

## EL ROMANCE DE "LA MUERTE DEL PRÍNCIPE DE PORTUGAL" EN LA TRADICIÓN MODERNA

Ese romance, bastante olvidado en la tradición, se hizo famoso en tiempos modernos entre los estudiosos del romancero por la discusión que mantuvieron varias generaciones de eruditos sobre el problema de su origen y génesis. Resumamos primero, para comodidad del lector, los datos esenciales. El príncipe Alfonso, heredero del trono de Portugal, esposo de la princesa Isabel de Castilla, hija de los Reyes católicos, murió el 13 de julio de 1491 de una caída de caballo a orillas del Tajo. Esa muerte dio lugar a varias composiciones poéticas contemporáneas<sup>1</sup>, entre las cuales dos nos interesan especialmente, por ser las únicas con las cuales se relaciona la tradición oral moderna: o sea, un romance de fray Ambrosio Montesino, publicado en su *Cancionero* de 1508<sup>2</sup>, y otro, anónimo,

<sup>1</sup> Tres figuran en el *Cancioneiro geral* de GARCIA DE RESENDE, cuya primera edición, si no me equivoco, es de 1516; se pueden leer en la edición E. H. Von Kausler de ese cancionero, 3 ts., Stuttgart, 1846-1852: *Trovas d'Alvaro de Brito a morte do príncipe dom Afonso, que Deos tem*, t. 1, p. 221; *De Dom Joam Manuel ha morte do príncipe dom Affonso, que Deos tem*, *ibid.*, p. 374; *De Luys Anrryquez aa morte do príncipe dom Affonso, que Deos tem*, t. 2, p. 237. Son lamentos líricos, que no interesan nuestro tema, salvo el último, que tiene elementos narrativos de los que volveremos a hablar más adelante. Más tarde se imprimió un *Romance cantado a trez vozes, que se refere á morte do príncipe Dom Affonso, filho de El Rei Dom João II e seu unico successor* en el *Memorial das Proezas da Segunda Tavola Redonda* (1567) de Jorge Ferreira da Vasconcellos (lo reproduce THEOPHILO BRAGA en su *Floresta de varios romances*, Porto, 1868, p. 49): es un romance artístico con ejemplos y semejanzas bíblicas y griegas.

<sup>2</sup> *Cancionero de diversas obras de nuevo trobadas, todas compuestas, hechas y corregidas por el padre fray Ambrosio Montesino de la orden de los menores*, Toledo, 1508, f. 53: "Fray Ambrosio Montesino hizo este romance heroyco sobre la muerte del príncipe de Portugal". El romance fue reproducido por don JUSTO DE SANCHA (*Romancero y cancionero sagrados*, BAE, t. 35, 1855, p. 449), y también por Durán (bajo el núm. 1901 de su *Romancero general*). Una edición facsímil del *Cancionero* de Montesino se ha publicado recientemente, en la colección *El ayre de la almena*, núm. 12, Cieza, 1964.

que se ha conservado en un cancionero francés de fines del siglo xv<sup>3</sup>.

He aquí el romance de Montesino, en el texto del *Cancionero* original de 1508<sup>4</sup>:

Hablando estava la reyna en cosas bien de notar  
 con la infanta de castilla princesa de portugal  
 a grandes bozes oyeron un cavallero llorar:  
 su ropa hecha pedaços sin dexar de se messar  
 5 diziendo nuevas os traygo para mili vidas matar  
 no son de reynos estraños, de aqui son deste lugar  
 Desgreñad vuestros cabellos collares ricos dexad.  
 derribad vuestras coronas y de xerga os enlutad.  
 por pedreria y brocado vestid diforme sayal.  
 10 despedios de vida alegre con la muerte os remediad.

Entramas a dos dixeron con dolor muy cordial  
 con semblante de mortales bien con boz para espirar  
 acabadnos, cavallero, de hablar y de matar.  
 dezid que nuevas son estas de tan triste lamentar.  
 15 los grandes reyes de España son bivos o vales mal  
 que tienen cerco en Granada con triunfo imperial.  
 a que causa days los gritos que al cielo quieren llegar.  
 hablad ya que nos morimos sin podernos remediar.

