

## LA MUERTE DE DON BELTRÁN: TÓPICO Y NOVEDAD

*Laura Trejo*

Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México

Antes de analizar el romance *La muerte de don Beltrán*, creo conveniente hacer hincapié en que el propósito de hacer un trabajo del tipo que se intenta a continuación es sólo válido en cuanto se refiere a una versión particular de este romance. (Wolf, *Primavera*, 185a). El análisis consistirá en describir los elementos que componen la obra y señalar el valor específico que ellos adquieren dentro de la misma.

Este poema se ha clasificado como un romance "viejo de tipo juglaresco". "Se

llama así a los romances extensos —y a los fragmentos de ellos—, escritos y recitados por juglares desde el siglo XIII y XIV hasta el siglo XVI. Son en cierto sentido como breves cantares de gesta. Su estilo es lento y circunstanciado, abunda en narraciones, en descripciones pormenorizadas y en frases hechas. Sus temas proceden sobre todo de Francia (principalmente de las gestas de Carlo Magno y los doce pares)" (Frenk, *Cancionero*, XXVI).

### *La muerte de don Beltrán*

- En los campos de Alventosa mataron a don Beltrán,  
 2 nunca lo echaron de menos hasta los puertos pasar.  
 Siete veces echan suerte quién lo volverá a buscar;  
 4 todas siete le cupieron al buen viejo de su padre;  
 las tres fueron por malicia, y las cuatro por maldad.  
 6 Vuélve riendas al caballo, y vuélveselo a buscar,  
 de noche por el camino, de día por el jaral.  
 8 Por la matanza va el viejo, por la matanza adelante;  
 los brazos lleva cansados de los muertos rodear.  
 10 no halla al que busca, ni menos la su señal  
 vido todos los franceses y no vido a don Beltrán.  
 12 Maldiciendo iba el vino, maldiciendo iba el pan,  
 el que comían los moros, que no el de la cristiandad;

- 14 maldiciendo iba el árbol que solo en el campo nace,  
 que toda las aves del cielo allí se vienen a asentar,  
 16 que de rama ni de hoja no le dejaban gozar;  
 maldiciendo iba el caballero que cabalgaba sin paje:  
 18 si se le cae la lanza no tiene quién se la alce,  
 y si se le cae la espuela no tiene quién se la calce:  
 20 maldiciendo iba la mujer que tan sólo 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 velaba en un adarve  
 24 hablóle en algarabía, como aquel que bien la sabe:  
 —Por Dios te ruego, el moro, me digas una verdad:  
 26 caballero de armas blancas si lo viste acá pasar,  
 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 sólo un dinero no vale.  
 30 —Ese caballero, amigo, dime tú qué señas trae.  
 —Blancas armas son las tuyas, y el caballo es alazán,  
 32 y en el carrillo derecho él tenía una señal,  
 que siendo niño pequeño se la hizo un gavilán.  
 34 —Este caballero, amigo, muerto está en aquel pradal;  
 las piernas tiene en el agua, y el cuerpo en el arenal:  
 36 siete lanzadas tenía desde el hombro al carcañal,  
 y otras tantas sus caballo desde la cincha al pretal.  
 38 No le des culpa al caballo, que no se la puedes dar;  
 que siete veces lo sacó sin herida y sin señal,  
 40 y otras tantas lo volvió con gana de pelear.  
 (*Primavera*, 185 a).

Como puede observarse, este romance, aunque realizado dentro de una tradición tanto formal como temática, constituye su propio mundo, su historia. "Evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista se confunden con los de la vida real" (Todorov, "Las categorías", 157); pero esta "realidad" es sólo eso, una "evocación", no existe al nivel de los acontecimientos mismos, porque la sucesión de hechos, esto es el relato, está dada por medio del lenguaje

poético, un lenguaje orientado hacia sí mismo, hacia su signo y no sólo hacia el significado. Veamos cómo se desarrolla esta "historia" y cuáles son sus convenciones literarias.

