaba hasta hacerlos carne propia. [...] A este respecto recuerdo un suceso curioso. En una excursión a Sierra Nevada, el mulero que conducía cantó entre dientes:

Que yo me la llevé al río
creyendo que era mozueta,
pero tenía marido.

Al cabo del tiempo, hablando un día del romance «La casada infiel», yo le recordé la copla del mulero. Ante mi enorme sorpresa, él la había olvidado completamente. Creía que los tres primeros versos eran tan suyos como el resto del poema. Es más, creí advertir que no le gustó mi insistencia, pues continuó creyendo que yo estaba equivocado. (García Lorca, 1993: 217-218).

Este es uno de los ejemplos más ilustrativos de intertextualidad, de refundición de literatura tradicional popular y oral dentro del grupo del 27 o, en otras palabras, de *neopopularismo* o *neotradicionalismo*, nombres con los que se conoce a la corriente literaria adscrita al grupo poético de 1927 y coincidente en el tiempo con otras tres líneas estéticas igualmente importantes: poesía pura, vanguardia y japonsismo lírico¹.

Ese trabajo de lectura, recuperación, reelaboración y actualización de la tradición popular es, durante la década de 1920, el común denominador de muchos de los miembros de este grupo de jóvenes poetas² que, movidos por el deseo de fijar esa herencia lírica, exploran las nuevas posibilidades del lenguaje a través de una serie de temas y de composiciones con una voluntad de estilo propia.

ANÉCDOTA, NARRACIÓN, LIRISMO Y MISTERIO POÉTICO: LA FÓRMULA DEL ÉXITO EN *ROMANCERO GITANO*

Sobre una fórmula efectiva de anécdota, narración, lirismo y, en algunos casos, misterio poético, Lorca construye muchos de los poemas de su *Romancero gitano*, que «representa la cumbre más alta de su lirismo andaluz [...] de alcance universal» (Torre, 1960: 66).

¹ El triunfante sincretismo —meridiano por la suma de distintas propuestas y tendencias como la vanguardia, el neopopularismo, la poesía pura, el neobarroquismo...— es una de las características distintivas de esta promoción poética a partir de 1925, pues, según expone Andrés Soria Olmedo (2007), «la posvanguardia se mezcla con el purismo fenomenológico y el neopopularismo» (12). Del mismo parecer es el profesor Jiménez Millán (2001), para quien, «paralelamente a la incorporación de determinados elementos procedentes de las vanguardias europeas, existe una reinterpretación continua de la tradición nacional a partir del proyecto liberal “europeísta” asumido por un amplio sector de intelectuales en nuestro país» (11).

² Muchos intelectuales y artistas pusieron su atención y esfuerzo en la recuperación, transmisión y actualización de romances tradicionales como «Tamar», «Los mozos de Monleón», «El mozo arriero y los siete ladrones», «Los peregrinitos», «Lucas Barroso, vaquero de gallardía», etc. Tal fue la repercusión y fama de aquella iniciativa, que la propia Residencia de Estudiantes encargó al musicólogo, folklorista y compositor asturiano Eduardo Martínez Torner la armonización de unas canciones que publicó en 1924 con el título *Cuarenta canciones españolas*. Dentro del grupo poético, Lorca fue uno de los que más contribuyó en ese proyecto con sus versiones textuales y armonizaciones. De hecho, cualquiera puede tener ahora mismo en su memoria esa imagen de Lorca interpretando al piano, en aquellos años de la Residencia, canciones populares.

El título pone de manifiesto el valor subversivo de la obra³, ya que el romance es una forma conectada con la historia y cultura de España, mientras que el gitano o gitana es nómada y ahistórico. De ahí que el título *Romancero gitano* sea un oxímoron en toda regla, pues el material del que se sirve este romancero (el mundo de una etnia históricamente marginada) implica alterar la función del romance como transmisor de hechos y personajes gloriosos e invertir el contexto, que no es el de la Historia (con mayúsculas) oficial, sino el de los «menudos hechos» como «materia historiable»: «Los grandes hechos son una cosa y los menudos son otra. Se historian los primeros. Se desdeñan los segundos. Y los segundos forman la sutil trama de la vida cotidiana» (Martínez Ruiz, 1941: 232).

La estructura de «La casada infiel» mantiene el carácter truncado y fragmentario de los romances por su comienzo difuso, poco definido, pero muy sugerente. El texto se inicia con la declaración del protagonista *in media res* que, además de poner de relieve una economía expresiva al eliminar elementos innecesarios, aumenta la emoción y nos mete de lleno en la acción al estilo de la más antigua épica.