—Sabed dixo el caballero muy ronco de bozes dar  
 20 que fortuna os es contraria con maldita crueldad  
 y el peligro de su rueda por vos ovo de passar.  
 yo lloro porque se muere vuestro principe real.  
 aquel solo que paristes reyna de dolor sin par.  
 y el que merecio con vos real princesa casar.  
 25 de los principes del mundo al mayor el mas yqual.  
 esforçado lindo cuerdo y el que mas os pudo amar.  
 que cayo de un mal cavallo corriendo en un arenal.  
 do yaze casi defunto sin remedio de sanar.  
 si lo queres ver morir andad señoras andad  
 30 que ya ni vee ni oye ni menos puede hablar.  
 sospira por vos princesa por señas de lastimar.  
 con la candela en la mano nos ['no os'] ha podido olvidar.  
 con el esta el rey su padre que quiere desesperar.

<sup>3</sup> Lo publicó GASTON PARIS, primero en un artículo ("Une romance espagnole écrite en France au xv<sup>e</sup> siècle"), *Romania*, 1 (1872), pp. 373 ss., y luego en las *Chansons du xv<sup>e</sup> siècle* (ed. G. Paris y A. Gevaert), Paris, 1875, p. 139.

<sup>4</sup> Lo tomo de la edición facsimil; Sancha y Durán lo dan en ortografía moderna, con diferencias insignificantes y alguna que otra errata (debida quizá a la edición que utilizaron): Sancha, v. 25: *el* mayor; Durán, v. 15: son *varios* (?).

Dios os consuele señoras si es posible conortar.  
 35 que el remedio destos males es a la muerte llamar.

El texto del romance recogido en el cancionero francés es el siguiente; consta de diez versos, dejando aparte el estribillo:

- ¡Ay, ay, ay, ay, qué fuertes penas! ¡ay, ay, ay, ay, qué fuerte mal!*
- 1 Hablando estava la reina en su palacio real  
 con la infanta de Castilla princesa de Portugal,  
*¡Ay, ay, ay, ay...!*
- 3 Allí vino un cavallero con grandes lloros llorar:  
 Nuevas te traigo, señora, dolorosas de contar.  
*¡Ay, ay, ay, ay...!*
- 5 Ay, no son de reino extraño, d'aquí son de Portugal:  
 vuestro príncipe, señora, vuestro príncipe real  
*¡Ay, ay, ay, ay...!*
- 7 es caído d'un cavallo y l'alma quiere a Dios dar;  
 si lo queredes ver vivo n'os querades detardar.  
*¡Ay, ay, ay, ay...!*
- 9 Allí estava el rey su padre que quiere desesperar.  
 Lloran todas las mujeres casadas y por casar<sup>5</sup>.  
*¡Ay, ay, ay, ay...!*

Lo que hasta ahora se ha discutido principalmente es cuál de esas dos formas del romance es fuente de la otra. Los dos textos siguen la misma línea narrativa, con los mismos elementos esenciales: madre y esposa del príncipe conversando, llegada de un mensajero llorando, anuncio de la muerte del príncipe, exhortación a las dos mujeres para que lo vayan a ver pronto, evocación del dolor del padre. Más aún, los versos mismos del texto corto figuran casi todos, en forma semejante, en el romance largo. Se pudo, pues, sostener igualmente, que el romance con estribillo resultaba de un acortamiento del de Montesino, o que, al contrario, Montesino había compuesto el suyo a base del otro, ampliándolo y dándole más desarrollo. Como el romance corto, recogido oralmente, es de tono evidentemente más popular que el largo, la discusión particular sobre prioridad resultaba en otra más general sobre la naturaleza primitiva o adquirida del estilo popular. Gaston Paris, fiel al concepto más difundido en el siglo XIX, opinaba que el romance corto, oral, popular, había precedido la composición más culta. Milá y Menéndez Pidal, defensores del concepto de tradicionalidad, es

