

## El romance de *La pérdida de don Beltrán* en la tradición oral portuguesa\*

The ballad of *La pérdida de don Beltrán*  
in the Portuguese oral tradition

Nicolás Asensio Jiménez  
Universidade Nova de Lisboa  
[njasensio@gmail.com](mailto:njasensio@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6160-3070>

RESUMEN: A pesar de que el romance de *La pérdida de don Beltrán* fue bastante popular en los reinos de la península ibérica durante la tardía Edad Media y el Renacimiento, su tradición oral moderna es patrimonio casi exclusivo de Portugal. Se han recogido más de ciento treinta versiones en la región de Trás-os-Montes frente a unos pocos testimonios en el noroeste de España y algunos fragmentos entre los sefardíes. En este artículo se examina en qué momento el romance empezó a ser conocido en Portugal, cómo pudo formarse la tradición del norte del país y cuáles son las peculiaridades retóricas y narrativas de sus versiones.

*Palabras clave:* épica, romancero, materia carolingia, Roncesvalles, tradición oral, Portugal, Trás-os-Montes.

ABSTRACT: The Hispanic traditional ballad of *La pérdida de don Beltrán* was very well known in the Iberian kingdoms during the Late Middle Ages and the Renaissance. However, its modern oral tradition belongs almost exclusively to Portugal. More than one hundred and thirty versions have been collected in the region of Trás-os-Montes in contrast to just a few gathered in the Spanish northwest and some fragments preserved

---

\* Este artículo es fruto del proyecto “El romancero: Nuevas perspectivas en su documentación, edición y estudio (FFI2017-88021-P)”, financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad y desarrollado en la Fundación Ramón Menéndez Pidal bajo la dirección de José Luis Forneiro y Jesús Antonio Cid. A ambos investigadores y también a Sandra Boto y Pere Ferré quiero darles las gracias por haber tenido la oportunidad de discutir algunas ideas que aquí se exponen. Asimismo, agradezco al programa de “Ayudas para contratos predoctorales de la Universidad Complutense de Madrid (Convocatoria 2016)” y al contrato “POP: Periodo de Orientación Postdoctoral (2020-2021)” que me han permitido realizar esta investigación.

by the Sephardic Jews. This paper aims to examine when this ballad started to be sung in Portugal, how the tradition of the north of the country was born and what are the main narrative and rhetorical features developed by its versions.

*Keywords:* epic poetry, Hispanic balladry, Carolingian matter, Roncesvaux, oral tradition, Portugal, Trás-os-Montes.

## 1. INTRODUCCIÓN

*La pérdida de don Beltrán* (IGR 0150) cuenta la trágica historia de un anciano caballero de Carlomagno que regresa al campo de batalla para buscar el cuerpo de su hijo entre los cadáveres. Es un romance viejo que al menos desde finales del siglo XVI se identifica con la Batalla de Roncesvalles<sup>1</sup>, pero que ha generado bastante polémica respecto a sus orígenes: una parte de la crítica lo considera derivado del *Cantar de Roncesvalles* mientras que otra parte no cree que haya tal vinculación<sup>2</sup>. Aunque este asunto, hoy por hoy, sigue siendo incierto y queda

<sup>1</sup> El testimonio más antiguo que asocia el topónimo “Roncesvalles” con el romance es una adaptación publicada en la *Flor de romances* de Sebastián Vélez de Guevara de 1592 (Rodríguez-Moñino, 1957: IV, ff. 57-58) cuyo íncipit es “Cuando de Francia partimos” (IGR 0039). En ella el anciano expresa su deseo de volver a por su hijo con las siguientes palabras: “yo quiero acordarme d’él y volver a Roncesvalles”. Esto sugiere que el romance ya se identificaba de forma generalizada con la legendaria emboscada de los Pirineos. Asimismo, la adaptación tuvo un éxito excepcional, lo cual pudo ayudar a difundir aún más tal identificación: se hizo al menos una glosa, incluida en el *Ramillete* de Pedro de Flores de 1593 (Rodríguez-Moñino, 1957: V, ff. 102v-103), Lope de Vega la incorporó reformulada en *El casamiento en la muerte* (Vega Carpio, 1997: II, vv. 1930-1997) y el verso “con la grande polvareda, perdimos a don Beltrán” se convirtió en una paremia, como atestiguan numerosas menciones en obras literarias (Armistead y Silverman, 1994: 184-185 y 283-285; Asensio Jiménez, 2020: 345-357; Asensio Jiménez, 2022).

<sup>2</sup> Marcelino Menéndez Pelayo (1903: 371-372) veía un paralelo significativo entre el romance y la estrofa 162 de la *Chanson de Roland* donde el protagonista da la vuelta a los cadáveres para que el arzobispo Turpín les dé la bendición. Ramón Menéndez Pidal (1917: 177) fue más escéptico y sugirió que no había un nexo directo con su derivado más inmediato en la tradición hispánica, el *Cantar de Roncesvalles*. Quienes sí lo defendieron fueron Jules Horrent (1951a: 516-518; 1951b: 218-220), Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman (1994: 182-184 y 191-194) y Manuel da Costa Fontes (2001: 8-11). Para ellos el romance derivaría del cantar de gesta español, concretamente de la escena conservada en el fragmento manuscrito del Archivo de Navarra donde el duque Aimón encuentra a su hijo Reinalte entre los muertos y, afectado por el dolor, pronuncia un lamento fúnebre. Según estos estudiosos, el nombre de “Beltrán” derivaría de “Reinalte”, siendo una adaptación fonética más natural para los hablantes de los reinos hispánicos. Dámaso Alonso (1953: 60) también se había decantado por esta hipótesis y advirtió que Beltrán era un personaje del ciclo de Guillaume tan conocido que la tradición popular pudo querer integrarlo en la leyenda de Roncesvalles, como probaría la presencia de este nombre entre la nómina de pares de Francia de la *Nota Emilianense* del año 1070. Jesús Antonio Cid (2007: 189-194), apoyado por Diego Catalán (2001: 704), se mostró contrario y sugirió que el romance derivaría de una gesta perdida sobre los hechos de Carlomagno en el Camino de Santiago. Hoy por hoy, a falta de datos que inclinen la balanza de forma definitiva, el origen del romance sigue quedando en el terreno de lo hipotético.

abierto a la discusión académica, no cabe duda de que nos encontramos ante uno de los romances más emblemáticos de la materia carolingia, por la sensibilidad de la historia y sus personajes, por la antigüedad de sus versiones y la fuerte continuidad en la tradición oral moderna. Prueba de ello son los numerosos estudios que, al margen de la discutida cuestión de sus orígenes, han abordado el romance desde diversos puntos de vista<sup>3</sup>.

Conocemos tres versiones antiguas (“Os brazos traigo camrados”, “Por la matança va el viejo” y “En los campos de Alventosa”), registradas en cancioneros manuscritos e impresos del siglo XVI y pliegos sueltos. Conocemos, también, más de ciento treinta versiones en la tradición oral moderna portuguesa, recopiladas en diversas encuestas de campo desde finales del siglo XIX hasta principios del XXI. La mayoría proceden de la región de Trás-os-Montes, al nordeste del país, aunque también se han recogido una versión en las Azores y dos en Brasil, que, sin embargo, no son tradicionales, pues derivan, respectivamente, de la memorización del texto a través del *Romanceiro* de Almeida Garret (1851: II, 234-238) y de una remodelación erudita difundida en un pliego de cordel del siglo XIX (Fontes, 2001: 22-28). Frente a la tan prominente tradición portuguesa, se han recogido muy escasos testimonios en otras áreas. Contamos, concretamente, con tres versiones de Galicia muy apegadas a la tradición portuguesa y un par de versiones de León, además de breves fragmentos contaminados en la tradición sefardí de otros dos romances sobre Roncesvalles, *El sueño de doña Alda* (IGR 0539) y *El cautiverio de Guarinos* (IGR 0223). De este modo, *La pérdida de don Beltrán*, al menos en su tradición oral moderna, es patrimonio casi exclusivo portugués.

Teniendo en cuenta que este tema no ha sido tratado de manera monográfica por la crítica y todavía quedan importantes líneas de investigación abiertas, me propongo realizar un estudio en profundidad de la tradición oral portuguesa de *La pérdida de don Beltrán*. En concreto, pretendo abordar tres objetivos: i) comprobar en qué momento el romance empezó a ser conocido en Portugal, ii) exponer cómo pudo formarse la prominente tradición de Trás-os-Montes y iii) detallar cuáles son las características narrativas y retóricas propias de esta tradición, además de las variantes más peculiares que se han desarrollado. Para ello no solo tendré en cuenta la documentación de la tardía Edad Media y el Siglo de Oro, sino también el corpus de versiones de la tradición oral moderna atesorado en el Archivo del

---

<sup>3</sup> Se ha prestado atención a aspectos tan diversos como el análisis de los elementos narrativos de una de las versiones antiguas (Trejo, 1991), la relación del romance con otros temas carolingios de la tradición portuguesa (Correia, 1994), la presencia de sus primeros versos en las relaciones topográficas de Felipe II (Garrosa Gude, 2003), los vínculos entre la muerte del protagonista y el sacrificio de otros héroes de la épica carolingia (Vaquero, 2016) y los paralelos con otras obras de la literatura medieval hispánica (Pedrosa, 2021). Asimismo, se ha realizado la edición de gran parte de sus versiones (Fontes, 1987; Correia, 1994; Ferré *et al.*, 2000; Marques y Sirgado 2019; Asensio Jiménez, 2020).

## Romancero Menéndez Pidal - Goyri y el Archivo do Romanceiro Tradicional em Língua Portuguesa<sup>4</sup>.

### 2. EL ROMANCE EN LA CORTE DE JOÃO III

La huella más antigua de *La pérdida de don Beltrán* se encuentra en el *Cancionero musical de Palacio* (Madrid, Real Biblioteca, II-1335, f. 291r), compilación realizada en diferentes fases desde 1505 hasta 1520, que recoge los temas interpretados en la capilla musical de Fernando I y, en menor medida, Carlos I. En él aparece una partitura a tres voces cuya letra se corresponde con uno de los incipits antiguos del romance:

Los braços trayo cansados      de los muertos rodear;  
fallo todos los franceses,      no fallo a don Reinalte.

Son las palabras del anciano que va dando la vuelta a los cadáveres del campo de batalla con la esperanza de encontrar a su hijo, que en este testimonio curiosamente se llama “Reinalte” y no “Beltrán”, lo cual dio lugar a la teoría de Jules Horrent (1951a: 516-518; 1951b: 218-220) sobre su derivación del *Cantar de Roncesvalles*. Como tantos otros romances, *La pérdida de don Beltrán* se había convertido en una pieza musical para ser representada en los palacios de la alta sociedad, dando así un salto entre el arte popular y el arte culto. El responsable fue, como se indica en la partitura, Luis de Milán, un compositor y vihuelista de la primera mitad del siglo XVI que durante gran parte de su vida estuvo vinculado a la corte valenciana de Germana de Foix (Escartí, 2011). La versión musical debió de gustar en estos ambientes, porque el romance aparece de nuevo adaptado para cuatro voces por Francisco de Peñalosa en el *Cancionero de Barcelona* de entre 1520-1534 (Biblioteca de Catalunya, Ms. 454, f. 144r), arreglado para vihuela en la *Silva de Sirenas* de Enríquez de Valderrábano de 1547 (Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, f. 25v) y un poco más adelante adaptado a cuatro voces en la *Recopilación de sonetos y villancicos* de Juan Vázquez de 1560 (Sevilla, Juan Gutiérrez, n.º 28). Fue, por tanto, un romance recurrente en las cortes renacentistas. La de Portugal no fue una excepción, como vamos a ver enseguida.