La conjunción copulativa «y» más «que» nos hace pensar en la existencia de una queja bastante referida o bien que, como lectores, nos incorporamos tarde a la escucha de una narración (con fórmulas de invitación propias de la poesía épica que introducirían a los oyentes en el mundo de lo narrado y que aquí se sobrentienden: «Oíd, varones», «veréis» —*veredes*—, «oiréis» —*odredes*—, etc.). Sánchez Romeralo se ha referido en diversos estudios al valor del «que» en varios poemas de Lorca («La casada infiel», «Romance sonámbulo» y «Sorpresa»). Señala que ese *que* de rasgo popular es «típico del villancico» (1969: 190) y su colocación al principio de una canción tiene un «matiz reiterativo y enfático»⁴ (1967: 558).

Rápidamente advertimos que la prolepsis de los primeros versos funciona como breve exordio e irresistible señuelo para generar intriga o congregar a un auditorio ávido de chismorreos. El sujeto lírico hace aquí las veces de un peculiar juglar que relata una experiencia propia, posiblemente no muy lejana en el tiempo, poniendo todo su empeño en actualizar y dramatizar —en definitiva, revivir— para la audiencia lo ocurrido. Así sucede al comprobar la alternancia expresiva de los tiempos verbales en pasado (pretérito perfecto compuesto, indefinido e imperfecto) y presente de indicativo, que marca la relación entre el tiempo del relato, donde se sitúa el sujeto lírico («No quiero decir, por hombre, / [...] me hace ser muy comedido»), y el tiempo de la historia o de los hechos referidos («Y que yo me la llevé al río...»).

Pero, por otro lado, un examen atento de los tres primeros versos del poema nos hace pensar que quizás estemos ante un posible caso de glosa de la copla de aquel mulero que sirve de apoyo inicial y da pie a esos versos de vuelta que, repitiendo el estribillo de una manera invertida y poco fiel, cierran el poema de forma enfática, a modo de epifonema: «porque teniendo marido / me dijo que era mozuela / cuando la llevaba al río.»

En lo que respecta al tema, llama la atención el hecho de que «La casada infiel» rompa con el *topoi* de «la otra» (enamorada del hombre casado, engañada o abandonada) y erija su contramodelo de Tenorio femenino (lejos de la imagen de mujer sumisa, frágil y angelical), cuyos atractivos carnales anulan la sensualidad e iniciativa del hombre al hacer prevalecer las suyas, arrastrándolo hacia su primitivo reino erótico donde, como veremos, cobra especial protagonismo la naturaleza.

³ En este sentido se manifiestan Blackwell (2003) y Beltrán Fernández de los Ríos (1986).

⁴ El caso más llamativo se presenta en los versos finales del poema «Sorpresa», que poetiza la leyenda del Callejón del Candilejo, en la que se narra la muerte que dio el rey Pedro I de Castilla a un poderoso caballero de la familia de los Guzmanes que intentaba destronarlo.

En la base de estos versos se hallan los ecos de distintos cantos populares con los que el poema «La casada infiel» podría estar emparentado, como el que recoge Rodríguez Marín y que dice:

Enamoré á una casada
Y luégo me arrepentí;
Como olvidó á su marido
Me olvidará luégo á mí.
(Rodríguez Marín, 1883: 62).

En el cancionero de Emilio Lafuente Alcántara (1865), encontramos un texto en la misma línea, con un consejo más explícito:

En casada no pongas
Mucho cariño,
Que si olvida á su esposo
¿Que hará contigo?
Y al fin te expones
Por mujer que disfruta
Dos diversiones.
(Lafuente Alcántara, 1865: 87).

O aquellos otros que el profesor granadino Antonio Carvajal (2004) oyó de un pastor de Píñar:

Yo me la llevé a la era
y a eso de la medianoche
le puse las aguaeras»
(Carvajal, 2004: 23).

Como puede observarse, en este caso, la referencia al escenario del río aparece implícita en el término «aguaeras» (aguadera), que es la prenda de vestir propia para el agua. Por lo tanto, se la llevó al río. De modo que «La casada infiel» bien podría ser una refundición mucho más estilizada y desarrollada de esta canción popular.

En su edición del *Romancero gitano* de Lorca (1987), Allen Josephs y Juan Caballero han puesto de manifiesto la conexión existente entre el primer verso de «La casada infiel» y el tango que reproducen Ricardo Molina y Antonio Mairena, que dice así:

yo me la yebé «al Parmá»
le estuve dando parmitos
jasta que no quiso más
(Lorca, 1987: 243-244).