<sup>5</sup> El texto en el manuscrito está lleno de rasgos ortográficos franceses y lleva algún indicio de pronunciación portuguesa; se supone que lo transcribió un francés que la había oído cantar en castellano por un portugués (?). Véase ese texto en el artículo citado de G. Paris, p. 374; lo reconstituyeron en castellano correcto, con variantes de poca importancia, el mismo Paris (pp. 375-376), luego MILÁ y MENÉNDEZ PIDAL (*Romancero hispánico*, t. 2, pp. 37-38); reproduzco esta última versión.

decir de popularidad adquirida por elaboración tradicional a partir de cualquier texto original, insisten en que el romance de Montesino sobre el suceso de 1491 pudo acortarse, simplificarse y pulirse, dando nacimiento al romance popular que un francés oyó cantar a fines del siglo <sup>6</sup>.

Sin embargo, por más que valga el concepto tradicionalista en un plan general, no se aplica necesariamente a todo caso particular, y en éste no parece tan fácil pronunciarse. Los dos romances son igualmente fieles, en su contenido, a las circunstancias históricas del hecho que relatan <sup>7</sup>. Si el romance corto nació del largo, no se nota en él ninguna de las invenciones y fantasías que suelen, en los más casos, acompañar la tradicionalización. Es tan así que Milá y Menéndez Pidal, teniendo en cuenta, además, los pocos años en que se hubo de realizar la elaboración que ellos suponen, la atribuyen, no a la circulación oral, sino a la intervención de algún músico que por necesidad de su oficio debió abreviar para el canto un poema demasiado largo <sup>8</sup>. Pudo ser así, aunque no hay necesidad, siquiera, de excluir una elaboración de tipo tradicional, enérgica y rápida, pues se conocen ejemplos en que la circulación oral, en un espacio de tiempo relativamente corto, reduce un poema largo a lo esencial, limitándose a eliminar casi sin inventar <sup>9</sup>. Pero igual se puede explicar, en rigor, la relación entre los dos textos suponiendo que fue Montesino quien incluyó los diez versos del romance cantado en un poema de su creación.

<sup>6</sup> Véase G. PARIS, art. cit., pp. 377-378; igualmente MOREL-FATIO en *Romania*, 2 (1873), p. 132. Por otra parte, MILÁ y FONTANALS, *De la poesía heroico-popular castellana* (ed. original, 1874), pp. 309-310 de la reedición en *Obras completas*, t. 7, Barcelona, 1896; MENÉNDEZ PIDAL, "Poesía popular y romancera", *RFE*, 3 (1916), pp. 259-261, y *Romancero hispánico*, t. 2, Madrid, 1953, pp. 37-43. G. CIROT, "Sur les romances «A la muerte del príncipe de Portugal»", *BHi*, 25 (1923), 168-172, adopta la opinión de Menéndez Pidal, asombrándose, sin embargo, de la rapidez del proceso elaborador.

<sup>7</sup> Véanse esas circunstancias en el relato de García de Resende, biógrafo del rey Juan II de Portugal, padre del príncipe difunto: lo reproduce G. PARIS, art. cit., pp. 376-377, con la referencia (*Libro das obras de Garcia de Resende, que tracta da vida e grandissimas virtudes e bondades de dom Joam ho segundo*, etc., 1554, ff. 79 ss.

<sup>8</sup> MILÁ y FONTANALS, *op. cit.*, p. 311, imagina unos músicos de esos que usaban el canto, "conservando, como suelen, lo que [...] ofrecía un carácter más popular", MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero...*, t. 2, pp. 41-42, discutiendo el asombro de Cirot, piensa pura y simplemente en un músico de la capilla real, que procedería "aédicamente" en la refundición del romance de Montesino.

<sup>9</sup> Véase el caso de *Zaide* en la tradición marroquí (en mi libro *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, 1968, pp. 319 ss.). Además, la fecha más tardía que indica Gaston Paris para el manuscrito del romance corto, o sea el año 1500, y que deja tan pocos años de intervalo si ha de ser ese romance una refundición del poema de Montesino (el príncipe, como hemos dicho, murió en 1491), no puede ser sino aproximada.