<sup>4</sup> Los documentos del Archivo del Romancero Menéndez Pidal - Goyri, depositado en Madrid en la Fundación Ramón Menéndez Pidal, pueden ser consultados en el siguiente enlace: <<https://www.fundacionramonmenendezpidal.org/archivodigital>>. Del mismo modo, los documentos del Archivo do Romanceiro Tradicional em Língua Portuguesa, depositado actualmente en Faro en la Universidade do Algarve, pueden consultarse en: <<https://www.romanceiro.pt>>. Para citar las versiones de tradición oral, además de señalar los datos básicos (lugar, informante, recolector, fecha), doy la signatura de los documentos de ambos archivos con las respectivas siglas ARMPG y ARTLP e indico la referencia a la primera publicación y si aparece en Correia (1994) y Asensio Jiménez (2020) por ser las compilaciones más exhaustivas.

Los cancioneros mencionados, como era habitual, solo registran los dos primeros versos. Con esta información los músicos cortesanos podían interpretar el romance entero dado que la melodía es estrófica, repitiéndose en este caso cada pareja de versos. Esto sugiere que sabían de memoria el texto y que el romance era lo suficientemente popular como para no ser necesario registrarlo de principio a fin. Sin embargo, décadas después, un músico portugués decidió anotarlo completo en el *Cancionero musical de París* (École National Supérieure des Beaux Arts, Ms. Masson 56, ff. 66v-67r). Es uno de los cuatro cancioneros renacentistas de música portuguesa conocidos, datado, según Nuno de Mendonça Raimundo (2019), entre 1550 y 1570.

- Os brazos traigo cansados de los muertos rodear;  
 2 alho todo[s] los framceses y no alho a dom Beltrane.  
 Sete veces echam suertes quién lo irá buscar;  
 4 todas siete le cupierom al buem viejo de su padre:  
 las trez le cabem por suerte y las quatro por maldad.  
 6 Buelve riemdas al cavallo, a su ijo va buscar;  
 jornada de quimze días em ocho la fuera amdar.  
 8 Em una torre muy alta, um moro vido estar;  
 ablole por aravía como aquel que biem la sabe:  
 10 —Tú me digas, velador, que Dios te guarde de mal,  
 cavalhero d’ armas bramcas si lo viste acá pasar.  
 12 Dime si le tienes preso, d’ oro te lo pesarám  
 y si lo tienes muerto tú me lo quisesses dar.

Se trata de un texto español que ha sido registrado por escrito adaptando ciertos usos gráficos del portugués de la época. Se generalizan las terminaciones en *-m*, en vez de *-n*, se adopta la grafía *lh* y se produce rotacismo entre *l* y *r*. Sin embargo, se mantienen intactas palabras españolas (“muertos”, “padre”, “maldad”) que podrían haber sido traducidas muy fácilmente e incluso hay versos enteros que no presentan ningún lusismo (vv. 10, 11 y 13). Todo parece indicar que el músico portugués sabía la versión de memoria tal como la había escuchado en la corte, es decir, en español, quizá con algunas realizaciones fonéticas más próximas al portugués, y quiso dejarla por escrito del modo que la recordaba, mezclando los usos gráficos de ambas lenguas.

Este hibridismo lingüístico no es extraño en el periodo que nos atañe. Tampoco lo es que un músico portugués interpretase en la corte portuguesa un romance español. En aquel momento estaba en boga el “bilingüismo literario” (Di Stefano, 1982: 32; Buescu, 2004), es decir, el uso de diferentes idiomas por parte de los escritores ibéricos. El portugués era la lengua más utilizada para la lírica, el castellano para la narrativa y gran parte del teatro. De hecho, en el teatro renacentista portugués hay una gran diversidad lingüística en boca de sus personajes. Todo esto no podría explicarse, desde luego, si no fuesen lenguas romances de

una familia tan cercana que facilita su comprensión, pero tampoco podría haber ocurrido sin los estrechos vínculos entre los reinos de la Península durante los siglos XV y XVI. Sin ir más lejos, decenas de miembros de la familia real portuguesa se casaron con nobles de Aragón y Castilla, haciendo que las monarquías peninsulares estuviesen emparentadas con lazos de sangre. Por este motivo, es razonable pensar que entre el público asistente a las representaciones teatrales y musicales de la corte portuguesa había un gran número de españoles.

Volviendo a la versión del *Cancionero musical de París*, cabe señalar que musicalmente no presenta un paralelo significativo con ninguna de las otras melodías del siglo XVI como para establecer una filiación. Nuno de Mendonça Raimundo (2017: 233) ha sostenido que

apesar de serem globalmente bastante distintas, têm todas pontos comuns, o que indicia que terão todas origem numa mesma melodia, provavelmente muito próxima da que foi preservada na composição de Juan Vásquez como *cantus firmus*.

Y, más concretamente,

a versão do *Cancioneiro de Paris* é claramente baseada neste tema común, sendo que o seu desenvolvimento se faz sobretudo com recurso a uma ornamentação profusa das suas frases melódicas, resultando numa série de períodos musicais altamente melismáticos que esbatem por completo o ritmo original da melodia (Raimundo, 2017: 233).

Está claro, por tanto, que el músico portugués seguía la tradición de readaptar musicalmente los romances que se interpretaban en las capillas musicales de la corte, un fenómeno nada extraño en este caso, dado que, como vamos a ver, *La pérdida de don Beltrán* era conocida desde hacía décadas en el entorno de João III.

A diferencia de otros romances carolingios, de *La pérdida de don Beltrán* solo conocemos un par de citas en la literatura portuguesa (Vasconcelos, 1981: n.º 44-52; cfr. *RELIT-ROM*: n.º 0150). La más antigua es extremadamente interesante para el asunto que nos atañe. Se trata del *Pranto de Maria Parda*, un texto dramático escrito hacia 1522 por Gil Vicente —gran conocedor, cabe recordar, del romancero (Ferré, 2003; Araújo, 2004)—. Seguimos en pleno ambiente cortesano, porque este autor había dado a conocer sus obras en la corte de Manuel I y seguidamente fue protegido por João III. La cita está en boca de la protagonista, una mujer de las clases bajas de Portugal con alcoholismo, que decide darse muerte como solución a todos sus males. Antes de tomar esta decisión, en pleno momento de dolor, exclama (Gil Vicente, 1963: 42):

Os braços trago cansados  
de carpir estas queixadas;  
as orelhas engelhadas  
de me ouvir tantos brados.

Lo más seguro es que Gil Vicente conociese el romance por haberlo escuchado interpretar en la corte. ¿Pero cómo y en qué momento pudo este romance hispánico llegar ahí? Puede que la explicación esté cerca. Se da por hecho que Luis de Milán pasó algún tiempo en la corte portuguesa, porque su *Libro de música de vihuela intitulado El Maestro*, impreso en 1536 (Valencia, Francisco Díaz Romano), va dedicado a João III<sup>5</sup>. ¿Pudo ser entonces este compositor quien introdujo el romance en la corte? Las fechas desde luego encajan. Recordemos: El romance adaptado por Milán aparece por primera vez registrado poco antes de 1520 en el *Cancionero musical de Palacio*. Luis de Milán debió de pasar un tiempo en la corte portuguesa en algún momento entre los años lindantes a 1521, que es cuando João III sube al trono. Finalmente, el romance es citado por Gil Vicente cerca de 1522 y aparece, décadas después y con una melodía diferente, en el *Cancionero musical de París*. Aunque hay que ser precavidos y recordar que en aquel momento había bastante movilidad de músicos cortesanos entre los reinos ibéricos (Vasconcelos, 1981: 353-360), es posible que fuese el mismo Luis de Milán quien introdujera el romance en la corte portuguesa alrededor de 1521.

### 3. LA TRADICIÓN ORAL PORTUGUESA Y LAS VERSIONES DEL *CANCIONERO DE ROMANCES*

Después de la cita de Gil Vicente y de la versión registrada por un músico luso, el romance parece extinguirse en la literatura portuguesa de los siglos XVI y XVII. La única referencia se encuentra en el poema “Pues que a Portugal partís” de Francisco de Portugal, donde, como ya señalaron Vasconcelos (1981: n.º 51; cfr. *RELIT-ROM*: n.º 0150) y especialmente Araújo (2019: 68), se alude a los versos que se hicieron proverbiales con la adaptación “Cuando de Francia partimos”: “No hay que buscaros dichoso, / sabed que os habéis de hallar / en polvoredas de ausencias / perdido por don Beltrán” (Portugal, 2012: 167). De las versiones tradicionales, en cambio, no hay rastro en este periodo, lo cual sorprende dado que el teatro, la poesía, la narrativa e incluso el ensayo, como bien estudiaron Carolina Michaelis de Vasconcelos (1981), Giuseppe Di Stefano (1982) y más recientemente Teresa Araújo (2014), están llenos de citas y alusiones a romances. Sin embargo, *La pérdida de don Beltrán* no llegó a extinguirse. Las numerosas versiones recopiladas en la región de Trás-os-Montes

---

<sup>5</sup> “Dirigido al muy alto y muy poderoso e invictíssimo príncipe don Juan, por la gracia de Dios rey de Portugal y de los Allgarves d’esta parte y dela otra del mar e África e señor de Guinea e dela conquista e navegación” (f. 3). Junto a esta dedicatoria se contraponen un grabado que muestra al rey en el trono con su cetro, corona y escudo, con la leyenda “Invictissimus rex lusitanorum” (f. 2v).

al norte del país son prueba indiscutible de que el romance siguió viviendo en la memoria de los portugueses, transmitiéndose de generación en generación mediante la oralidad.

Si el romance ha pervivido en esta zona con tal intensidad ha sido porque se ha empleado como canto para acompañar las labores de la siega. José Joaquim Dias Marques (1992: 173-174) asegura que *La pérdida de don Beltrán* se interpretaba con la melodía general de las *cantigas da segada* siguiendo los estándares tradicionales. Dos grupos formados por dos o más personas, separados en uno y otro hombres y mujeres, avanzaban en paralelo segando el campo. Un grupo cantaba unos versos y el otro repetía algunos hemistiquios antes de retomar la narración, lo cual hacía que el romance adquiriese una duración considerable<sup>6</sup>. El uso recurrente del romance en este contexto y el patrón rítmico basado en la repetición explican que se quedara grabado con tanta fuerza en Trás-os-Montes, al menos hasta la mitad del siglo XX, cuando los segadores fueron sustituidos por máquinas que realizan la labor de forma automática, transformando un trabajo colectivo en uno individual donde ya no tiene cabida el canto. Es por este motivo, también, por el que, como veremos más adelante, la variación entre estas versiones no es demasiado acentuada, sino que suelen seguir un modelo general, al que se acoge la siguiente versión:

- Quedos, quedos, cavaleiros! El-rei vos manda contar!  
 2 —Por mais que contes, não contes, todos nos hás-de achar.  
 —Aqui falta Valdevinos com seu cavalo real.  
 4 —Não no achasteis vós menos à ceia nem ao jantar;  
 só o achasteis vós menos nos portos de mau passar.—  
 6 Sete sortes se tiraram para o ir a buscar;  
 todas sete lhe cairam ao bom velho de seu pai:  
 8 três cairam-lhe por sorte e quatro por falsidade.  
 Pelos baixos vai chorando e pelos altos a gritar.  
 10 Encontrou três lavadeiras num ribeiro a lavar.  
 —Deus as guarde, senhoras, Deus as queira guardar.  
 12 Cavaleiro de armas brancas viram-no aqui passar?  
 —Esse soldado, senhor, está morto no areal;  
 14 tem o seu corpo na areia e a cabeça no juncal.  
 Três chagas tem em seu peito, todas de homem mortal:

<sup>6</sup> Esto encaja perfectamente con la función más básica de las *cantigas da segada*: aliviar los esfuerzos de las labores del campo. Toda canción en un contexto de trabajo se convierte en una especie de mantra en el que la constante repetición no solo impone un ritmo, sino que consigue automatizar a la persona separando lo físico de lo mental. Marques (1992: 117) recoge varios testimonios de informantes que aseguran que cantaban estas *cantigas* “para passar o tempo”; incluso reconocen que les hacían ser más eficientes hasta el punto de que “alguns patrões” llegaban “a contratar dois segadores que fossem especialmente bons intérpretes da música da segada apenas para cantarem, de modo que o trabalho dos outros rendesse mais.”