Las coincidencias entre los ejemplos que adjuntan Antonio Carvajal, Allen Josephs y Juan Caballero se basan en dos puntos: el yo masculino que toma la iniciativa para llevarse a la mujer y el espacio en plena naturaleza (río, era, palmar o romeral) en el que tiene lugar el encuentro. Pero, si nos fijamos bien, en el caso que nos ocupa, la supuesta iniciativa es falsa, simulada, pues el gitano se va con la mozuela por «compromiso», sin posibilidad de rechazar la invitación y que su virilidad no quede cuestionada.

El sentido erótico de tan peculiar marco —el río, sus riberas y los baños— está presente desde antiguo, y el momento —las fiestas del verano, especialmente las de San Juan, frecuente en muchos romances— es una fecha de lo más favorable para el encuentro amoroso⁵, que tiene lugar en el contexto de actividades como bañarse (los baños del amor), enramar las puertas de las casas y coger hierbas (véase Gonzalo Correas, 1906: 586): «Vamos a coger verbena / poleo con yerba buena» (Frenk, 1966: 172); el trébol, equivalente a las rosas del tópico literario «Collige, virgo, rosas»: «a coger el trébol, damas, / la mañana de San Juan, / a coger el trébol, damas, / que después no habrá lugar» (Frenk, 1966: 172); o rosas, como nos recuerda este cantar de sanjuanada: «La noche de San Juan, mozas, / vámonos a coger rosas» (Frenk, 1966: 205).

La celebración de la fiesta de San Juan permite a las mujeres de toda edad y condición social desinhibirse. Sin embargo, Lorca, quizás con la intención de evitar algunas coincidencias entre «La casada infiel» y otros antiguos romances, sustituye la noche de San Juan⁶ (del 23 al 24 de junio) por la noche de Santiago (del 24 al 25 de julio), aunque subyace alguna referencia, como veremos luego.

El amor dolorido de una mujer por el engaño de un hombre es un tema presente en la lírica popular hispánica. Con pequeñas variantes, en distintos cancioneros y colecciones podemos encontrar el villancico de Juan Vázquez que dice «Puse mis amores / en Fernandino. / ¡Ay!, que era casado! / ¡Mal me ha mentido!»⁷ (Frenk, 1966: 111). En cuanto a los asuntos que sirven de motivo fundamental al romance de «La casada infiel», encontramos dos: el amoroso-sexual (sin caer en la tragedia) y el tema de la ejemplaridad social (es decir, de lo que debe hacerse o evitarse). Aunque el «yo» sujeto lírico de la letra que recoge Rodríguez Marín y del poema de Lorca es un hombre que evita la querrela («No quiero decir por hombre, / las cosas que ella me dijo») y se lamenta de su errada elección, hemos querido ver una cierta relación entre el tema que mueve a ambas composiciones

⁵ Véase este coloquio de la antigua lírica popular hispánica en el que uno de los amantes, ante la petición de regreso, propone como fecha de reencuentro la Pascua o el día de San Juan: «Mi señora me demanda: / -Buen amor, ¿cuándo vernéys? / -Si no vengo para Pascua, / para sant Juan m'aguardéys». Dentro del grupo poético del 27, el poeta murciano Antonio Oliver Belmás alude, en el poema «Verano» de *Mástil* (1925), a esa festividad propicia para el amor:

¡Las hogueras de San Juan!
Viento escultor de la llama
y un vago anhelo de amar!
(Oliver Belmás, 1991: 57).

⁶ Recuérdese que la referencia a la mañana de San Juan es una fórmula bastante común en los romances para comenzar el relato.

⁷ En el *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica* (siglos XV a XVII), encontramos esta versión:

Puse mis amores
en Fernandico:
¡ay!, que era casado,
¡mal me ha mentido!
(Frenk, 2003: 440).

y el de las canciones de malmaridada o malcasada (*Chansons de malmariée*⁸ en la lírica francesa), que —como se sabe— forman parte del corpus de la lírica amorosa de tradición popular.

Mientras que muchas de las canciones de malmaridada se sustentan sobre la figura retórica del oxímoron —casadas doncellas—, aquí el término clave es el sustantivo mozuela. Según el diccionario de la RAE, la voz cuenta con dos significados. En su primera acepción, mozuelo y mozuela significan chico/a, muchacho/a. Sin embargo, la segunda acepción alude exclusivamente a una muchacha virgen. Por lo tanto, el término mozuela en el poema nos hace pensar en una joven soltera y, además, virgen, aspecto que aparece subrayado por la característica del pelo largo («su mata de pelo»), que en la Edad Media era símbolo de virginidad⁹. Pero la casada infiel aparece desenmascarada en el momento en que se quita con desenvoltura el vestido y los cuatro corpiños, ardid con el que posiblemente quería disimular su busto para asemejarlo al de las doncellas¹⁰.