En favor de la prioridad del romance de Montesino se puede alegar que contiene más detalles históricos que el poema corto: menciona la presencia de los reyes católicos en el sitio de Granada cuando ocurrió la muerte del príncipe, y lo hace morir corriendo en un arenal. Pero fray Ambrosio tenía, como veremos, buenos motivos para no olvidar la primera de esas dos circunstancias, aunque no figurara en su fuente popular (suponiendo que utilizó tal fuente); y en cuanto al segundo detalle, el del arenal, si bien no aparece en la versión publicada por Gaston Paris, pudo ser por olvido del recitador, pues lo vemos en casi todas las versiones tradicionales modernas que consideraremos más adelante: igual pudo existir en la versión popular a base de la cual Montesino pudo componer su romance, si se admite tal hipótesis. En cambio, el llanto de las mujeres, que figura en el último verso del romance corto, y concuerda con el relato histórico de Garcia de Resende, falta en el romance de Montesino, pero de ello no se puede sacar conclusión cronológica alguna, pues esos llantos colectivos eran usuales en la vida y la literatura, y ese detalle pudo surgir en el romance popular en cualquier momento como variante espontánea, sin relación con la realidad del hecho. Ciertamente es, también, que algunos pasajes del romance de Montesino, que son de tono bastante popular (por ejemplo, los versos 7-10) no nos obligan en absoluto a suponer una versión oral previa, pues los poetas de ese tiempo eran muy capaces de imitar ese tono, y lo hacían con frecuencia. En este caso particular, el autor culto, poeta de corte y clérigo, trató evidentemente de escribir en tono sencillo, imitando la ingenuidad popular. Pero también hay que confesar que lo logró en forma muy desigual, pues a veces ese intento de ingenuidad se torna en verbosidad chata y pesada, sobre todo en semejante tema (así por ejemplo en los rípidos versos 11-18); de modo que esos contrastes en el estilo del texto, explicables quizá por la dificultad de acertar en la imitación de la poesía oral, lo pueden ser igualmente por la mezcla de pasajes tomados de la tradición con invenciones propias.

Esas observaciones no pretenden refutar lo que pensaron demostrar Milá y Menéndez Pidal, sino subrayar lo difícil que es pronunciarse con seguridad en problemas de génesis y cronología de textos tradicionales. La tesis de los dos críticos españoles pareció finalmente la más plausible, menos por el examen de los textos que por un informe concreto que nos proporciona el índice del *Cancionero* de Montesino. Allí se formula en la manera siguiente la referencia a nuestro romance: "Romance hecho por mandado de la reyna princesa a la muerte del príncipe de Portugal su marido", f. LII. Menéndez Pidal insistió en la poca probabilidad de que Monte-

sino, para cumplir tal mandato, acudiera a una canción popular ya conocida<sup>10</sup>. Queda, sin embargo, alguna distancia entre lo poco probable y lo imposible, especialmente si se tiene en cuenta la afición a lo popular en el ambiente cortesano de aquellos tiempos, afición atestiguada, de todos modos, por el poema mismo, como quiera que se considere su génesis.

Hay que agregar una observación que hasta ahora no se ha hecho, que yo sepa, en el transcurso de la discusión, y se refiere a la forma del relato, idéntica en los dos romances y, pensándolo bien, muy particular. Ese relato se limita, en efecto, al mensaje del caballero que trae la fatal noticia, lo cual difiere del esquema normal de un romance informativo, tal como pudo ser un romance "noticioso" compuesto inmediatamente a raíz del suceso. Compárense, desde ese punto de vista, nuestros dos romances con ese otro de la muerte del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, ocurrida en 1497, pocos años después de la de don Alfonso de Portugal: allí se cuentan, directamente, las circunstancias de la enfermedad y muerte del príncipe, la llegada de sus padres y su esposa, se transmiten sus últimas palabras, se formula a veces una conclusión narrativa<sup>11</sup>. Nada semejante en la "Muerte del príncipe de Portugal", tal como la cuentan las dos versiones antiguas, que ya suponen adoptado el esquema fragmentista de la mala nueva traída por un mensajero, sin ir más allá ni preocuparse por la conducta ulterior de la esposa, ni por el héroe moribundo mismo. Esa estructura, que termina en dramático suspenso, es muy propia del romancero viejo épico-lírico, en sus formas ya muy tradicionales y distantes de la narración propiamente dicha. Se puede suponer, claro está, que fray Ambrosio, en su afán de imitar el procedimiento popular, haya elegido esa forma típica, aun descuidando, en un poema compuesto por mandado de la viuda, los episodios siguientes en que ella había de figurar. Lo curioso es que esos episodios existen en las versiones tradicionales modernas que se recogieron en Portugal, y que examinaremos ahora.