- 16 por uma entrava o sol, pela outra entra o luar,  
pela mais pequena de todas um gavião a voar  
18 com as asas bem abertas sem as ensanguntar.  
—Não torno culpa aos mouros em o meu filho matar;  
20 só a torno ao cavalo não o saber retirar.—  
Mas por voz de Deus Padre, cavalo veio a falar:  
22 —Três vezes me retirei e ele sempre a querer avançar.  
Pedi-lhe sopas de vinho e ele não me as quis dar.  
24 Apertava-me as esporas e alargava-me o peitoral.  
As muralhas do castelo três vezes me as fez saltar<sup>7</sup>.

Esta versión tiene todas las secuencias fundamentales de la tradición portuguesa. Empieza con un nuevo íncipit, “Quedos, quedos cavaleiros! El-rei vos manda contar!”, dando pie a un diálogo donde los soldados se percatan de la desaparición de su compañero, que curiosamente se llama “Valdovinos” y no “don Beltrán” —veremos por qué en el siguiente apartado— (vv. 1-5). A continuación se produce el sorteo por el cual sale elegido el padre del joven (vv. 6-8), que enseguida emprende el viaje (v. 9). Se produce un encuentro con tres lavanderas que le confirman la muerte de su hijo y el lugar donde se encuentra el cadáver (vv. 10-18). Llegamos al final del romance, que tiene la secuencia más novedosa (vv. 19-25). El padre se lamenta, echando la culpa de la muerte de su hijo al caballo por no haberse retirado a tiempo. Sin embargo, milagrosamente, el caballo habla para defenderse de tal acusación. Según sus palabras, intentó huir en varias ocasiones pero el soldado le hizo regresar para seguir peleando.

Comparando esta versión con la que era interpretada por los músicos cortesanos del siglo XVI, constatamos diferencias demasiado grandes como para que pueda derivar una de la otra. La tradición portuguesa tampoco parece derivar de la versión que comienza “Por la matança va el viejo”, que apareció en media docena de pliegos sueltos entre los años 1520 y 1540 (Rodríguez-Moñino, 1977: n.º 772-774, 885.5, 1050-1051) y que Martín Nucio incluyó hacia 1547<sup>8</sup> en la primera edición del *Cancionero de romances*. Cito y edito desde el facsímil de Menéndez Pidal (1945: f. 188):

- Por la matança va el viejo, por la matança adelante;  
2 los braços lleva cansados de los muertos rodear.  
Vido a todos los franceses y no vido a don Beltrán.  
4 Siete vezes echan suertes quién le bolverá a buscar;  
echan las tres con malicia, las cuatro con gran maldad:

<sup>7</sup> Versión de Soeira (Braganza, Portugal), cantada por Manuel Alberto Diegues (62 años), recogida por José Joaquim Dias Marques en 1982, publicada en Marques (1984: 539), Correia (1994: 33, n.º 26) y Asensio Jiménez (2020: 415, n.º 59). [ARTLP: 017-003-001.4S]

<sup>8</sup> Sobre la fecha de la primera edición sin año del *Cancionero de romances*, véase Martos (2017: 155).

- 6 todas siete le cupieron al buen viejo de su padre.  
 Buelve riendas al cavallo y él se lo buelve a buscar,  
 8 de noche por el camino, de día por el xaral.  
 En la entrada de un prado, saliendo de un arenal,  
 10 vido estar en esto un moro que velava en un adarve;  
 hablóle en algaravía como aquel que bien la sabe:  
 12 —¿Cavallero de armas blancas si lo viste acá passar?  
 Si le tienes preso, moro, a oro te le [*sic*] pesarán.  
 14 y si tú le tienes muerto désmelo para enterrar,  
 porque'l cuerpo sin el alma muy pocos dineros vale.  
 16 —Esse cavallero, amigo, dime tú qué señas ha.  
 —Armas blancas son las suyas y el cavallo es alazán  
 18 y en el carrillo derecho él tenía una señal  
 que siendo niño pequeño se la hizo un gavilán.  
 20 —Esse cavallero, amigo, muerto está en aquel pradal:  
 dentro del agua los pies y el cuerpo en un arenal,  
 22 siete lançadas tenía, pássanle de parte a parte.

A pesar de las enormes diferencias con la versión portuguesa, este texto merece cierto examen porque ya están presentes un par de elementos fundamentales para el desarrollo de un motivo central en la tradición oral moderna. Me refiero al enorme tamaño de las heridas del héroe por las que puede pasar un pájaro, un motivo universal presente en poemas épicos de diferentes culturas y tiempos (Armistead y Silverman, 1994: 188-191). Los versos trasmontanos “Tres chagas tem em seu peito, todas de homem mortal: / [...] pela mais pequena de todas um gavião a voar” no podrían haber sido formulados si en un estadio anterior no se hubiese detallado que el cuerpo del héroe fue atravesado por “siete lançadas”, que serían las causantes de las heridas. Tampoco habría sucedido si no hubiera estado presente el motivo de la marca identificativa que un gavilán hizo en la mejilla del héroe de pequeño que se ve en este texto. Dado que el gavilán juega un papel fundamental en uno y otro, no es extraño que el motivo de las grandes heridas haya ido desplazando el de la marca identificativa. Este fenómeno tuvo que producirse en fecha temprana. Al mismo tiempo que circulaba esta versión, también debía de ser cantada una versión diferente con el motivo de la herida. Tenía que ser así porque, como advirtieron Armistead y Silverman (1994: 189), una parodia, cuyo íncipit es “Por la dolencia va el viejo” (IGR 0150.2), publicada también en la primera edición del *Cancionero de romances*, ya relacionaba la herida y el gavilán (Menéndez Pidal, 1945: f. 189v):

porque tiene dos heridas que no se pueden curar:  
 la una era vejez, cercada de enfermedad  
 y la otra era pobreza, que es una águila caudal,  
 pues bive de día y vito como haze el gavilán.

Asimismo, la tradición sefardí<sup>9</sup> conserva de una forma bastante similar a la tradición portuguesa el fragmento de la herida del héroe en las versiones que amalgaman *El sueño de doña Alda* y *El cautiverio de Guarinos*<sup>10</sup>:

siete puñaladas tiene alderredor del collare;  
 por una le entra el frío, por otra le entra el aire,  
 por la más chiquita de ellas entra y sale un gavilane  
 con las sus alas abiertas, no le hace ningún male<sup>11</sup>.

Al margen de este protoparalelo, las diferencias entre el texto que acabamos de examinar —emparentado, recordemos, con el conservado en el *Cancionero musical de París*— y las versiones de la tradición oral moderna de Portugal son tan significativas que demuestran la inexistencia de un vínculo genético directo. Curiosamente, en la tradición oral moderna no queda rastro del íncipit antiguo “Os brazos traigo camasados” del *Cancionero musical de París* que conocía Gil Vicente. Lo sustituye, como ya he dicho, el verso “Quedos, quedos cavaleiros”, que no tiene paralelo en ningún texto del XVI. Tampoco hay rastro en las versiones antiguas examinadas hasta ahora del recuento inicial de los soldados. Y no hay por supuesto nada semejante a la secuencia final donde el caballo habla. Donde sí están presentes más o menos todos estos elementos —incluidos los que favorecerán el desarrollo del final sobrenatural—, es en otra versión que publicó Nucio en 1550 en la segunda edición del *Cancionero de romances*. Cito y edito desde el facsímil del Frente de Afirmación Hispanista (*Cancionero...* 2017: 457-460, ff. 198-199):

<sup>9</sup> La pervivencia de temas romancísticos en la tradición sefardí no certifica *per se* una antigüedad anterior a los decretos de expulsión, porque siguió habiendo contactos entre la Península y las comunidades judeoespañolas del norte de África y el oriente del Mediterráneo (Menéndez Pidal, 1968: II, 215-220). No obstante, en este caso la antigüedad es segura, ya que el íncipit “En los campos kanpas [*sic*] de Alwnsa” fue registrado en la colección de himnos hebreos *Zemîrôth Yišrâ’el* de Israel Nağara (1555-1628) y, de forma más completa, “En los campos de Alvonza mataron a don Doldane [*sic*]”, en el manuscrito *Seerit Yisrael* del mismo autor de cerca de 1610 (Seroussi, 2009: 238). Véanse, también, Armistead y Silverman (1994: 155), Garrosa Gude (2003: 53) y Cid (2007: 178).

<sup>10</sup> También ocurre en las versiones híbridas de *La partida del esposo* (IGR 0190) y *La vuelta del hijo maldecido* (IGR 0246) tanto en la tradición norteafricana como en del Mediterráneo oriental y en algunas versiones de *¿Por qué no cantáis la bella?* (IGR 0098) de Marruecos (Armistead y Silverman, 1994: 155-156). No obstante, la contaminación de estos versos de *La pérdida de don Beltrán* junto a *El sueño de doña Alda* y *El cautiverio de Guarinos*, todos ellos —o al menos estos dos últimos— derivados del *Cantar de Roncesvalles*, es bastante significativa. No comparto del todo la opinión de Armistead y Silverman (1994: 140), según la cual la tradición habría creado “a cyclical ballad of some of the major events at Roncesvaux”. Creo que en su origen los tres romances podrían haberse cantado seguidos al ser identificados todos ellos con la Batalla de Roncesvalles, formando las amalgamas que conocemos.

<sup>11</sup> Versión de Tetuán (Marruecos), sin datos del informante, recogida por Manuel Manrique de Lara en 1915, publicada en Asensio Jiménez (2018: 527-529, n.º 21). [ARMPG: B-001-002-0022]

En los campos de Alventosa mataron a don Beltrán;  
 2 nunca lo echaron menos hasta los puertos passar.  
 Siete vezes echan suertes quién lo bolverá a buscar,  
 4 todas siete le cupieron al buen viejo de su padre:  
 las tres fueron por malicia y las cuatro con maldad.  
 6 Buelve riendas al cavallo y buélveselo a buscar,  
 de noche por el camino, de día por el xaral.  
 8 Por la matança va el viejo, por la matança adelante;  
 los braços lleva cansados de los muertos rodear.  
 10 No hallava al que busca ni menos la su señal;  
 vido todos los franceses y no vido a don Beltrán.  
 12 Maldiziendo iva el vino, maldiziendo iva el pan,  
 el que comían los moros, que no el de la cristiandad.  
 14 Maldiziendo iva el árbol que sola [*sic*] en el campo nasce,  
 que todas las aves del cielo, allí se vienen a assentar,  
 16 que de rama ni de hoja no la [*sic*] dexavan gozar.  
 Maldiziendo iva el cavallero que cavalgava sin page:  
 18 si se le cae la lança no tiene quién se la alce  
 y si se le cae la espuela no tiene quién se la calce.  
 20 Maldiziendo iva la muger que tan solo un hijo pare:  
 si enemigos se lo matan, no tiene quién lo vengar.  
 22 A la entrada de un puerto, saliendo de un arenal,  
 vido en esto estar un moro que velava en un adarve;  
 24 hablóle en algaravía como aquel que bien la sabe:  
 —Por Dios te ruego, el moro, me digas una verdad:  
 26 cavallero de armas blancas si lo viste acá passar;  
 y si tú lo tienes preso a oro te lo pesarán  
 28 y si tú lo tienes muerto désmelo para enterrar,  
 pues que el cuerpo sin el alma solo un dinero no vale.  
 30 —Esse cavallero, amigo, dime tú qué señas trae.  
 —Blancas armas son las suyas y el cavallo es alazán,  
 32 en el carrillo derecho él tenía una señal,  
 que siendo niño pequeño se la hizo un gavilán.  
 34 —Este cavallero, amigo, muerto está en aquel pradal:  
 las piernas tiene en el agua y el cuerpo en el arenal,  
 36 siete lançadas tenía desde el ombro al carcañal  
 y otras tantas su cavallo desde la cincha al pretal.  
 38 No le des culpa al cavallo, que no se la puedes dar,  
 que siete vezes lo sacó sin herida y sin señal  
 40 y otras tantas lo bolvió con gana de pelear.