La elección de la fecha para cometer el adulterio tampoco nos resulta casual o arbitraria. A pesar de que, en el folklore, el día de las malmaridadas coincide con la fiesta de San Juan, «la estación del amor», aquí parece que ocurre en la noche de Santiago el Mayor, «protector de guerreros y caballeros» (Caro Baroja, 1984: 98), el 25 de julio, aunque también pudiera ser, como indican Allen Josephs y Juan Caballero en su edición del *Romancero gitano* de Lorca (1987), que el contexto sea el de la feria de la Velá de Triana en honor al apóstol Santiago y Santa Ana¹¹, por esa alusión al río y los faroles y esquinas de la ciudad (244). De hecho, el poeta sevillano Alejandro Collantes de Terán (1926) también habla de esa feria en «El forastero», dentro de su libro *Versos*:

¿Para qué te habré mirado,
mocita de Dos-Hermanas
la noche de Santiago?

⁸ En ellas, además de la queja por el comportamiento, celos, autoridad, insatisfacción sexual y maltrato que se recibe del marido, se invita a gozar plenamente de la vida, de sus posibilidades amorosas y a tomar amante que complazca en todo aquello que no se halla en el marido. «Dames de Paris, aimez, laissez tomber / vos maris et venez jouer avec moi», dice la pastorela de Jean Moniot de Paris (siglo XIII) titulada «Je chevauchois l'autrier», inserta en *Anthologie lyrique du XII et XIII siècles*.

⁹ La protagonista de los cantos de amigo y de los de las damiselas del Henares «es la muchacha soltera, la doncella o la niña en cabellos, según se decía en la Edad Media, pues el cabello tendido, que hoy es moda de la infancia, era antes costumbre jurídica como símbolo de la virginidad.» (Menéndez Pidal, 2014: 44).

«La niña en cabellos de nuestros villancicos es, pues, la moza doncella. [...] La *niña en cabellos* es protagonista en la lírica popular: “Riberas de un río — vi moza virgo. — Niña en cabello, — vos me habéis muerto”» (Sánchez Romeralo, 1969: 60).

¹⁰ Recuérdense, en *La Celestina*, las palabras de Areúsa cuando describe a Melibea: «unas tetas tiene, para ser doncella, como si tres veces hobiese parido» (Rojas, 1992: 145).

¹¹ Francisco Imperial ya alude a esta romería en uno de sus poemas (canción 231 del *Cancionero de Baena*):

Non fue por cierto mi carrera vana.
Passando la puente de Guadalquivir,
Atan buen encuentro que yo vi venir
Riberas del río, en medio Triana,
A la muy hermosa Estrella Diana,
Qual sale por mayo al alva del día;
Por los santos passos de la romería
Muchos loores aya Santa Ana.
(Baena, 1851: 223).

[...]
En la sombrilla de luces,
de la feria, no ví luz;
la ví en tus ojos azules
(Collantes de Terán, 1926: 45).

Religión y fiesta representan los binomios desorden-orden, subversión-integración, irracional-racional (véase Castón Boyer, 1992: 130). La fiesta permite momentáneamente, a través de sus excesos (cante, baile, comida...), la ruptura de las pautas de comportamiento establecidas, siendo uno de los pocos instantes en que la colectividad no ejerce la presión social y el control de conductas desviacionistas que sí lleva a cabo el resto del año. Por eso, la fecha, unida a la noche, es la ocasión propicia para que la casada del poema de Lorca sea infiel, y la advertencia del momento en el que se produce el engaño («Fue la noche de Santiago») no es gratuita. Al igual que en la poesía árabe, la recreación de ese ambiente nocturno, favorable al desarrollo del amor sensual de los amantes, cobra importancia.

Uno de los aspectos más misteriosos en el poema es el tiempo. A diferencia de la canción de alba, donde la despedida de los amantes ocurre al amanecer —a fin de no ser descubiertos— y de forma dolorosa, aquí no tenemos referencias explícitas sobre el momento de la separación; sólo sabemos que, cuando el gitano se lleva a la casada del río, «Con el aire se batían / las espadas de los lirios.»

Esa imagen del río poblado de lirios ya se halla en algunos poemas de la tradición. Por ejemplo, en uno de los romances de Góngora la oscuridad contrasta con la blancura de los lirios a la orilla del Guadalquivir:

La mano que obscurece al peine
mas ¿qué mucho si el abril
la vió obscurecer los lilios
que blancos suelen salir
en la verde orilla
de Guadalquivir?
(Góngora, 1998: 90).

Aunque no exista una referencia explícita, nos parece oportuno apuntar que esa batida de espadas de los lirios (planta rizomatosa, propia de la primavera y el verano, cuyos pétalos se abren al amanecer y se marchitan cuando cae el sol) trae a la memoria las danzas de espadas medievales (bailes rituales celebrados en el solsticio de verano) y simboliza, además, la separación.