<sup>10</sup> Véase su artículo citado de la *RFE*, p. 260; y *Romancero...*, t. 2, pp. 40-41, donde da más detalles sobre la presencia simultánea de Montesino y la princesa viuda cerca de Granada, donde vino a juntarse con sus padres, poco después de la muerte del príncipe. La mención contenida en el índice del *Cancionero*, dada a conocer por primera vez en el artículo de la *RFE*, fue lo que inclinó a Cirot en favor de la tesis pidaliana. Menéndez y Pelayo, que no conocía el dato, vaciló siempre, a pesar de ser discípulo de Milá y muy "tradicionalista", en pronunciarse decididamente: véase en la edición de Santander de sus obras completas, los ts. 3, p. 68; 9, p. 35, nota 1; y 7, pp. 201-202 de la *Ant. de poetas líricos* (son textos, respectivamente, de 1896, 1899 y 1906).

<sup>11</sup> Véase mi estudio sobre ese romance (*Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, 1968, pp. 95 ss.; referencias a los trabajos de María Goyri y de Menéndez Pidal en la nota 1).

Esas versiones<sup>12</sup> empiezan todas con el mensaje, como las antiguas, salvo que se olvidó en ese comienzo la identificación histórica de los personajes y se eliminó la madre, reservándose todo el interés para la esposa; así en las versiones de las Azores:

Casada de outo dias a'janella foi chegar;  
 Viu vir um cavalleiro tão de contente a mirar:  
 —Que novas traz, cavalleiro, que novas traz p'ra me dar?  
 —Novas vos trago, senhora, má nova é de contar<sup>13</sup>.

En Madera y Brasil la mala nueva viene transmitida por un pájaro fatídico, para lo cual se cambia el asonante:

Casadinha de tres dias 'stava na minha janella;  
 Chegou uma pomba negra: que nova me trará ella?  
 —Má nova trago, senhora, é mui triste, de chorar<sup>14</sup>.

Naturalmente se ignoran aquí, como en el romance corto antiguo, las interminables preguntas al mensajero que deterioran la escena en la composición de Montesino; de pronto surge la noticia:

Vosso marido é morto na praia do areial;  
 Caiu de cavallo abaixo andando a passear,  
 Rebentou-lhe o fel no corpo está em risco de escapar.  
 Se o quereis inda vêr vivo, tratae já de caminhar!<sup>15</sup>

Esas versiones no mencionan el dolor del padre, como han eliminado la presencia de la madre, limitándose al elemento conyugal y

<sup>12</sup> Esas versiones son siete, que yo sepa; he aquí su lista: 3 versiones de la isla de San Jorge (Azores) publicadas por THEOPHILO BRAGA, dos de ellas en sus *Cantos populares do archipelago açoriano*, Porto, 1869, pp. 328 y 330 (las designaremos respectivamente por las siglas *A1* y *A2*), otra en sus notas a SYLVIO ROMERO, *Cantos populares do Brazil*, 2 ts., Lisboa, 1883, t. 2, p. 172 (*A3*); 3 versiones de la isla de Madera, dos en Alvaro Rodrigues de Azevedo, *Romanceiro do archipelago da Madeira*, Funchal, 1880, pp. 249 y 251 (*M1* y *M2*), otra publicada por URBANO CANUTO SOARES en la *RLu*, 17 (1914), p. 146 (*M3*); y otra, brasileña, en la colección citada arriba, de Romero, t. 1, p. 20 (*B*). Parece que no se ha recogido ninguna versión castellana moderna.