Las semejanzas en este caso son algo más reveladoras. Además de conservar la mención al rasguño identificativo en la mejilla y las “siete lançadas” que dan pie al motivo de la herida, esta versión tiene un verso del que podría derivar el recuento inicial de los soldados en la tradición portuguesa. Me refiero a “nunca lo echaron de menos hasta los puertos passar”, que tiene su correspondencia casi literal con la pareja de versos “Não no achasteis vós menos à ceia nem ao jantar; / só o

achasteis vós menos nos portos de mau passar.” Sin embargo, lo más importante de esta versión es que están presentes los elementos necesarios para que pueda desarrollarse la secuencia final de la tradición trasmontana. En la versión antigua, el moro advierte al padre que “No le des culpa al cavallo, que no se la puedes dar, / que siete vezes lo sacó sin herida y sin señal / y otras tantas lo bolvió con gana de pelear”. Son unos versos análogos a los que pronuncian el padre y el caballo en la tradición portuguesa: “Não torno culpa aos mouros em o meu filho matar; / só a torno ao cavalo não saber retirar”<sup>12</sup> y “Très vezes me retirei e ele sempre a querer avançar”. El sentido es prácticamente el mismo: recalcar la insistencia de Beltrán para volver a la batalla, a pesar de que su caballo, intuendo el peligro, intenta huir. La diferencia, claro está, es que en la versión antigua las palabras exculpatorias están en boca del moro, mientras que en la tradición oral portuguesa las pronuncia el animal. En el siguiente apartado analizaré cómo este final pudo llegar a la tradición oral portuguesa por influencia de otro romance, pero basten de momento estos datos para resaltar los paralelos entre el texto del *Cancionero de romances* de 1550 y las versiones de Trás-os-Montes.

Queda claro, entonces, que las versiones de la tradición oral moderna portuguesa no derivan de aquellas que se interpretaban en la corte de João III, sino de una ramificación del romance próxima a la versión publicada por Nucio en 1550. Esto no quiere decir que toda la tradición oral moderna derive de esta versión en particular. Es un error intentar establecer lazos genéticos directos entre los testimonios antiguos y las versiones modernas, puesto que aquellos son solo la punta del iceberg de todo el romancero que debió circular oralmente en la tardía Edad Media y el Siglo de Oro (Armistead, 2000: 7). La tradición oral moderna portuguesa, insisto, deriva de una rama que tiene cierta proximidad con la versión de Martín Nucio; de la que no deriva, claramente, es de la que conocían Luis de Milán, Gil Vicente y el resto de compositores renacentistas. Entonces cabe hacerse una última pregunta antes de cerrar este apartado: ¿Si no fue a través de la corte, cómo llegó el romance de *La pérdida de don Beltrán* a asentarse de forma tan firme en Portugal?

La explicación viene dada por la geografía. Ya se ha mencionado que prácticamente todas las versiones de este romance proceden de Trás-os-Montes. Esta región es muy especial para los investigadores del romancero, pues allí no solo ha aparecido una enorme cantidad de temas, sino que se han conservado los más raros (Fontes, 1987: I, xxiii-xxx) y presentan curiosas interferencias lingüísticas por su carácter de frontera (Pires, 2010). Muchos de ellos se cantaban, insisto, durante la siega. En el

---

<sup>12</sup> A propósito de este verso, puede que nos encontremos ante una variante antigua. En la versión del *Cancionero de romances* de 1550, las palabras del moro “No le des culpa al cavallo, que no se la puedes dar” presuponen que antes el padre ha pronunciado una maldición contra este animal, exactamente como ocurre en la tradición portuguesa con el verso: “Não torno culpa aos mouros em meu filho matar, / só a torno ao cavalo não saber retirar”. Creo que este verso, de una forma similar, ya podría formar parte de algunas versiones que circulaban en el siglo XVI.

último cuarto del siglo XIX, la región llamó la atención de uno de los primeros estudiosos de la tradición portuguesa, José Leite de Vasconcelos (1958: 5-6), quien, a mi juicio, formuló una de las hipótesis más razonables para explicar este fenómeno:

Os povos da foneira trasmontana falam correntemente o castelhano, do mesmo modo que os de lá falam o português. O mesmo sei que se dá no Alentejo. No Alto Minho, na raia da Galiza, os Portugueses sabem também o galego. Na fronteira as moedas portuguesas e espanholas circulam indiferentemente lá e cá. [...] Há festas em Portugal aonde vêm os espanhóis e festas em Espanha aonde vão os Portugueses, como eu tenho observado frequentes vezes. Quem viaja pela nossa fronteira, a cada passo encontra Espanhóis que andam comerciando. Os trabalhos agrícolas chamam também indivíduos promiscuamente das duas nações. [...] Em Trás-os-Montes os romances populares gozam de grande vitalidade, principalmente no distrito de Bragança, porque os cantam de contínuo nas segadas de centeio, produto este cuja cultura tem ali (como se sabe) muito desenvolvimento. Para estes trabalhos vêm com freqüência Espanhóis que então trazem do seu país muitos romances que depois cá ficam.

Leite de Vasconcelos sugería que el romancero habría llegado a Trás-os-Montes a través de los vecinos españoles que ayudaban a los naturales de esta región en la siega. Esta hipótesis cobra aún más fuerza en el caso de *La pérdida de don Beltrán* porque, como veremos enseguida, las dos versiones recogidas en la provincia limítrofe de León tienen similitudes significativas que sugieren cierto parentesco con la rama portuguesa. Desde luego una tradición oral tan prominente como la trasmontana no pudo haberse originado en la corte. En los palacios de la aristocracia renacentista los roles estaban demasiado definidos como para invertirse. Los músicos eran los transmisores del romance y el público su receptor; y cabe suponer que se esperaba cierta renovación en el repertorio, por lo que dificultaría aún más una memorización efectiva. Estos roles estancos no existían entre la gente rural, que pasaba numerosas horas en comunidad haciendo labores agrícolas, donde se cantaban los mismos romances una y otra vez, favoreciendo una memorización generalizada. Es a través de la hermandad entre personas de zonas fronterizas, diferentes en el origen y en la lengua, desde luego, pero con los mismos oficios, preocupaciones e intereses como realmente puede producirse un intercambio torrencial de romances. *La pérdida de don Beltrán* se escuchó, no cabe duda, en fecha temprana en la corte de João III pero solo llegó a asentarse en la tradición oral de Portugal gracias a la gente humilde de un lado y otro de la frontera.

#### 4. LA INFLUENCIA DE *VALDOVINOS SORPRENDIDO EN LA CAZA*

Ahora bien, ¿cómo era el romance que los trasmontanos escucharon cantar a sus vecinos españoles antes de integrarlo definitivamente en su repertorio de *cantigas da segada*? Ya he señalado que debía de ser una ramificación emparen-

tada con el texto del *Cancionero de romances* de 1550 pero cabe preguntarse si entonces estaba presente el rasgo más peculiar de la tradición oral portuguesa, es decir, la intervención hablada del caballo. Digo que es el elemento más peculiar no solo porque no hay nada similar en los fragmentos que han pervivido entre los sefardíes ni en las versiones recogidas en la provincia de León, sino porque es uno de los pocos ejemplos de actos sobrenaturales de animales en el romance (Menéndez Pidal, 1968: I, 77-78). Uno de los pocos paralelos sería el romance de *El rey moro que reta a Valencia*, donde Babieca increpa a la yegua del caudillo musulmán mientras la persigue. Sin embargo, el elemento más peculiar de la tradición oral portuguesa no es original de ella. Es una contaminación de *Valdovinos sorprendido en la caza* (IGR 0796) y este fenómeno, a mi juicio, debió de suceder antes de que nuestro romance llegase a Portugal.

De *Valdovinos sorprendido en la caza* no se conocen versiones antiguas ni testimonios indirectos, como citas o alusiones, de los siglos XV, XVI y XVII, pero se ha recogido una treintena de versiones en León y Asturias (Mariscal, 2006: 152-232). Se le presupone bastante antigüedad porque el episodio aparece en la *Chanson des Saisnes*, una gesta francesa que conocemos a partir de la refundición de Jean Bodhel del siglo XII, de la cual hubo un derivado en la tradición hispánica, el perdido *Cantar de Sansueña* (Menéndez Pidal, 1956; Catalán, 2001: 715-750; Mariscal, 2006: 79-95). En este romance, Valdovinos es rodeado por varios musulmanes que intentan matarlo. Su única vía de escape es convencer a su caballo para cruzar un río. Es entonces cuando “Por la gracia de Dios Padre comenzó el caballo a hablar”<sup>13</sup> y el animal se compromete a acceder a la petición de su dueño con ciertas condiciones: “Si me das la sopa en vino<sup>14</sup> y el agua por la canal”<sup>15</sup> y “Si me apretaras la cincha y me aflojaras el petral”<sup>16</sup>. Son unos versos muy parecidos a los de la tradición oral portuguesa de *La pérdida de don Beltrán*: “Por milagre de Deus Padre o cavalo veio a falar”<sup>17</sup>, “Pedia-lhe sopas de vinho e

<sup>13</sup> Versión de Miñagón (Asturias, España), recitada por Josefa Rodríguez (68 años), recogida por Juan Menéndez Pidal antes de 1885, publicada en Mariscal (2006: 180-185, n.º 10).

<sup>14</sup> Las sopas de vino son una receta tradicional hecha de pedazos de pan empapados en vino y azúcar. Fue popular en la península ibérica al menos desde finales del siglo XV. El *CORDE* registra la primera mención en 1498 en el *Sumario de la medicina* de Francisco López de Villalobos (1973: 117): “metelle en la boca unas sopas en vino”. Curiosamente, las sopas de vino se llaman *sopas de cavalo cansado* en Galicia, Portugal y Brasil, lo cual se explica porque al parecer antiguamente se daba este alimento a los animales de tiro para recuperar fuerzas (Costa, 1983: II, 104). Puede que esta sea la razón de su presencia en el romance. En algún momento, la tradición consideró que lo mejor que el caballo podía pedir a su dueño como compensación a su esfuerzo eran estas sopas de vino o, mejor dicho, de caballo cansado.

<sup>15</sup> Versión de Miñagón referida en nota 13.

<sup>16</sup> Versión de Buso (Asturias, España), recitada por María Álvarez Chacón (81 años), recogida por Diego Catalán, Aurelio González, Beatriz Mariscal, Isabel Rodríguez y Maximiano Trapero en 1980, publicada en Mariscal (2006: 186-187, n.º 11).

<sup>17</sup> Versión de Nuzedo de Cima (Braganza, Portugal), recitada por Florinda dos Santos Rodrigues (63 años), recogida por Manuel da Costa Fontes en 1980, publicada en Fontes (1987: I, 18),

ele não me as quis dar”<sup>18</sup> y “Muito me apertou a cilha, muito mais o peitoral”<sup>19</sup>. Es más, obsérvese que los términos “cilha” y “peitoral” de este último tienen un paralelo con la “cincha” y el “petral” de aquel y que a su vez ya estaban presentes en la versión del *Cancionero de romances* de 1550: “desde la cincha al pretal”. Seguramente las versiones antiguas de ambos romances compartían estos términos, lo cual, junto a la misma rima, favoreció que se contaminaran. Así, el motivo del caballo que habla de *Valdovinos sorprendido en la caza* se incorporó a *La pérdida de don Beltrán*, haciendo que las palabras del moro se pusiesen en boca del caballo. La contaminación fue tan exitosa que en la mayoría de versiones de la tradición oral moderna se llama Valdovinos al joven soldado perdido en la batalla.