En primer lugar tenemos dos perspectivas en cuanto al planteamiento del relato: la de un narrador, y la de dos personajes. En la primera perspectiva hay una exposición hecha por un narrador, que sabe todo respecto a la historia, todo respecto a los personajes. La superioridad de sus conocimientos está dada,

desde el primer momento, en el verso inicial, donde a manera de introducción plantea la muerte de don Beltrán:

1 En los campos de Adventosa mataron a don Beltrán.

Los personajes, primero la masa anónima y después el padre, notan la desaparición de don Beltrán; pero la causa de ella, desde su perspectiva, puede deberse, además de a la muerte, a que el joven se encuentre herido en el campo de batalla:

8 Por la matanza va el viejo...;

10 No halla al que busca,...

o bien, a que se halle prisionero de los moros:

27 y si tú lo tienes preso...

El narrador por medio de los personajes hace probables algunas de las muchas posibilidades de la desaparición del joven Beltrán.

La perspectiva del narrador, a partir del verso 12, no cambia; pero sí hay una traslación: se pasa de una narración de hechos o acontecimientos más o menos externos "reales", al mundo interior del padre (se le caracteriza indirectamente). Se evoca el modo de sentir y de pensar de este personaje. A pesar de la perspectiva externa desde la que se sitúa la narración (el sentir de un personaje observado por un narrador), se logra, en un momento, hacer vitales los sentimientos del "buen viejo". Para mí, estos versos, aunque tradicionales, son los más logrados del romance, precisamente por la comunicación de un sentir determinado.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Es corriente en el Romancero expresar sentimientos de dolor, pena, coraje, etc., por medio de maldiciones. Estos

Los primeros versos (fuera del dístico inicial cuya función examino luego) nos narran un acontecer. Son actualizaciones de algunas de las posibilidades planteadas en la introducción. A partir del verso 12 la acción propiamente dicha se ve interrumpida. Podría hablarse casi de un monólogo del padre; es un momento de lirismo dentro del relato. Se ha hecho un aparte. El autor aprovecha esta ocasión y, aunque los versos 22 a 24 continúan en la perspectiva del narrador, es evidente que se trata de versos de transición. Son una vuelta, en cierta forma, al mundo "externo" de los acontecimientos; pero una vuelta que el juglar aprovecha para cambiar la perspectiva que el relato había asumido (o sea la de un narrador que observa y narra).

A partir del verso 25 tenemos el segundo aspecto del relato. El narrador parece haberse esfumado, ahora son dos personajes los que nos hablan directamente. El autor ha elegido el diálogo entre dos personajes, para explicar al lector el desenlace de la acción. En este diálogo se narrará un acontecer y se describirá (breve y tópicamente) a don Beltrán.

Veo una clara intención del autor en hacer desaparecer de su obra al narrador "olímpico" y dejar que el relato de la muerte de don Beltrán se actualice por medio de un personaje.<sup>2</sup> Es como si el encuentro con el caballero

versos no dejan de recordarnos los famosos romances de: *Reto a los zamoranos* (Primavera, 47) y *Gaijferos y Sevilla* (Primavera, 173). Las maldiciones de este último romance son casi idénticas a las de *La muerte de don Beltrán*.

<sup>2</sup>"El narrador estructura la situación (...) prepara el conflicto, conduce la acción hacia una conclusión feliz o desgraciada, pero resuelta". "El narrador tradicional ve, conduce y dirige a sus personajes como un dios olímpico

muerto y la narración de sus hazañas fluyeran así más naturalmente; de haber continuado el narrador planteando el relato se podría pensar que él, como conocedor de los hechos, podría tomarse la libertad de modificar los acontecimientos.

En este diálogo, también encuentro una intención, que podría calificarse de dramática. Es un diálogo casi espectacular, concentra en pocos versos la acción, crea un suspense que disuelve inmediatamente, produce gran agilidad dentro de la narración. Si se comparan estos versos con los anteriores se notará la rapidez de los mismos, incluso yo diría que se respira un cierto aire de precipitación.

Podría, además, añadir que la desaparición del narrador al volver a los acontecimientos "externos" nos muestra con bastante claridad (la rapidez de los hechos lo confirma) que si bien la "historia" que se nos narra pertenece a una tradición, la distribución que se hace de las partes de la misma la están haciendo única y diferente. Arrancando de lo tradicional, de lo común, considero que este romance se hace único; "toda la invención está en el manejo—colocación y ordenamiento— de materiales preexistentes" (Benichou, *Creación poética*, 183)

El final de este romance vuelve al principio, en cuanto al relato; pero, ahora, los personajes y el público confirman la muerte del caballero y conocen lo que aconteció alrededor de ella.