<sup>13</sup> Texto de *A1*; análogo en *A2* y *A3*, con variantes; en *A3* falta el tercer verso.

<sup>14</sup> Texto de *M1*; análogo en *M2*, *M3* y *B*, con variantes: en esas tres últimas versiones el asonante es *i-a* en los dos primeros versos; en *M3* el pájaro es un "pombo branco"; falta en *B* el primer hemistiquio del tercer verso.

<sup>15</sup> Texto de *A3* (los tres primeros versos de esos cuatro) y *A1* (el último); el texto varía poco en *A1*, *A2*, *A3*, pero el segundo verso y la mención del caballo faltan en *A1* y *A2*. Las versiones de Madera y la del Brasil tienen el caballo, el arenal, "o fel no corpo" (excepto *M3* donde el pasaje se limita a un verso: muerte del marido "em terras de Portugal", y *B* que en el tercer verso dice: "Arrebentou-se por dentro" sin mencionar la hiel). Esas mismas versiones *M1*, *M2*, *M3* y *B* ignoran el cuarto verso.

novelesco del asunto. El último verso, que falta, en cambio, en el romance corto antiguo (al menos en la versión que llegó hasta nosotros), responde evidentemente al verso 29 del poema de Montesino, y es otro rasgo común a ese poema y a la tradición popular, sea cual sea la interpretación de ese parentesco.

Hasta aquí las versiones portuguesas reproducen con bastante fidelidad el contenido común a los dos romances del siglo xv. Lo interesante es lo que viene luego, pues esas versiones no se detienen en el mensaje, sino que continúan contando la acción de la esposa y su diálogo con el marido moribundo (exceptuando la brasileña que se interrumpe antes, y reproduce curiosamente la estructura fragmentista de las antiguas). En la realidad la infanta acudió naturalmente al lado de su marido en tal circunstancia. Lo dice García de Resende: "Foy logo dada ha lastimosa e desasturada nova aa raynha sua mãy e aa princesa sua molher: as quaes assi como ha deram se hiram como desatinadas a pee e em mulas alheas que acharam"<sup>16</sup>. Entre los poemas cultos compuestos en esa ocasión, el de Luis Anriquez tiene el mismo episodio, como consecuencia inmediata del mensaje:

Yo le dexo amortecydo;  
a su padre no rresponde  
nada, noo;  
hyd a ver vuestro marido;  
hy-vos madre all fyjo, d'onde  
se cayo.  
Solas las dos se partierom,  
syn mas esperar companhas,  
desmayadas,  
corriendo quando podierom,  
las que levam sus entranhas  
lastimadas.  
Llegando com gram dolor  
começam d'esta manera,  
gritos dando:  
"vida mya y mi senhor!  
no me ablaes, fiyo, syquera,  
desde quando?"<sup>17</sup>.

Ahora bien, las versiones modernas siguen la misma línea. En las Azores el romance sigue así:

Cobriu o seu manto preto, começou de caminhar;  
Ao pranto que ella fazia, o chão fazia abrandar.

<sup>16</sup> *Apud* G. PARIS, *art. cit.*, p. 376.

<sup>17</sup> *Cancioneiro geral*, de García de Resende, *ed. cit.*, t. 2, pp. 240-241.



- Tres Infantes atraz d'ella sem a poder alcançar.  
 Chegando á freguezia começou de perguntar;  
 5 Chegando aonde elle estava começou de prantear.  
 —Isto sã ais da Infanta, quem tal noiva lhe foi dar?  
 Calae-vos, minha mulher, não me dobreis o meu mal;  
 Tendes pae e tendes mãe, podem-vos tornar a levar.  
 D'aqui não vos ficam filhos que vos custem a criar;  
 10 Ficae menina e moça, podeis tornar a casar.  
 —Esse conselho, marido, eu não n'ó quero tomar;  
 Heide-me ir para a minha casa, não farei fim a resar<sup>18</sup>.