Si afirmo que esta contaminación debió de producirse antes de que *La pérdida de don Beltrán* llegara al norte de Portugal es porque conocemos una versión de León muy reveladora. No contiene el motivo del caballo pero aparecen elementos de varios romances carolingios protagonizados por Valdovinos que evidencian hasta qué punto podían estar hilados estos temas en la tradición oral de la zona. Al contrario que en las versiones antiguas, en esta se llama “Peltrán” al viejo padre —“todas las siete tocaron al pobre viejo Peltrán”— y no al joven soldado, que es conocido como “Valdovinos”. Esto ayuda a entender cómo este nombre llegó a generalizarse en la tradición portuguesa. Debido a una incorrecta identificación de los personajes que deja sin nombre al protagonista, la tradición oral busca una solución de forma natural en el mismo momento en que empiezan a mezclarse rasgos de los romances de Valdovinos, llamándolo como este último. No obstante, el cambio más significativo se produce en las secuencias finales, cuando el padre, tras las indicaciones de “un paje”, va a buscar a su hijo en un “arenal”. Sorprendentemente, lo encuentra vivo:

Con los gemidos que da, que hacía la tierra temblar,  
con los gemidos que daba, allá le hizo acercar.  
—¡Oh! ¿Qué haces, Valdovinos? ¿Quién te ha hecho tanto mal?  
—El pícaro de don Carlos por con mi esposa gozar.  
—Calla, calla, Valdovinos, calla, sobrino mío.  
Te tengo a meter en cura y tú habías de sanar.  
—Ni me tengo a meter en cura ni yo había de sanar;  
tengo nueve puñaladas, la menor era mortal<sup>20</sup>.

Correia (1994: 46) y Asensio Jiménez (2020: 403-404, n.º 47). [ARMPG: B-001-010-0066 | ARTLP: 017-022-001]

<sup>18</sup> Versión de Soeira referida en nota 7.

<sup>19</sup> Versión de Gimonde (Braganza, Portugal), sin datos del informante ni del colector, publicada en Vasconcelos (1958: 37-38), Correia (1994: 26), Ferré *et al* (2000: 215) y Asensio Jiménez (2020: 367-368, n.º 10). [ARMP: B-001-010-0090 | ARTLP: 017-010-001]

<sup>20</sup> Versión de Chano (León, España), recitada por Joaquina García Álvarez (81 años) y Felipe Cerecedo García (56 años), recogida por Jesús Antonio Cid, Bárbara Fernández y Julio

Este diálogo entre un caballero moribundo y otro que le socorre recuerda al que se produce en el romance juglaresco de *El marqués de Mantua* (IGR 0088) cuando el protagonista encuentra a Valdovinos desangrándose por haber sido herido a traición por Carloto, el hijo de Carlomagno, para aprovecharse de su amada<sup>21</sup>. También recuerda al encuentro de *Belardo y Valdovinos* (IGR 0103) donde el moribundo cuenta a Belardo que le ha herido un gigante. De hecho, los versos referentes a la cura están presentes de forma similar en varias versiones de este último; y en ellas se integra el motivo de las heridas del héroe de *La pérdida de don Beltrán*, lo cual prueba hasta qué punto ambos romances estaban mezclados<sup>22</sup>. Teniendo en cuenta estas profundas interferencias entre nuestro romance y los romances de Valdovinos, es razonable pensar que fue en la misma tradición del noroeste de España donde se produjo el trasvase del motivo del caballo que habla desde *Valdovinos sorprendido en la caza* hacia *La pérdida de don Beltrán*, aunque no se haya recogido ninguna versión leonesa de este último que lo conserve.

## 5. LAS VARIANTES DE LA TRADICIÓN ORAL PORTUGUESA

Ahora que hemos visto cómo pudo haberse formado la prominente tradición oral del norte de Portugal, queda analizar los elementos propios que se han desarrollado en ella gracias a la capacidad de apertura de los textos orales. En este último apartado prestaré atención a las principales variantes, contaminaciones y fórmulas que han acabado dotando al romance de un carácter propio en la tradición de Trás-os-Montes.

### 5.1. *Las dos ramas*

La tradición oral portuguesa de *La pérdida de don Beltrán* se divide en dos ramas que no admiten ningún tipo de mezcla entre ellas. La mayor parte de las

---

Camarena en 1979, publicada en Catalán y Campa (1991: I, 57-58) y Asensio Jiménez (2020: 465-466, n.º 141).

<sup>21</sup> Las similitudes van más allá del sentido y llegan a ser casi literales: “¡O, sobrino Valdovinos! ¡Mi buen sobrino carnal! / ¿Quién vos trató de tal suerte? ¿Quién vos trajo a tal lugar?” y “Hame ferido Carloto, su hijo del emperante, / porqu’él requirió de amores a mi esposa con maldade.” Cito y edito desde el facsímil del *Cancionero de romances* sin año (Menéndez Pidal, 1945: ff. 36 y 35 respectivamente).

<sup>22</sup> La informante que recitó *La pérdida de don Beltrán* en Chano de la nota 20 sabía una versión de *Belardo y Valdovinos* que incluía los mismos versos (Mariscal, 2006: 381, n.º 57). Otras versiones conservan versos similares: “—Tú te quieres poner en cura, yo te curaría. / —¿Cómo me voy a poner yo en cura, si tengo seis heridas / y la más chiquitina de ellas entra un pajarito / con las alas abiertas sin la carne tocar?”. Versión de Trascastro (León, España), recitada por David Ramón (69 años), recogida por Diego Catalán, Jesús Antonio Cid, Flor Salazar y Ana Valenciano en 1977, publicada en Mariscal (2006: 362, n.º 51).

versiones se acerca al modelo ya citado, que comienza “Quedos, quedos, cavaleiros”, donde se narra la historia, por lo general, de forma muy completa y con una extensión que ronda los veinte versos. Sin embargo, existe también una segunda rama, que no suele sobrepasar los ocho versos, nacida seguramente por la necesidad de acortar el largo canto original. Comienza con el verso formulaico “Três voltas dei ao castelo / sem achar por onde entrar”, que se encuentra de forma similar en otros romances tradicionales<sup>23</sup>. Estas versiones reducen el romance a la unidad más básica, es decir, el diálogo donde el padre da las señas de su hijo y recibe la noticia de que está muerto y que su cuerpo se encuentra lleno de heridas en las proximidades:

- Três voltas dei ao castelo    sem achar por donde entrare.  
 2    —Cavaleiro de armas brancas    não o viram por aqui passare?  
       —Esse cavaleiro, meu senhor,    morto está no areal  
 4    Três chagas tem no seu peito,    todas três d’ homem mortal:  
       por uã entra o sol    e por outra entra o luare,  
 6    a mais pequena delas todas    entra um gavião a voare  
       com as asinhas abertas    sem as nunca ensanguentar<sup>24</sup>.

## 5.2. *El nombre del protagonista*

El nombre del joven soldado carolingio, que solo aparece en la rama extensa, está influido, como hemos visto, por la contaminación de *Valdovinos sorprendido en la caza*. La gran mayoría de versiones lo llaman Valdevinos o Valdevino y, con mucha menor frecuencia, Aldevino, Verdevino y Manuel Balbino. Curiosamente este nombre ha pasado al habla común para aludir a un “individuo que gusta de vida boémia; que não gosta de trabalhar; con pouco juízo; que não tem dinheiro; que vive de actividades ilícitas” según el *Diccionario Priberam da Língua Portuguesa*, es decir, un ‘bohémio’, un ‘vago’ o un ‘traficante’. Esta es, como decía, la variante dominante. Solo unas pocas versiones llaman al héroe Don Beltrão (o con menor frecuencia Don Brandão) y en una ocasión se le llama Oliveiros, el legendario compañero de Roldán en la Batalla de Roncesvalles. Sin embargo, estas versiones no conservan el nombre

<sup>23</sup> Este íncipit es en realidad una variante de un motivo folklórico frecuente en el romancero, el de “las múltiples vueltas que da el protagonista antes de entrar en algún edificio o proseguir la acción del poema” (Armistead y Silverman, 1974: 323). Entre otros ejemplos, se encuentra en *Gerineldo* (IGR 0023), *La boda estorbada* (IGR 0110), *La loba parda* (IGR 0235) y *La mala suegra* (IGR 0153). Los versos de este último son los más parecidos a los de la tradición portuguesa de nuestro romance: “Tres vueltas dio al palacio sin tener por dónde entrar.” Versión de Posada de Rengos (Asturias, España), recitada por Antonia Coque (20 años), recogida por Ake W. Munthe en 1886, publicada en Cid (1999: I, 221).

<sup>24</sup> Versión de Alfaião (Braganza, Portugal), recitada por José Venâncio Pereira (50 años), recogida por Manuel da Costa Fontes en 1980, publicada en Fontes (1987: I, 5), Correia (1994: 39, n.º 36) y Asensio Jiménez (2020: 439, n.º 88) [ARMPG: B-001-010-0097 | ARTLP: 017-034-001].

original de don Beltrán por tradición oral, sino que, como ya apuntó Cid (2007: 174-175, n. 4), derivan de un texto facticio del *Romanceiro* de Almeida Garret (1851: II, 234-238), habiendo sido memorizadas de este volumen, probablemente porque se utilizó como libro de cabecera en las escuelas (Fontes, 2001: 12). Garret, como otros tantos intelectuales románticos, no dudaba en retocar los textos tradicionales. En esta ocasión incluyó versos procedentes de los textos del siglo XVI junto a algunos otros de su propia invención y sustituyó el nombre de Valdovinos por el de Dom Beltrão para aproximarse a la tradición antigua (Fontes, 2001: 12-13 y 18-19). En cambio, aquellos que atesoraban la verdadera tradición de Tràs-os-Montes nada sabían de Beltrão; para ellos, el nombre del héroe era Valdovinos.

### 5.3. *El recuento*

El verso “Quedos, quedos, cavaleiros, que el-rei vos manda contar” introduce una primera secuencia completamente novedosa con respecto a la tradición del siglo XVI. Ahora el grupo de soldados hace un alto en el camino para hacer un recuento de los efectivos. En algunas versiones se llega a especificar incluso la forma de contar: “Não vos conta um a um, que vos conta par a par”<sup>25</sup>. Es en ese momento donde se dan cuenta de que falta su compañero, al que unas pocas versiones caracterizan como “a melhor espada que o rei tem para batalhar”<sup>26</sup>. También echan en falta a su caballo, igualmente sobresaliente, pues lo califican como “sin igual”, “real” o “tremedal” (‘que hace temblar’, según el *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*) e incluso alguna versión llega a asegurar que era “o melhor cavalo que el-rei tem p’ra pular”<sup>27</sup>. En este sentido, el verso “Nunca lo echaron de menos hasta los puertos passar” del *Cancionero* de 1550 se reinterpreta en gran parte de las versiones como un reproche de alguno de los personajes, “—Não no achastes vos menos...”, dando a entender que solo se acuerdan de su compañero en los momentos difíciles, como el que atraviesan en ese instante, al cruzar los sugerentes puertos del “mal passar” o incluso en la batalla: “só o achásteis vós menos na guerra a batalhare”<sup>28</sup>. Parece que es un comentario que podría hacer cualquiera de los presentes —y así lo podemos

<sup>25</sup> Versión de Nogueira da Montanha (Vila Real, Portugal), sin datos del informante ni del colector, publicada en Chaves (1948: 375-376) y Asensio Jiménez (2020: 379-381, n.º 22) [ARMPG: B-001-010-0019 | ARTLP: 017-075-001].