El romance gira sobre la figura de un

---

a sus héroes: superior, seguro, desde arriba, infalible. A causa de su mirada superior, que nunca pierde se ha denominado a este narrador 'narrador olímpico'. (Kurz, "Metamorfosis", 40 y 36).

caballero: don Beltrán; pero su desaparición y la búsqueda de la cual es objeto es dada a través de las vivencias de otro caballero: el padre de don Beltrán.

En los campos de Alventosa mataron a don Beltrán,  
2 nunca lo echaron de menos hasta los puentes pasar.

Estos versos, tradicionales dentro del Romancero, funcionan en el poema con la intención de marcar una diferencia entre lo que aconteció y lo que se va a narrar.<sup>3</sup>

Este dístico intenta fijar el relato en un espacio conocido o que suene familiar; el tiempo empleado, que es el pasado, contrasta con el del resto de la narración, dado por medio del llamado "presente histórico". Así frente al pasado como introducción de un suceso más o menos comprobable (anterior al tiempo de la narración), están las posibilidades abiertas de un suceder atemporal (el tiempo de la narración específica de este acontecer).

Existe, pues, un contraste, al querer situarnos por medio de estos versos en un espacio y un tiempo conocidos, entre el aparente objeto de narrarnos objetivamente un acontecer (recordemos la perspectiva del narrador que observa desde fuera y relata) y el hecho de situarnos en un espacio atemporal con la intención, ya no exclusivamente de narrar un suceso más o menos histórico o legendario, sino de actualizar ante nuestros ojos algunas posibi-

---

<sup>3</sup>"En los campos de Malverde..." (Asturias, 1964), "En los campos de Jaén..." (Aveno-Asturias), en Catalán, *Siete siglos*, 85 y 87. "El romancista gusta de precisar, desde que inicia el relato, el lugar y el momento en que se verifican los acontecimientos". (Frenk, *Cancionero*, XXXI)

lidades de ese acontecer (narrador que observa y penetra comunicándonos no sólo hechos sino sentimientos).

La originalidad de este poema, como ya se señaló antes, consiste en la colocación y ordenamiento de las partes del mismo (todas, o casi todas de tipo tradicional). Una característica de esta especial utilización la constituye el hecho de que algunos versos establecen una relación con sus similares (generalmente se da una relación entre la primera parte del romance y la segunda). En el poema hay, constantemente, referencias, alusiones internas.

Por otra parte los versos 1 y 2 y 22 a 24 funcionan como dos partes diferenciadoras dentro del poema: los primeros versos son introductorios, plantean una situación; los segundos pueden considerarse, también, como versos introductorios porque facilitan el cambio en la perspectiva de la narración, por lo tanto estos versos son dos bloques que separan las partes del romance, pero a la vez las unen y las unen precisamente por la íntima relación que guardan entre sí:

1 en los campos de Alventosa...

2 ...hasta los puertos pasar.

22A la entrada de un puerto saliendo de un arenal.

Por muy tópicos que estos versos se consideren a la luz total del género, no hay duda de que establecen una relación significativa. Hay entre ellos un paralelismo evidente. Se repite una situación, pero a la vez, se le

varía.<sup>4</sup> En ambos versos la acción de pasar un puerto está presente. Estos puertos, reales o no, están marcando además de la situación geográfica (de un lado los franceses, del otro los moros), el cambio de perspectivas en la narración. Al pasar los puertos, "en los campos de Alventosa", los "cristianos" se dan cuenta de la ausencia de don Beltrán. La narración de esta primera parte del romance está dada por un juglar que observa desde este "campo". Al pasar de nuevo un puerto el padre se encuentra en el otro bando: el de los moros. Ahora serán dos puntos de vista los que se planteen en la narración: el del "buen viejo" y el del moro.

Es bastante lógico suponer que los "cristianos-franceses" no se dieran cuenta de la ausencia de don Beltrán hasta encontrarse fuera de la zona de la batalla, en el momento de hacer un alto al pasar un puerto.<sup>5</sup> Este cruce sugiere la idea de haber salido de un peligro.