Mientras que en la canción de alba no hay adulterio, puesto los enamorados no están comprometidos con otras personas, en «La casada infiel» sí. El sujeto lírico, lejos de sucumbir a una rabiosa venganza, opta por el silencio o precepto del secreto, convención del amor cortés en la lírica trovadoresca, como nos recuerda Juan Rodríguez del Padrón (o de la Cámara) en una de sus canciones:

Ham, ham, huyd que rauio,
con rauia, de vos no traue,
[...]
Si yo rauio por amar,
esto no sabrán de mí,
que del todo enmudescí,
que no sé sino ladrar.

[...]
CABO
No cesando de raiar,
no digo si por amores,
no valen saludadores
ni las ondas de la mar.
Ham, ham, huyd que rauio;
pues no cumple declarar
la causa de tal agrauio,
el remedio es el callar.
(Paz Melia, 2015: 371).

El gitano pretende hacernos creer que evita que la reputación de la casada quede mancillada con una seudopromesa de silencio. Sin embargo, hay otra lectura que nos lleva a pensar que calla porque ha sido el simple pasatiempo de una mujer más astuta:

No quiero decir, por hombre,
las cosas que ella me dijo.
La luz del entendimiento
me hace ser muy comedido.
(García Lorca, 2017b: 429).

La manera de restaurar el agravio es cambiar la naturaleza del encuentro y confinarlo, dentro del inventario de relaciones del gitano, a la clase de trato carnal propio de las meretrices, pues en pago va —¿quizá como humillación?— un costurero de raso, dejando clara la transacción. Aunque lejano, el detalle nos hace pensar en la tradición mitológica: Hércules, al finalizar sus doce trabajos, es obligado a expiar el asesinato del joven Ífito sirviendo a la reina Ónfale, quien lo degrada y compele a vestir un manto femenino y a hilar lino.

Mientras que, en la poesía erótica del Siglo de Oro, muchos términos relacionados con la costura muestran una connotación sexual, dicha labor representaría ahora el erotismo frustrado (véase Peral, 2020). Al no ser la costura «el tipo de actividad que más lógicamente podría esperarse de la *casada infiel*» (Feal Deibe, 1973: 69), el regalo tiene, a nuestro juicio, otra lectura: el costurero es una invitación a que vuelva al hogar del que salió (y traicionó) y se ocupe de sus obligaciones. Así, de una manera sutil, y descargado de toda responsabilidad, el gitano puede finalmente demostrar ante su audiencia que fue un hombre de ley:

Me porté como quien soy.
Como un gitano legítimo.
Le regalé un costurero
grande, de raso pajizo,
(García Lorca, 2017b: 429).

Y que no quiso enamorarse porque aquella mujer le mintió:

y no quise enamorarme
porque teniendo marido
me dijo que era mozuela
cuando la llevaba al río.
(García Lorca, 2017b: 429).

Como se puede observar, el *celar* aquí, la necesidad de disimular, de esconder la relación amorosa, característica definitoria de la canción de alba, no se da realmente por el deseo de proteger la imagen de la amada, sino para evitar que el gitano sea objeto de escarnio.

En resumen, los caminos por los que «La casada infiel» se conecta con la tradición son numerosos; de hecho, el tema de la infidelidad femenina también se encuentra desde antiguo en el romancero tradicional hispánico de diversos países y en toda Europa en forma de cuento, canción o romance. En este sentido, el romance de Bernal Francés (también conocido como romance de la amiga de Bernal Francés) y el texto de «Alba Niña» —también conocido como «La adúltera» o «La esposa infiel»— (véase Piñero y Atero, 1987), recogido en el Romancero popular de los siglos XIX y XX en Extremadura y Andalucía, son otros de los sustratos sobre los que se asienta el romance lorquiano, que en su composición prescinde tanto de la burla que se proyecta comúnmente en las canciones y cuentos como del vengativo final con el que se cierra ambos textos. Del romance de Bernal Francés, Menéndez Pidal (1973) pondera «el perfume sensual de la primera parte» frente a «la dureza truculenta de la segunda mitad» (387), cuya tensión dramática (perfectamente regulada) desemboca en un trágico final:

—Sola me estoy en mi cama
namorando mi cojín;
¿quién será ese caballero
que a mi puerta dice: «Abrid»?
—Soy Bernal Francés, señora,
el que te suele servir
de noche para la cama,
de día para el jardín.
Alzó sábanas de Holanda,
cubrióse de un mantellín;
tomó candil de oro en mano
y la puerta bajó a abrir.
Al entreabrir de la puerta,
él dio un soplo en el candil.
—¡Válgame Nuestra Señora,
válgame el señor San Gil!
Quien apagó mi candela
puede apagar mi vivir.
—No te espantes, Catalina,
ni me quieras descubrir,
que a un hombre he muerto en la calle,
la justicia va tras mí.
Le ha cogido de la mano
y le ha entrado al camerín;
sentóle en silla de plata
con respaldo de marfil;
bañóle todo su cuerpo
con agua de toronjil;
hízole cama de rosa,
cabecera de alhelí.