<sup>26</sup> Versión de Vinhais (Braganza, Portugal), recitada por Cândida Augusta Ramos, recogida por Manuel da Costa Fontes en 1980, publicada en Fontes (1987: I, 14-15), Correia (1994: 52-53) y Asensio Jiménez (2020: 398-400, n.º 42) [ARMPG: B-001-010-0068 | ARTLP: 017-048-001].

<sup>27</sup> Versión de Vinhais, referida en la nota anterior.

<sup>28</sup> Versión de Torre de Dona Chama (Braganza, Portugal), recitada por João Branco Felgueiras (77 años), recogida por Manuel da Costa Fontes en 1980, publicada en Fontes (1987: I, 25-26), Correia (1994: 45-46) y Asensio Jiménez (2020: 410-411, n.º 55) [ARMPG: B-001-010-0122 | ARTLP: 017-068-001].

interpretar en la mayoría de los textos— pero un par de informantes revelan que son las palabras del padre<sup>29</sup>. Teniendo en cuenta esto, podríamos interpretar que los soldados, irritados por tal recriminación, tendrían un motivo para trucar el sorteo como venganza hacia el anciano.

#### 5.4. *La fórmula del viaje*

El verso antiguo “De noche por el camino, de día por el xaral” es una fórmula presente en varios romances, desde los textos del siglo XVI de *Gaiferos libera a Melisenda* (IGR 0151) y *Gaiferos y Galván* (IGR 0887) hasta decenas de versiones de la tradición oral moderna de *Conde Claros en hábito de fraile* (IGR 0159) y *La Condesita* (IGR 0110). Su función es transmitir la premura y el sigilo del viaje del héroe, utilizando los caminos solo cuando están vacíos y avanzando campo a través durante el día para no ser visto.

No obstante, en la tradición portuguesa se sustituye por una fórmula diferente, presente también en decenas de versiones de *La Condesita*. Aunque hay infinidad de variantes mínimas, la realización más generalizada es “pelos altos vai gritando, pelos baixos procurando”<sup>30</sup>. Desde luego se puede entender que el padre es doblemente efectivo, llamando a gritos a su hijo desde posiciones elevadas y buscándolo en los terrenos bajos —así lo interpreta algún informante, que en vez de “gritando” dice “chamando”<sup>31</sup>—. Sin embargo, lo más natural es considerar esos gritos un gesto de dolor, estableciendo un contraste entre la desesperanza y la esperanza, como en la recurrente variante “pelos altos vai chorando, pelos baixos vai prècurando”<sup>32</sup>. Otros modos de formular este contraste menos frecuentes pero muy acertados son “pelos baixos vai rezando, pelos altos a chorar”<sup>33</sup> o “pelos montes ia olhando, pelos vales ia chorando”<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> En estos dos casos los informantes hacen un inciso antes de las palabras recriminatorias para aclarar que las pronuncia el padre: “Disse-le o pai” y “Respondeu-le o pai”. El primer caso es la versión de Vinhais referida en la nota 27. El segundo caso es la versión de Torre de Dona Chama referida en la nota 29.

<sup>30</sup> Así ocurre, por ejemplo, en la versión de Vinhais referida en la nota 27.

<sup>31</sup> Versión de Segirei (Vila Real, Portugal), recitada por Sílvia dos Anjos e Ivo Manuel Pires (59 años), recogida por Pere Ferré, Ana María Martins y Ana Catarina dos Santos en 1982, publicada en Asensio Jiménez (2020: 421-422, n.º 65) [ARMPG: B-001-010-0025].

<sup>32</sup> Versión de Gimonde (Braganza, Portugal), recitada por Ana Gouveia (62 años), recogida por Manuel da Costa Fontes en 1980, publicada en Fontes (1987: I, 7), Correia (1994: 34-35) y Asensio Jiménez (2020: 390-391, n.º 33) [ARMPG: B-001-010-0099 | ARTLP: 017-037-001].

<sup>33</sup> Versión de Segirei (Vila Real, Portugal), recitada por Ramiro Fernandes y Otlía da Cruz Rodrigues (51 años), recogida por Pere Ferré, Ana María Martins y Ana Catarina dos Santos en 1982, publicada en Asensio Jiménez (2020: 420-421, n.º 64) [ARMPG: B-001-010-0024].

<sup>34</sup> Versión de Gimonde (Braganza, Portugal), recitada por Albertina de Lourdes Vaqueiro (36 años), recogida por Manuel da Costa Fontes en 1980, publicada en Fontes (1987: I, 8), Correia

Asimismo, hay variantes incongruentes, como una actitud despreocupada por parte del padre en “pelos altos se vai rindo, pelos baixos a chorar”<sup>35</sup>, que se enfatiza aún más en “pelo alto vai cantando, pelos baixos a chorare”<sup>36</sup> o el fenómeno sobrenatural “pelos altos vai voando, pelos baixos procurando”<sup>37</sup>. Otras variantes menos habituales son el desarrollo de esta fórmula en dos versos “quando ia pelos altos não cessava de chorare, / q’ando ia pelos baixos não cessava de prècurare”<sup>38</sup> o el sentido de premura algo más cercano al de los textos antiguos: “Correu montes e vales sem o poder encontrar”<sup>39</sup>.

### 5.5. *Las lavanderas*

Por lo general, en las versiones trasmontanas el anciano, en vez de toparse con un moro que le ayuda a identificar a su hijo, se encuentra con unas lavanderas. Resulta curioso este cambio. En la tradición antigua, el encuentro entre el padre de don Beltrán y el moro transmite un momento de reconciliación entre enemigos por la pérdida de un ser querido. Hay respeto ante el dolor ajeno y reconocimiento del valor del adversario, porque el moro recalca la valentía del joven al volver insistentemente a la batalla. Las lavanderas de la tradición oral portuguesa no aportan estos matices. Sin embargo, podrían ser un eco de la leyenda paneuropea de las lavanderas de la noche, según la cual una o varias lavanderas se aparecen a una persona para dar el anuncio de la muerte de un ser querido o su propia muerte. Si nos metemos en el terreno de lo simbólico, podríamos pensar que pueden transmitir un sentido de renovación, de ciclo vital, de que la vida sigue a pesar de la muerte, pues ellas lavan las prendas sucias, trayéndolas de nuevo al uso, en un río que nunca lleva la misma agua. De lo que no cabe duda es que unas en cuantas versiones el encuentro con las lavanderas parece teñirse con tintes de

---

(1994: 38-39) y Asensio Jiménez (2020: 391-392, n.º 34) [ARMPG: B-001-010-0100 | ARTLP 017-038-001].

<sup>35</sup> Versión de Vale de Casas (Vila Real, Portugal), recitada por Manuel Capelas (63 años), recogida por Vanda Anastácio y José Joaquim Dias Marques en 1982, publicada en Asensio Jiménez (2020: 425-426, n.º 71) [ARMPG: B-001-010-0033].

<sup>36</sup> Versión de Espinhoso (Braganza, Portugal), recitada por Valdemiro de Jesús (57 años), recogida por Mauel da Costa Fontes en 1980, publicada en Fontes (1987: I, 15-16), Correia (1994: 51-52) y Asensio Jiménez (2020: 400-401, n.º 43) [ARMPG: B-001-010-0072 | ARTLP: 017-049-001].

<sup>37</sup> Versión de Vinhais (Braganza, Portugal), sin datos del informante, recogida por José Firmino da Silva en 1904, publicada en Correia (1994: 22-23) y Asensio Jiménez (2020: 373-374, n.º 16).

<sup>38</sup> Versión de Casares (Braganza, Portugal), recitada por Piedade dos Anjos (76 años), recogida por Manuel da Costa Fontes en 1980, publicada en Fontes (1987: I, 13), Correia (1994: 87-88) y Asensio Jiménez (2020: 397, n.º 40) [ARMPG: B-001-010-0070 | ARTLP: 017-046-001].

<sup>39</sup> Versión de Baçal (Braganza, Portugal), sin datos del informante, recogida por Francisco Manuel Alves en 1902, publicada en Correia (1994: 35-36) y Asensio Jiménez (2020: 374-375, n.º 17) [ARMPG: B-001-010-0084 | ARTLP 017-004-001].

galantería, pues ante el saludo cortés del anciano, las lavanderas preguntan con interés por la identidad de quien tan educadamente se dirige a ellas<sup>40</sup>:

—Deus vos salve, ó meninas. Deus vos queira guardar.

—Donde és tu, ó cavaleiro, / que tão bem sabes falar?<sup>41</sup>

### 5.6. *El caballo que habla*

El elemento más característico de la tradición portuguesa de *La pérdida de don Beltrán*, es decir, el motivo del caballo que habla, presenta ciertas variantes de interés.

La mayoría de versiones comienza la secuencia aludiendo a que el caballo adquiere la capacidad de hablar milagrosamente o por intervención divina, sin especificar si estaba vivo o muerto: “Por ordem de Deus Padre, o cavalo veio a falar”<sup>42</sup>. Solo algunas dan a entender que el animal estaba muerto, por lo que el hecho es doblemente sobrenatural: “O cavalo já estava morto, mas ele deu em falar”<sup>43</sup> o bien “O cavalo, depois de morto, levanta-se e põe-se a falar”<sup>44</sup>. Una variante bastante rara y fantasiosa dice que habla desde los cielos: “Lá no reino de Deus Pai, cavalo veio falar”<sup>45</sup>.

Donde hay más desacuerdo y por tanto variación es a la hora de interpretar los versos procedentes de *Valdovinos sorprendido en la caza* en los que el caballo exige a su dueño que le afloje la cincha, le alargue el pretal y le dé sopas de vino. Bastantes informantes creen que son gestos del héroe para hacer volver a su animal a la batalla, ya sea un gesto agresivo como en “Tres vezes o desviei e três me fez avançar, / apertando-me as esporas, alargando-me o peitoral”<sup>46</sup> o

<sup>40</sup> El diálogo se construye mediante fórmulas que están presentes de forma bastante similar en unas cuantas versiones de *La vuelta del navegante* (IGR 0559), *La Condesita* (IGR 0110) o *Conde Claros en hábito de fraile* (IGR 0159), entre otros romances. Véanse, por ejemplo, los versos “—Dios guarde los esposados y su compañía real. [...] /—¿Quién es ese caballero que es tan pulido en hablar?”, versión de Tierra del Trigo (Tenerife, España), recitada por Julia González Lorenzo (64 años), recogida por Leopoldo de la Rosa Olivera, publicada en Catalán (1969: 19).

<sup>41</sup> Versión de Barreiros (Vila Real, Portugal), recitada por Francisco António Casado, recogida por José Joaquim Dias Marques y Emídio Ferreira en 1982, publicada en Asensio Jiménez (2020: 426-427, n.º 71) [ARMPG: B-001-010-0031].

<sup>42</sup> Versión de Maças (Braganza, Portugal), recitada por Manuel António Afonso (91 años), recogida por Manuel da Costa Fontes en 1980, publicada en Fontes (1987: I, 10), Correia (1994: 40) y Asensio Jiménez (2020: 393-394, n.º 36) [ARMPG: B-001-010-0103 | ARTLP: 017-041-001].

<sup>43</sup> Versión de Gimonde referida en nota 32.

<sup>44</sup> Versión de Gimonde referida en nota 34.

<sup>45</sup> Versión de Loivos (Vila Real, Portugal), recitada por Domingo da Silva (72 años), recogida por Vanda Anastácio, Fernando Carita, José Joaquim Dias Marques y Ana Catarina dos Santos en 1982, publicada en Asensio Jiménez (2020: 417-418, n.º 61) [ARMPG: B-001-010-0022].

<sup>46</sup> Versión de Vinhais referida en nota 38.

“picava-me com as esporas, não me deixava retirar”<sup>47</sup>, ya sea un premio como en “dava-me sopas de vinho para melhor avançar”<sup>48</sup>.