La reconstrucción del relato en forma cronológico-lineal sería así: una batalla entre franceses-cristianos y moros en un campo situado entre montañas. Al pasar el *puerto* (rumbo a su casa) los "cristianos" se dan cuenta de la ausencia de don Beltrán; el padre sale en su busca (pasa el *puerto*) llega al campo de batalla, no encuentra a su hijo, sale del campo de batalla, pasa un *puerto* (en sentido opuesto al primero, o sea, rumbo a tierra mora) y en el "campo" de los moros,

<sup>4</sup> El nombre de Alventosa puede ser el nombre de un lugar real, pero aun no siéndolo, el nombre en sí mismo evoca un entorno aireoso, ventoso, ¿no podría ser el mismo arenal que el padre deja al entrar a tierra de moros (verso 22)? ¿no es el lugar donde se ha llevado a cabo la batalla (verso 8) un sitio triste y desolado?

<sup>5</sup> Aunque jamás se menciona expresamente, todo nos señala que los cristianos perdieron la batalla (recordemos la realidad histórica). Esta puede ser una razón más para que el juglar haga un cambio en la perspectiva de su narración: las hazañas de don Beltrán, fueron tales, que hasta los moros (enemigos y vencedores) las recuerdan y alaban.

con la ayuda del vigía, no sólo encuentra el cadáver del hijo, sino que se entera de las hazañas de don Beltrán, reconocido como héroe aun por los enemigos.

Siete veces echan suertes quién lo volverá a buscar;  
4 todas siete le cupieron al buen viejo de su padre;  
las tres fueron por malicia, y las cuatro con maldad.

Independientemente de la significación esotérica, cabalística, alquimista, etc. del número siete, no cabe duda de que este numeral tiene una función dentro del poema, función que se establece por la relación entre esta primera parte y la segunda del romance.<sup>6</sup> El número siete unido a la acción de "echar suertes" puede tomarse en un sentido literal;<sup>7</sup> pero me inclino a pensar que se trata, en este caso, de un indicio de lo que va a acontecer. El número siete marcará el acto, la acción fatídica "siete lanzadas tenía" (v.

36), o sea, la muerte de don Beltrán; de allí que se una a la acción "tópica" de echar siete veces suertes un carácter negativo, "malicia, maldad".

Considero necesario detenerme en estos versos ya que ellos ponen de manifiesto una característica que será de suma importancia en el romance: el carácter negativo que adquiere todo aquello que se particulariza. En el verso 3 el número siete nos da la sensación de referirse a una acción muchas veces repetida, a un todo; en el verso 4 se hace una especificación de ese todo. A partir de esta singularización existe el desglose, aún más particularizado y, por tanto, con un más claro sentido negativo (malicia y maldad). Esta impresión, o sensación negativa, con la que se carga al número siete en este poema se hace más evidente si pensamos en que existe una relación entre las siete malas jugadas y las siete lanzadas que recibió don Beltrán.

En la introducción se planteó la ausencia de don Beltrán: "nunca lo echaron de menos, hasta los puertos pasar". Pero ¿quiénes lo echan de menos?, los franceses, la masa anónima (en cierta forma un todo). Ahora bien, estructuralmente en todo relato a la ausencia o carencia de algo en el inicio del relato le sigue una búsqueda, un intento de restitución. ¿Quién efectuará esta acción? Se plantea la necesidad de un actor, "quién lo volverá a buscar". Inmediatamente surge la figura del padre: él está predestinado a buscar a su hijo porque no tiene ningún familiar que lo sustituya en esta penosa labor (esta carencia se hace evidente más adelante). Notamos, de nuevo, como la particularización está teñida de un carácter negativo:

<sup>6</sup> La literatura española, y también la francesa, han tenido una especial predilección por el número siete; Alfonso X lo pone a la cabeza de sus *Siete Partidas*; los Infantes de Lara son siete; en el Romancero aparece con mucha frecuencia ("se repiten mucho: cien, mil y sobre todo siete, número mágico". Frenk, *Cancionero*, XXXIII). Como número mágico aparece mucho en los cuentos de hadas y demás relatos infantiles (recordemos las mágicas siete leguas que recorre el famoso *Gato con botas*, etc.). El número siete pertenece, pues, a un acervo cultural casi internacional. Ver Rivas, *Figuras y estrellas*, 277, 278 y 280.