En Madera se conserva el mismo episodio, pero reducido a los versos principales, y mezclado con adiciones de las que hablaremos luego:

La infanta, mal lo sabe, vai a corre, a chorar:  
 Tantas damas depós della, sem la poder avançar;  
 Chegou onde seu marido, a carpir, sem descançar.  
 —Onde vindes, vós infanta, acabar de me matar?  
 Inda sois menina moça, inda vos podeis casar<sup>19</sup>.

Aquí también la infanta rechaza el consejo, pero en versos diferentes, como veremos.

No me parece que los versos de ese episodio merezcan la severidad con que los eruditos españoles trataron las versiones modernas. Menéndez y Pelayo, observando que el romance en las Azores ha pasado de histórico a novelesco, hablaba del "proceso degenerativo del poema popular"<sup>20</sup>. Menéndez Pidal nota en las versiones portuguesas "ciertos detalles añadidos, entre los cuales está el de la esposa que habla con el joven moribundo, versos que llevan asonante diverso y son evidentemente un postizo tardío"<sup>21</sup>. Sin embargo, esa conversación entre mujer y marido, en la docena de versos que acabamos de citar, sigue correctamente el asonante á

<sup>18</sup> Los versos 1-6 y 9 son de *A1*; los versos 7-8 y 10 de *A2*; el verso 11, y el 12 (primer hemistiquio) de *A3*; segundo hemistiquio de *A2*. Las tres versiones son muy parecidas, pero los versos 4-5 sólo se dan en *A1* (el 4 tiene su gracia aldeana); el hermoso verso 6 también es propio de *A1* (las otras dos tienen en su lugar un verso narrativo); el 8 en cambio falta en *A1*, y figura en *A3* bajo una variante históricamente más precisa: "Ide-vos para Castella — onde tendes padre e madre"; los versos 11-12 (rechazo del consejo) faltan en *A1*, que tiene, como ya veremos, otra continuación. Las demás variantes entre las tres versiones son de poca importancia en ese pasaje.

<sup>19</sup> Texto de *M1*; *M2* tiene una serie parecida, pero con el asonante *á-a* en los tres primeros versos; el tercero recuerda el v.5 de *A1* ("Los meus ais quando cheguei, —lo meu infant' acordaram"); ese tercer verso falta en *M3*.

<sup>20</sup> MENÉNDEZ Y PELAYO, *Obras completas*, ed. cit., t. 7 de la *Antología de poetas líricos*, p. 202, nota.

<sup>21</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero...*, t. 2, p. 43.

del romance antiguo. Sólo en dos versiones de Madera la contestación de la esposa viene con asonante distinto:

—Eu nã me quero casar, quero lograr meu marido;  
Nem outro tal acharia se vos houvera perdido <sup>22</sup>.

En la tercera versión del mismo origen, que usa en todo el relato la primera persona, el pasaje ha sido refundido, pero conservado el asonante *á*:

Eu, então, alli jurei, polla missa do missal,  
Que nã qu'ri' outro marido, nem que lhe fora igual.  
Lo meu infante morreu, infante de Portugal,  
'Li perto das aguas frias, nas ribas do arenal <sup>23</sup>.

El juramento por el misal es motivo común en el romancero; la variante “nem que lhe fora igual” es más delicada que la que se lee en las otras dos versiones (“nem outro tal acharia” o “nã acho tão bom marido”); esos versos, que terminan en tono de llanto, evocando el paisaje de la muerte del príncipe, forman un final bastante acertado.

En general, los versos de este episodio fieles al asonante del romance antiguo, de excelente estilo y tono popular, que concuerdan con los detalles históricos del asunto y con relatos contemporáneos en prosa y verso, nos plantean un difícil dilema. Si pensamos que derivan, como las versiones tradicionales de la “Muerte del príncipe don Juan”, de un romance noticioso primitivo que contaría los episodios sucesivos del asunto, entonces tenemos que admitir que el romance corto antiguo es una versión trunca (como hay tantas en el romancero viejo), y que Montesino no hizo más que ampliar esa versión sin cambiar su estructura. Si, al contrario, mantenemos que el poema de Montesino es la fuente de toda la tradición, entonces cabe preguntar: ¿en qué época nacieron esos versos que continúan la historia después del mensaje inicial? Menéndez Pidal, según parece por su comentario, tuvo la impresión de que eran recientes. De ser así, habría que revisar, en este caso como en otros, la opinión despectiva, generalmente difundida, respecto a la capacidad creadora de la tradición oral moderna.