En otras versiones el caballo se queja del trato recibido, como en “Pedia-lhe sopas de vinho e ele não mas queria dar; / a comida que m’ele dava não na podia tragar. / Apertava-me as esporas, largava-me o peitoral!”<sup>49</sup>, llegando a confesar su dolor: “Muito m’apertou a cilha, muito mais o peitoral / e muito m’ apertou as esporas que me fez arrebentar”<sup>50</sup>; e incluso recuerda las amenazas de su dueño: “Avança, avança, meu cavalo, ou te eu hei-d’ arrebentar”<sup>51</sup>. En una ocasión se incluye entre las quejas un verso parecido al de los textos antiguos referente a la premura del padre al viajar: “A jornada de três dias, em três horas se há-de andar”<sup>52</sup>. Otra versión ofrece una variante curiosa al mezclar las peticiones del caballo con los versos que describen el lugar donde yace el héroe: “A comida que me dava era areia do areal, / a bebida que me dava era água do juncal”<sup>53</sup>.

En otra versión todas estas quejas provocan un final inesperado. El caballo confiesa haber llevado a su dueño a la muerte como venganza porque no le alimentaba correctamente: “Eu dês que vi aquilo tratei de o matar”<sup>54</sup>. Un poco más común es que al cabo de las tres veces de volver a la batalla o de volver a saltar los muros de un castillo —lo cual podría recordar el “adarve” de las versiones antiguas—, el caballo confiesa que llegó la hora de morir: “a última veio a terra com esta ferida mortal”<sup>55</sup>, “até qu’ao sangue dos mouros ele se veio afogar”<sup>56</sup>,

<sup>47</sup> Versión sin lugar preciso (Trás-os-Montes, Portugal), sin datos del informante ni del colector, publicada en Vasconcelos (1958: 41), Correia (1994: 28-29), Ferré *et al.* (2000: 225-226) y Asensio Jiménez (2020: 371-372, n.º 14) [ARMPG: B-001-010-0129 | ARTLP: 017-018-001].

<sup>48</sup> Versión de Vinhais referida en nota 38.

<sup>49</sup> Versión de Nogueira da Montanha referida en nota 26.

<sup>50</sup> Versión de Gimonde (Braganza, Portugal), recitada por Maria Veríssimo, recogida por Maria Isabel Cepêda en 1963, publicada en Galhoz (1987: 9) y Asensio Jiménez (2020: 386-387, n.º 30) [ARMPG: B-001-010-0095 | ARTLP: 017-028-001].

<sup>51</sup> Versión de Santalha (Braganza, Portugal), recitada por João Evangelista Telo (67 años), recogida por Manuel da Costa Fontes y Maria-João Câmara Fontes en 1980, publicada en Fontes (1987: I, 19-20), Correia (1994: 49-50) y Asensio Jiménez (2020: 406-407, n.º 50) [ARMPG: B-001-010-0077 | ARTLP: 017-055-001].

<sup>52</sup> Versión de Cerdedo (Braganza, Portugal), recitada por Maria Angelina Alves (76 años) y su hijo, recogida por Manuel da Costa Fontes en 1980, publicada en Fontes (1987: I, 13-14), Correia (1994: 48-49) y Asensio Jiménez (2020: 397-398, n.º 41) [ARMPG: B-001-010-0069 | ARP: 017-047-001].

<sup>53</sup> Versión de Águas Frias (Vila Real, Portugal), catanda por Inocência Candida (67 años), recogida por Vanda Anastácio y Helena Pires en 1982, publicada en Asensio Jiménez (2020: 419, n.º 62) [ARMPG: B-001-010-0021].

<sup>54</sup> Versión de Barreiros referida en nota 41.

<sup>55</sup> Versión de Babe (Braganza, Portugal), sin datos del informante ni del colector, publicada en Vasconcelos (1958: 38-39), Correia (1994: 27), Ferré *et al.* (2000: 216) y Asensio Jiménez (2020: 368-369, n.º 11) [ARMPG: B-001-010-0092 | ARTLP: 017-012-001].

<sup>56</sup> Versión de Baçal referida en nota 39.

“o remédio foi morrer, não o pude mais livrar”<sup>57</sup> o “à terceira caí por terra sem me poder levantar”<sup>58</sup>.

### 5.7. *Las heridas*

No se producen variantes demasiado significativas en el motivo de las grandes heridas del héroe. Lo más común es la sustitución de los términos “feridas” por “chagas”, “peito” por “corpo” e incluso “avião”<sup>59</sup> por “gavião”. Unas pocas versiones conservan un recuerdo de las “siete lançadas” que el héroe tenía “desde el hombro al carcañal”, pero reinterpretan el verso como parte de las señas identificativas del héroe para aludir a su altura: “Dezoito palmos tinha do pescoço ao calcanhare”<sup>60</sup>. Lo que realmente llama la atención es la similitud casi literal de las versiones portuguesas con otro texto de la tradición oral moderna de León. Los paralelos son tan grandes que evidencian, una vez más, que la tradición oral del norte de Portugal y del noroeste español están emparentadas:

Un hombre de arma blanca    muerto está en ese arenal  
con tres heridas ‘n’el pecho,    la menor era mortal:  
por una entra el sol,    por la otra la lunar,  
por la más chiquita de ellas    entra y sale un gavián,  
ya con las alas abiertas,    sin a las carnes tocar<sup>61</sup>.

### 5.8. *Otras contaminaciones*

Al margen de la influencia de *Valdovinos sorprendido en la caza*, apenas se producen contaminaciones con otros romances en la tradición portuguesa de *La pérdida de don Beltrán* y las pocas excepciones que hay no alteran en absoluto la trama.

<sup>57</sup> Versión de Peleias (Bragança, Portugal), recitada por Manuel António (74 años), recogida por Manuel Gonçalves en 1981, publicada en Gonçalves (1981: 106), Correia (1994: 31-32) y Asensio Jiménez (2020: 413-414, n.º 57) [ARMPG B-001-010-0081 | ARP 017-002-001].

<sup>58</sup> Versión de Rio de Fornos (Bragança, Portugal), recitada por José Luciano Gomes (65 años), recogida por José Joaquim Dias Marques en 1982, publicada en Correia (1994: 57) y Asensio Jiménez (2020: 414-415, n.º 58) [ARTLP: 017-073-001].

<sup>59</sup> Por ejemplo las versiones de Vale de Casas y Barreiros referidas en las notas 35 y 41.

<sup>60</sup> Versión de Delião (Braganza, Portugal), recitada por Delmina Paula Gonçalves (62 años), recogida por Manuel da Costa Fontes en 1980, publicada en Fontes (1987: I, 6-7), Correia (1994: 36) y Asensio Jiménez (2020: 388-389, n.º 32) [ARMPG: B-001-010-0098 | ARTLP: 017-036-001.4].

<sup>61</sup> Versión de Villar de Acero (León, España), recitada por Celina Díaz González (46 años), recogida por Julio Camarena en 1985, publicada en Catalán y Campa (1991: I, 56-57) y Asensio Jiménez (2020: 464, n.º 140) [ARMPG: ASOR-Camarena-11A.314 y 34B-00].

Algunas versiones integran unos pocos versos de *Conde Niño* (IGR 0049). Seguramente esta contaminación está motivada de nuevo por *Valdovinos sorprendido en la caza*, ya que en su tradición oral influye este otro romance. Dos versiones integran como colofón los versos referentes al vuelo de las aves en las que se han convertido la pareja de amantes. Esta incorporación se produce, sin duda, por la proximidad con el motivo de la herida que puede atravesar un gavián.

por um entra o sole, outro entra o lindo luare,  
o mais pequenino de todos sai um gavião a voare.  
*Um voa, outro voa, na mesa do rei foi pousare;*  
*um pica, outra pica, no prato do rei foram picare*<sup>62</sup>.

pela mais pequena delas, todas sai um gavião a voar  
com as asinhas bem abertas sem nas ensanguentar.  
—*Voa, voa, ó passarinho, cada qual a seu lugar.*  
*Ele voou, tanto voou, tanto voou por além do mar*<sup>63</sup>.

Otro verso de la tradición portuguesa de *Conde Niño* se incorpora en una versión como fórmula de saludo en el diálogo del padre y las lavanderas:

Deus vos guarde, ó donzelas! Deus vos queira guardar  
*dos trabalinhos do mundo e das areias do mar*<sup>64</sup>

Finalmente, otro texto presenta dos versos de *Nao Catarineta* (IGR 0457). Son los que aluden al resultado del sorteo entre los marineros para decidir quién debe tirarse al agua y que así la nave, más ligera de peso, pueda llegar a puerto. Se contaminan porque la acción es la misma, además de la rima y seguramente porque en este punto ambos romances comparten una expresión similar con el verbo *deitar* —“*Deitam sortes a ventura*” en *Nao Catarineta* frente a “*Sete sortes lhes deitaram*”—:

Sete sortes lhes deitaram a quem no havia d’ ir buscar;  
*logo foi cair a sorte ao capitão generale.*  
—*Acima, acima ventura, naquele mastro real*<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> Versión de Espinhoso (Braganza, Portugal), recitada por Valdemiro de Jesús (57 años), recogida por Manuel da Costa Fontes en 1980, publicada en Fontes (1987: I, 15-16) y Asensio Jiménez (2020: 400, n.º 43) [ARMP: B-001-010-0072 | ARTLP: 017-049-001]. Marco la contaminación en cursiva.

<sup>63</sup> Versión de Midões (Vila Real, Portugal), cantada por Ester Borges (44 años), recogida por José Joaquim Dias Marques y Ana Catarina dos Santos en 1982, publicada en Asensio Jiménez (2020: 446, n.º 102) [ARMP: B-001-010-0037].

<sup>64</sup> Versión de Gimonde (Braganza), referida en nota 19.

<sup>65</sup> Versión de Sobreiró de Cima (Braganza, Portugal), recitada por Sebastião dos Santos Alves (66 años), recogida por Manuel da Costa Fontes en 1980, publicada en Fontes (1987: I, 21) y Asensio Jiménez (2020: 408, n.º 52) [ARMPG: B-001-010-0079 | ARTLP: 017-057-001].

## CONCLUSIONES

En este artículo he querido realizar un estudio monográfico de la tradición oral portuguesa de *La pérdida de don Beltrán*, abordando algunos aspectos que no habían sido atendidos por la crítica con la profundidad y el detalle que a mi juicio merecen. Concretamente, he tratado de responder desde qué momento el romance empezó a ser conocido en Portugal, cómo pudo formarse la prominente tradición de Trás-os-Montes, qué peculiaridades se han desarrollado en esta tradición que la diferencian de las demás y cuál es la capacidad de apertura y variación de sus versiones. A modo de recapitulación, pueden extraerse las siguientes conclusiones.

En primer lugar, por los datos que tenemos, es posible que Luis de Milán fuera quien introdujo hacia 1521 *La pérdida de don Beltrán* en la corte del rey João III de Portugal con una adaptación polifónica a cuatro voces. Esta pieza musical es la que seguramente escuchó Gil Vicente, que citó unos versos en el *Pranto de Maria Parda*, compuesto para ser representado precisamente en la corte de este monarca. En este ambiente, aunque décadas más tarde, es donde probablemente conoció el romance el músico portugués que acabó anotándolo por entero en el *Cancionero musical de París*.

En segundo lugar, el hecho de que el romance fuese conocido en la corte portuguesa durante el Renacimiento no implica que la tradición oral moderna derive de las versiones musicales que se interpretaban en este ambiente. Más bien ocurre todo lo contrario. La tradición oral moderna de Trás-os-Montes no tiene un vínculo genético con la versión del *Cancionero musical de París*. Está mucho más próxima a la versión registrada en 1550 por Martín Nucio en la segunda edición del *Cancionero de romances*. Sin embargo, hubo de ser una versión algo diferente, en la que al menos estuviese presente el motivo del enorme tamaño de las heridas por las que puede pasar un gavilán. Prueba de ello es que este elemento aparece en una parodia del siglo XVI y en la tradición sefardí.