—¿Qué tienes, Bernal Francés,
que estás triste a par de mí?
¿Tienes miedo a la justicia?
No entrará aquí el alguacil.
¿Tienes miedo a mis criados?
Están al mejor dormir.
—No temo yo a la justicia,
que la busco para mí,
ni menos temo criados
que duermen su buen dormir.
—¿Qué tienes, Bernal Francés?
¡No solías ser así!
Otro amor dejaste en Francia
o te han dicho mal de mí.
—No dejo amores en Francia,
que otro amor nunca serví.
—Si temes a mi marido,
muy lejos está de aquí.
—Lo muy lejos se hace cerca
para quien quiere venir,
y tu marido, señora,
lo tienes a par de ti.
Por regalo de mi vuelta
te he de dar rico vestir,
vestido de fina grana
forrado de carmesí,
y gargantilla encarnada
como en damas nunca vi;
gargantilla de mi espada,
que tu cuello va a ceñir.
Nuevas irán al francés
que arrastre luto por ti.
(Menéndez Pidal, 1963: 112-114).

Y en el «Alba Niña» se recita:

Estando un caballerito en la isla de León,
se enamoró de una dama y ella le correspondió.
—Señor, quédese una noche, quédese una noche o dos;
que mi marido está fuera por esos montes de Dios.—
Estándola enamorando, el marido que llegó:
—Ábreme la puerta, cielo, ábreme la puerta, sol.—
Ha bajado la escalera, quebradita de color;
—¿Has tenido calentura? ¿o has tenido un nuevo amor?
—Ni he tenido calentura, ni he tenido nuevo amor;
—Si las tuyas son de acero, de oro las tengo yo.
¿De quién es aquel caballo que en la cuadra relinchó?
—Tuyo, tuyo, dueño mío, que mi padre lo mandó,
porque vayas a la boda de mi hermana la mayor.
—Viva tu padre mil años, que caballos tengo yo.

—¿De quién es aquel trabuco que en aquel clavo colgó?
—Tuyo, tuyo, dueño mío, que mi padre lo mandó,
para llevarte a la boda de mi hermana la mayor.
—Viva tu padre mil años, que trabucos tengo yo.
¿Quién ha sido el atrevido que en mi cama se acostó?
—Es una hermanita mía, que mi padre la mandó,
para llevarme a la boda de mi hermana la mayor.—
La ha agarrado de la mano, al padre se la llevó:
—Toma allá, padre, tu hija, que me ha jugado traición.—
La ha agarrado de la mano, al campo se la llevó.
Le tiró tres puñaladas, y allí muerta la dejó.
La dama murió a la una y el caballero a las dos.¹²
(Piñero y Atero, 1986: 103-104).

Como es de esperar por su perfil dionisiaco, la casada infiel incumple claramente dos mandamientos bíblicos («no cometerás actos impuros» y «no mentirás») al tiempo que quebranta el código moral normativo de la época, que, como bien advierte Peral (2000), no responde a la voluntad de muchos personajes de la trilogía trágica de Lorca.

El poeta granadino excluye de su poema la muerte de la esposa adúltera e introduce cambios significativos para eliminar los sucesos más irrelevantes, como las preguntas del marido engañado y las ocurrentes respuestas de la esposa infiel: «Ha reducido a una sola las mentiras de la esposa infiel: que era mozueta y, se supone, virgen. Ni siquiera nombra al marido engañado» (Brian Morris, 2000: 39-40). Sin embargo, inserta y mantiene el arcano que todo lo circunda en la referencia inquietante, nada gratuita u ociosa, de esos perros ladrando lejos del río: relación de causalidad con la infidelidad y claro aviso del fin próximo del amor.