Las versiones modernas desarrollan otros temas; lo que más preocupó a los transmisores fue terminar la historia. Una de las versiones, después de las palabras del infante, dice abruptamente: “Pegam na mão um ao outro, ambos foram acabar” (*AI*). En versiones de Madera la infanta, después de rechazar el consejo de

<sup>22</sup> *M1*; versos parecidos, también con *i-o* en *M3*.

<sup>23</sup> *M2*: la versión termina con esos versos.

volverse a casar, hace intervenir un médico (elemento muy común en romances que tratan de muertes por enfermedad), y de allí se pasa, absurdamente, a un final contaminado del repetidísimo romance del "Mal de amores":

—Chamem-m' aquella barbeiro, que venha aparelhado,  
 Que traga lanceta d'oiro e liga d'oiro fiado;  
 Dê picada pequenina, dada com todo cuidado,  
 Que nã sinta elle dor, mas que fique bem sangrado.  
 —Quer sinta, quer nada sinta, seja bem o mal sangrado,  
 Mal d'amores nã tem cura, matou-se d'apaixonado.  
 Lo triste morto d'amores, que s'interre no sagrado,  
 Nã no interren na terra onde vae pastar lo gado, *etc.* (M1).

Esos últimos versos dicen aquí lo contrario de lo que suelen decir en tantas versiones hispánicas del "Mal de amores"; en otra versión portuguesa de nuestro romance aparecen en su forma acostumbrada:

—Chama-me aquele barbeiro que passa naquela rua,  
 Que eu lhe quero preguntar se mal d'amor tem cura.  
 Males d'amor nã tem cura, nã s'interra em sagrado,  
 Interra-se em campo verde donde vai pastar o gado, *etc.* (M3).

Las dos versiones terminan con esa infeliz contaminación<sup>24</sup>. Es de confesar que la tradición moderna no brilla en ese final disparatado. Otro, que desarrolla la vuelta de la viuda a su casa, suena mucho mejor:

—Esse conselho, marido, eu nã o heide tomar,  
 Heide pegar n'umas contas, nã farei fim a resar.  
 Abri lá esse portão, o portão da galhardia,  
 Para a senhora entrar, senhora Dona Maria.  
 Chamem-me triste viuva, apartada de alegria!  
 Que me morreu um cravo, a quem eu tanto queria.  
 Elle nã morreu na guerra, nem en batalha vencida;  
 Morreu, morreu cá em terra n'um poço de agua fria<sup>25</sup>.

Éste es otro ejemplo del final elegíaco, más desarrollado, que termina también con la evocación del paisaje donde murió el príncipe.

<sup>24</sup> Hasta M2, cuyo desenlace, como hemos visto, es otro y que ignora la contaminación con el "Mal de amores", intercala, sin embargo, después de la mala noticia, un llamado de la infanta al "phisico mestre" para que venga con su "lanceta d'oiro", etc.

<sup>25</sup> A2. A1, después de hacer morir a los dos esposos juntos (véase más arriba), trae, sin embargo, esos mismos versos finales con algunas variantes, en boca de la viuda.

¿Se podrá decir, con Menéndez Pidal, a propósito de nuestro romance, que aún en sus elementos más evidentemente tardíos “las versiones portuguesas modernas son hijas de una labor puramente rapsódica”<sup>26</sup>, sabiendo que esa última palabra, en la terminología del maestro, califica una transmisión pasiva o alterada por invenciones vulgares? No todo es bueno en la tradición portuguesa moderna de la muerte del príncipe Alfonso; pero esa tradición demuestra actividad, y no carece de espíritu creador y de algún feliz resultado.

PAUL BÉNICHOU

Harvard University.

<sup>26</sup> MENÉDEZ PIDAL, *Romancero...*, t. 2, p. 43.