En tercer lugar, queda patente la influencia de *Valdovinos sorprendido en la caza* en la tradición oral portuguesa de nuestro romance. No solo ha provocado la integración del motivo del caballo que habla, sino que también ha favorecido el cambio del nombre del héroe. Esta contaminación debió de producirse antes de que se formase la tradición trasmontana. Probablemente surgió en el noroeste de España y no fue unidireccional, sino que hubo una influencia mutua entre *La pérdida de don Beltrán* y varios romances cuyo protagonista es Valdovinos, como lo prueba una de las versiones leonesas, donde aparecen mezclados elementos de unos y otros.

En cuarto y último lugar, a la vista de las variantes estudiadas, se puede concluir que la tradición oral del norte de Portugal de nuestro romance es bastante conservadora en cuanto a su capacidad de variación. Esto se debe a que el romance ha formado parte del repertorio de las *cantigas de segada* durante generaciones, cantado con la misma música y en el mismo contexto, lo cual favorece cierto inmovilismo.

La principal transformación radica en que la tradición se ha diversificado en dos ramas, una larga y otra corta, con dos íncipits distintos. La rama breve, que reduce el romance a sus elementos mínimos, nació seguramente para acortar un canto de bastante duración y poder utilizarlo en otras ocasiones. La rama extensa es más propensa a sufrir contaminaciones con otros romances y dar variantes de interés a nivel retórico, aunque no alteran de forma significativa la narración.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso (1953): “La primitiva épica francesa a la luz de una Nota Emilianense”, *Revista de Filología Española*, 37: 1, pp. 1-94.
- Araújo, Teresa (2004): “O sentido de algumas evocações vicentinas a romances velhos”, en Teresa Araújo (ed.), *Portugal e Espanha: Diálogos e reflexos literários*, Coimbra, Centro de Estudos Linguísticos e Literários - Instituto de Estudos sobre o Romancero Velho e Tradicional, pp. 11-65.
- Araújo, Teresa (2014): “A alusão a romances nas letras portuguesas dos séculos XV-XVII”, *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 190: 766, pp. 1-12, <<http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.766n2001>>.
- Araújo, Teresa (2019): “Pues que a Portugal partís: Fórmulas romancísticas en movimiento”, en Isabella Tomassetti (coord.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, vol. 1, pp. 63-71.
- Armistead, Samuel G. (2000): “El romancero y la épica carolingia”, en Margarita Freixas, Silvia Iriso y Laura Fernández (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria/Asociación Hispánica de Literatura Medieval, pp. 3-14.
- Armistead, Samuel G. y Silverman, Joseph H. (1974): “Siete vueltas dio al castillo”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 30: 2-4, pp. 323-326.
- Armistead, Samuel G. y Silverman, Joseph H. (1994): *Folk Literature of the Sephardic Jews III: Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition II: Carolingian Ballads I: Roncesvalles*, transcripciones musicales de Israel J. Katz, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press.
- Asensio Jiménez, Nicolás (2018): “La tradición oral del romance *El sueño de doña Alda*: Edición integral del corpus de versiones del Archivo Menéndez Pidal - Goyri”, *Boletín de la Real Academia Española*, XCVIII: CCCXVIII, pp. 491-541, <<http://revistas.rae.es/brae/article/view/262>>.
- Asensio Jiménez, Nicolás (2020): *Romancero de la Batalla de Roncesvalles (Estudio y edición)*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Asensio Jiménez, Nicolás (2022): “Con la grande polvareda: El romance de *La pérdida de don Beltrán* en el Siglo de Oro”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 11, pp. 1-54.
- Buescu, Ana Isabel (2004): “Aspectos do bilinguismo português-castelhano na época moderna”, *Hispania*, LXIV/1: 26, pp. 13-38.
- Cancionero de romances de 1550* (2017): José J. Labrador Herraiz y Paloma Díaz-Mas (eds.), México, Frente de Afirmación Hispanista.
- Catalán, Diego (ed.) (1969): *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas III: Romances de tema odiseico I*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal/Gredos.
- Catalán, Diego (2001): *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- Catalán, Diego y Campa, Mariano de la (1991): *Tradiciones orales leonesas I: Romancero general de León I*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal/Diputación Provincial de León.
- Chaves, Luís (1948): “O Romancero e o Teatro popular do norte do Douro”, *Biblos*, 24: 1, pp. 347-349.

- Cid, Jesús Antonio (1999): *Silva Asturiana I: Primeras noticias y colecciones de romances en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- Cid, Jesús Antonio (2007): “Los romances de *La muerte de don Beltrán*. Entre Roncesvalles y Lucerna”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 123: 2, pp. 173-203.
- Correia, João David Pinto (1994): *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica.
- CORDE = *Corpus Diacrónico del Español*, Madrid, Real Academia Española, <<http://www.corpus.rae.es/cordenet.html>>.
- Costa, Alexandre de Carvalho (1983): *Gente de Portugal. Sua linguagem, seus costumes*, Portalegre, Assembleia Distrital.
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, Priberam Informática S. A., <<https://dicionario.priberam.org>>.
- Di Stefano, Giuseppe (1982): “Il romancero viejo in Portogallo nei secoli XV-XVII (Rileggendo C. Michaëlis de Vasconcelos)”, *Quaderni portoghesi*, 11-12, pp. 27-37.
- Escartí, Vicent Josep (2011): “Sobre la vida y las ideas de un cortesano renacentista: Luis Milán (1507?-1559)”, *eHumanista*, 18, pp. 248-266.
- Ferré, Pere; Carinha, Cristina; Jesús, Ramón dos Santos de y Parrano, Eva (2000): *Romanceiro português da Tradição Oral Moderna. Versões Publicadas entre 1828 e 1960*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ferré, Pere (2003), “Breves notas sobre el teatro de Enrique da mota y Gil Vicente”, en Maria Leonor Machado de Sousa (coord.), *Em Louvor da Linguagem - Homenagem a M. Leonor Buescu*, Lisboa, Edições Colibri, pp. 97-109.
- Fontes, Manuel da Costa (1987): *Romanceiro da província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 2 vols.
- Fontes, Manuel da Costa (2001): “A morte de D. Beltrão: As origens épicas, Garret e a tradição brasileira”, *Estudos de Literatura Oral*, 7-8, pp. 95-130.
- Galhoz, Maria Aliete das Dores (1987): *Romanceiro Popular Português*, Lisboa, Centro de Estudos Geográficos/INIC, 2 vols.
- Garret, João Baptista da Silva Leitão de Almeida, *Romanceiro II: Romances cavalherescos antigos*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1851.
- Garrosa Gude, José Luis (2003): “Huellas del romance de la *Pérdida de don Beltrán* en las Relaciones topográficas de Felipe II: El problema de su localización geográfica”, *eHumanista*, 3, pp. 49-56.
- Gonçalves, Manuel (1981): “A Proposito do Romanceiro Vinhaense”, *Brigantia*, 1, pp. 99-108.
- Horrent, Jules (1951a): *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au Moyen Âge*, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres.
- Horrent, Jules (1951b): “Roncesvalles” *Étude sur le fragment de cantar de gesta conservé à l' Archivo de Navarra (Pampelune)*, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres.
- López de Villalobos, Francisco (1973): *El sumario de la medicina con un tratado de las pestíferas bubas*, María Teresa Herrera (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Mariscal Hay, Beatriz (2006): *El romancero y la Chanson des Saxons*, México, El Colegio de México.
- Marques, José Joaquim Dias (1984): “Romances dos Concelhos de Bragança e Vinhais”, *Brigantia*, 4: 4, pp. 527-550.
- Marques, J. J. Dias y Brunetto, Walter (1992): “O Romanceiro e as Cantigas da segada”, en Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (eds.), *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, pp. 171-208.
- Marques, J. J. Dias y Sirgado, Ana (2019): *Romances tradicionais do distrito de Bragança*, Lisboa, Instituto de Estudos de Literatura e Tradição.
- Martos, Josep Lluís (2017): “La fecha del *Cancionero de romances sin año*”, *Edad de Oro*, XXXVI, pp. 137-157.

- Menéndez Pelayo, Marcelino (1903): *Antología de poetas líricos castellanos XI: Tratado de los romances viejos. Tomo I*, Madrid, Librería de Perlado Páez y Compañía.
- Menéndez Pidal, Ramón (1917): “Roncesvalles: Un nuevo cantar de gesta del siglo XIII”, *Revista de Filología Española*, 4, pp. 105-204.
- Menéndez Pidal, Ramón (ed.) (1945): *Cancionero de romances impreso en Amberes sin año*, Madrid, CSIC.
- Menéndez Pidal, Ramón (1956): *Los godos y la epopeya española: Chanson de geste y baladas nórdicas*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 177-209.
- Menéndez Pidal, Ramón (1968 [1953]): *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 2 vols.
- Pedrosa, José Manuel (2021): “El *Milagro* III de Berceo, la *Cantiga* 72 de Alfonso X y los romances de *Don Beltrán*, *Gaiferos* y *Valdovinos*: temas y variaciones”, en Zeljko Jovanovic y María Sánchez Pérez (eds.), *Ovras son onores. Estudios sefardíes en homenaje a Paloma Díaz-Mas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 235-266.
- Pires, Natália Albino (2010): “Singularidades lingüísticas dos romances da tradição oral moderna portuguesa recolhidos na raia fronteiriça de Trás-os-Montes”, en Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz (eds.), *Literatura Popular e Identidad Cultural. Estudios sobre Folclore, Literatura y Cultura Populares en el Mundo Occidental*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 29-34.
- Portugal, Francisco de (2012): *Divinos e Humanos Versos*, Maria Lucília Gonçalves Pires (ed.), Oporto, Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade.
- Raimundo, Nuno de Mendonça (2017): *O Cancioneiro musical de Paris: uma nova perspectiva sobre o manuscrito F-Peb Masson 56*, dissertação de mestrado com orientação de Manuel Pedro Ferreira, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa.
- Raimundo, Nuno de Mendonça (2019): “The Dating of the Cancioneiro de Paris and a Proposed Timeline for its Compilation”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 6: 1, pp. 211-232.
- RELIT-ROM = *Revisões literárias: A aplicação criativa de romances velhos (sécs. xv-xvii)*, coordinado por Teresa Araújo, Lisboa, Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, <<https://relitrom.pt>>.
- Rodríguez-Moñino, Antonio (1957): *Las fuentes del Romancero General (Madrid, 1600)*, Madrid, Real Academia Española, 12 vols.
- Rodríguez-Moñino, Antonio (1977): *Nuevo Diccionario Bibliográfico de Pliegos Suelos Poéticos (Siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por Arthur L. F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia/Editora Regional de Extremadura.
- Seroussi, Edwin (2009): *Incipitario sefardí: El cancionero judeoespañol en fuentes hebreas (siglos xv-xix)*, Madrid, CSIC.
- Trejo, Laura (1991): “La muerte de don Beltrán: Tópico y novedad”, *Medievalia*, 8, pp. 13-26.
- Vaquero, Mercedes (2016): “The Old Counselors in the Roncesvals Matière and the Spanish Epic”, en Matthew Bailey y Ryan D. Giles (eds.), *Charlemagne and his Legend in Early Spanish Literature and Historiography*, Bristol, Boydell & Brewer, pp. 66-88.
- Vega Carpio, Lope de (1997): *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio - Universitat Autònoma de Barcelona, 3 vols.
- Vicente, Gil (1963): *Il Pranto de Maria Parða*, edición de Luciana Stegagno Picchio, Napoli, Istituto Universitario Orientale.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1981 [1907-1909]): *Romances velhos em Portugal*, Oporto, Lello e Irmão Editores.
- Vasconcelos, José Leite de (1958 [1886]): *Romanceiro Português*, Coimbra, Universidade de Coimbra.

Fecha de recepción: 20 de abril de 2020

Fecha de aceptación: 28 de mayo de 2020