¹² La versión recogida en el *Cancionero popular de Extremadura* de Bonifacio Gil (1931) difiere bastante: «Mañanita, mañanita, mañanita de San Simón, / Estaba una señorita sentadita en su balcón, / Peinadita de rodete y una cosita *alredor*. / Pasó p'ayí un *cabayero*, hijo del emperador, / Con la guitarra en la mano; esta canción la cantó: / —¿Dormiré contigo, Luna; dormiré contigo, Sol? / —Entre *usté, cabayerito*, dormiré una noche o *dó*. / Mi marido no está en casa, qu'est'a *mónteh* de León, / Y, para que no viniera, l'h'echado una maldición: / “Cuervos, *salal-le* los ojos; águilas, el corazón; / *Loh perroh* de la majada le saquen en procesión”. / —¿Dónde pongo mi *cabayo*? Y a la cuadra lo *yevó*. / —¿Dónde pongo mi escopeta? Y en un rincón la colgó. / —¿Dónde pongo mi ropita? En la percha la colgó. / —¿Dónde pongo mi carita? En la cama se metió. / Diciendo *estah* palabras, él a la puerta *yegó*: / —Abreme la puerta, Luna; ábreme la puerta, Sol, / Que te traigo un pajarito de *loh monteh* de León. / Al tiempo de abrir la puerta, ha mudado de color: / —O tú *tieneh* calenturas, o tú *tieneh* mal de amor. / —Yo no tengo *calentura* ni tampoco mal de amor; / *Eh qu* he perdido la *yave* de mi hermoso corredor. / —Si tú la *tieneh* de plata, de oro la tengo yo. / Diciendo *éstah* palabras, el *cabayo* relinchó: / —¿De quién es ese *cabayo* qu'en la cuadra oigo yo? / —Tuyo, tuyo, *cabayero*; que mi padre te lo dió / Para que *fuerah* de caza a *loh monteh* de León. / —Cuando yo no lo tenía, tu padre no me la dió. / Estando en *estah* razones, ha mirado hacia el rincón: / —¿De quién es esa escopeta qu' en el rincón veo yo? / —Tuya, tuya, *cabayero*; que mi padre te la dió. / Para que *fuerah* de caza a *loh monteh* de León. / —Cuando yo no la tenía, tu padre no me la dió. / Estando en estas *razone*, para la percha miró: / —¿De quién es esa ropita qu'en mi percha veo yo? / —Tuya, tuya, *cabayero*; que mi padre te la dió / Para que *fuerah* de boda de mi hermana la mayor. / —Cuando yo no la tenía, tu padre no me la dió. / Estando en *estah* *razone*, para la cama miró: / —¿De quién es esa carita qu'en mi cama veo yo? / —Mátame, marido mío, que t'he jugado traición. / —*Ha* lo que tú *quierah* d'eya, que a tí te la entregué yo. / L'h'agarrado de la mano y al campo se la *yevó*; / L'ha dado *treh* puñaladas al lado del corazón. / Y *otrah tantah* se dió él para no sentir dolor.» (pp. 36-37).

CONCLUSIONES

García Lorca es uno de los poetas del grupo del 27 que mejor ilustra la armoniosa combinación de elementos propios de la tradición culta y popular con la más atrevida vanguardia. «La casada infiel» es un claro ejemplo de continuidad tópica de unos versos populares que subraya la originalidad del poeta en el tratamiento de ese popularismo y tradición que en la década de 1920 se abre a nuevos horizontes.

Si bien, a pesar de sus temas, *Romancero gitano* no es, como aseguraba Lorca (2017a), un libro popular, pues la técnica y depuración de la obra «contradicen la simple espontaneidad de lo popular» (160), el romance de «La casada infiel» sí lo es porque «tiene entraña de raza y de pueblo y puede ser accesible a todos los lectores y emocionar a todos los que lo escuchen» (159). Prueba de ello es el hecho de que ha sido uno de los poemas más recordados y recitados a lo largo de muchas décadas.

Como hemos podido observar, la virtud y poder de este romance radica en su capacidad de reproducir de forma impecable la actitud del español medio «dentro de estrechos límites poéticos. Todos los elementos se encuentran en el poema» (Barea, 2018: 108), cifrados en los siguientes puntos: la conquista por parte de la mujer, el rol ficticio de conquistador por parte del hombre, la concesión de placer por puro compromiso, la prudencia para no revelar las cosas que ella le dijo, la sensatez para desechar la posibilidad de enamorarse de una casada y la entrega de un regalo como «pago» por ese encuentro con una mujer que no era virgen.

Una vez más, como se evidencia aquí, la tradición se sitúa, se desarrolla y sobrevive de forma muy personal en la obra lorquiana a través de la reforma de temas y motivos harto antiguos.

BIBLIOGRAFÍA

- BAENA, Juan Alfonso de (compilador) (1851): *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Imprenta de La Publicidad, a cargo de M. Rivadeneyra.
- BLACKWELL, Frieda H. (2003): «Deconstructing narrative: Lorca's *Romancero gitano* and the *Romance sonámbulo*», *Cauce*, 26, pp. 31-46.
- BAREA, Arturo (2018): *Lorca, el poeta y su pueblo*, Madrid, Instituto Cervantes.
- CARO BAROJA, Julio (1984): *El estío festivo (fiestas populares del verano)*, Madrid, Taurus.
- CARVAJAL, Antonio (2004): «Aproximación a un estudio de las formas métricas en la poesía popular», *Leer y entender la poesía: poesía popular*, Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega (coords.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 13-30.
- COLLANTES DE TERÁN, Alejandro (1926): *Versos*, Sevilla, Mediodía.
- CORREAS, Gonzalo (1906): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Real Academia Española.
- DUFOURNET, Jean (ed.) (1989): *Anthologie lyrique du XII et XIII siècles*, París, Gallimard.
- FEAL DEIBE, Carlos (1973): *Eros y Lorca*, Barcelona, Edhasa.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Luis Beltrán (1986): *La arquitectura del humo: una reconstrucción del «Romancero gitano» de Federico García Lorca*, Londres.
- FRENK ALATORRE, Margit (1966): *Lírica hispánica de tipo popular*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- FRENK ALATORRE, Margit (2003): *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, Volumen I, México D. F., Fondo de Cultura Económica.

- GARCÍA LORCA, Federico (2017a): *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*, Rafael Inglada (ed.), Barcelona, Malpaso.
- GARCÍA LORCA, Federico (2017b): *Poesía completa*, Buenos Aires, Losada.
- GARCÍA LORCA, Federico (1987): *Romancero gitano*, Allen Josephs y Juan Caballero (eds.), Madrid, Cátedra.
- GARCÍA LORCA, Francisco (1993): «Prólogo a una trilogía dramática», *Boletín Federico García Lorca*, 13-14, pp. 205-228.
- CASTÓN BOYER, Pedro (1992): «Anotaciones interdisciplinarias sobre la religiosidad popular andaluza», *Fiestas y religión en la cultura popular andaluza*, Pedro Gómez García (ed.), Granada, Universidad de Granada.
- GIL GARCÍA, Bonifacio (1931): *Cancionero popular de Extremadura* (Tomo I), Badajoz, Centro de Estudios Extremeños, E. Castells Impresor.
- GÓNGORA, Luis de (1988): *Romances*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2001): *Promesa y desolación: el compromiso de los escritores en la Generación del 27*, Granada, Universidad de Granada.
- LAFUENTE ALCÁNTARA, Emilio (1865): *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas* (Tomo I), Madrid, Cárlos Bailly-Bailliere.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (1941): *Obras completas*, Tomo VI, Madrid, Aguilar.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1924): *Cuarenta canciones españolas*, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (2014): *Estudios sobre lírica medieval*, Madrid-Valladolid, Centro Para la Edición de los Clásicos Españoles.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1963): *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1973): *Obras completas*, Vol. XI, *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa Calpe.
- MORRIS, C. Brian (2000): «El claroscuro narrativo del Romancero gitano», *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (coords.), Granada, Diputación de Granada, pp. 34-52.
- OLIVER BELMÁS, Antonio (1991): *Poesía completa*, pról. de Leopoldo de Luis, Murcia, Editora Regional.
- PAZ MELIA, Antonio (ed.) (2015): *Obras de Juan Rodríguez de la Cámara (o del Padrón)*, La Coruña, Orbigo.
- PERAL VEGA, EMILIO (2020): «Modelos femeninos en la tragedia trágica lorquiana», en Alicia Torija López e Isabel Baquedano Beltrán (eds.), *Tejiendo el pasado. Patrimonios invisibles. Mujeres portadoras de la historia*, Madrid, Comunidad de Madrid, pp. 209-225.
- PIÑERO, Pedro M. y ATERO, Virtudes (1986): *Romancero andaluz de tradición oral*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas.
- PIÑERO, Pedro M. y ATERO, Virtudes (1987): *Romancero de la tradición moderna*, Sevilla, Fundación Machado.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1883): *Cantos populares españoles* (Tomo IV), Sevilla, Francisco Álvarez y C.^a Editores.
- ROJAS, Fernando de (1992): *La Celestina*, Madrid, Alianza.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1969): *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos.

- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1967): «Sobre el estilo de la lírica tradicional española en los siglos XV y XVI», *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas* (Nimega, 20-25 de agosto de 1965), Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo (coords.), Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, pp. 551-562.
- SORIA OLMEDO, Andrés (2007): *Las vanguardias y la generación del 27*, Madrid, Visor.
- TORRE, Guillermo de (1960): *Tríptico del sacrificio. Unamuno, García Lorca, Machado*, Buenos Aires, Losada.

Fecha de recepción: 20 de noviembre de 2021

Fecha de aceptación: 7 de abril de 2022