<sup>7</sup> Algunos estudiosos del tema, entre ellos Mercedes Díaz Roig, ("Un rasgo estilístico", 79-94), opinan que el número siete no desempeña ninguna función simbólica dentro del Romancero; para ellos es una forma de decir "mucho"; o sea, que la acción de "muchas veces" es sustituida por un número. En algunos romances parece casi indudable esta opinión. Sin embargo no creo que en este caso signifique nada más que una acción muchas veces repetida; sí, es probable que el juglar no estuviera muy consciente de las múltiples interpretaciones que este número suscita; pero creo, que lo utilizó porque le sugirió algo.

- 6 Vuelve riendas al caballo, y vuélveselo a buscar,  
de noche por el camino, de día por el jaral  
8 Por la matanza va el viejo, por la matanza adelante;  
los brazos lleva cansados de los muertos rodear.  
10 no hallaba al que busca, ni menos la su señal;  
vido todos los franceses y no vido a don Beltrán.

Estos versos relatan en forma casi lineal los acontecimientos; independientemente de su valor narrativo y tópico, en ellos se hace muy evidente una de las técnicas más usadas del lenguaje poético: el paralelismo. Es un paralelismo que puede calificarse de formal: coincidencia de los miembros semejantes en la forma. Los versos más demostrativos de este tipo de paralelismo son 6-6a; 8-8a; 11-11a. Los versos 7-7a son paralelos entre sí, también por la forma, pero aquí se utiliza la oposición o antítesis. Este tipo de paralelismo es muy conocido dentro del Romancero; en este caso la oposición de dos términos disímiles manifiesta que se trata de una idea, de una unidad, expresada por sus términos más opuestos. Este tipo de paralelismo, el formal en general, puede observarse a lo largo de todo el poema; a veces encontramos un paralelismo formal entre los versos, a veces este paralelismo se extiende a las estrofas e incluso a las partes del poema. El paralelismo conceptual, coincidencia en la noción genérica, es también común dentro del género. Los límites entre estos dos tipos de paralelismo son difíciles de fijar, ya que el contenido se expresa por medio de palabras; éstas son, a la vez, forma y contenido. Un ejemplo de la dificultad que representa separar las dos formas de paralelismo lo encontramos en el paralelismo que existe entre "caballero" y "caballo". Además de la tradicionalidad de estas figuras dentro del Romancero, los términos están estable-

ciendo, en primer lugar, un evidente paralelismo fónico, o sea formal; pero también el juego de los conceptos está implicado. Es evidente que el caballero en esta época está íntimamente ligado a su caballo "caballero en un caballo" (*Primavera*, 30b). El héroe se distingue, pero a héroe distinguido corresponde un caballo especial (Rodrigo-Babieca) e incluso se dirá: "todos cabalgan a mula, sólo Rodrigo a caballo" (*Primavera*, 29).

En este poema se ve claramente esta relación: el primer caballo que aparece es casi anodino, anónimo, es el animal del padre; el segundo caballo es un brioso alazán que lucha y muere junto con su joven amo. Frente a la lentitud y pesadez de las acciones paternas están el brío y la agilidad de las del hijo. Este paralelismo antitético hace evidente un rasgo ya apuntado en versos anteriores: el todo como objeto medio inasible y la particularización de ese todo en un algo más real, más tangible; pero cargado, casi siempre, con un aire de desgracia. En el relato tenemos el colectivo (los franceses) personificado en el padre (uno y desgraciado). Ahora bien, el padre es uno, pero representa una función, tiene una misión que cumplir: es el que busca; en este sentido es tópico e inasible (tal vez por esto el juglar no ha querido darnos su nombre); frente al padre-función está la unicidad del hijo (héroe-víctima), su caracterización y muerte como particularización negativa.

Este procedimiento lo encontramos también entre los versos: recordemos el caso del número siete (antes analizado) "siete veces echan suertes" como un hecho general y la particularización de ese siete en la mala suerte del padre. En el verso 11,

primer hemistiquio, el padre ve a todos los franceses; pero no ve a don Beltrán, segundo hemistiquio.

Hay en este romance una técnica específica, un juego poético que consiste en oponer el todo a una de sus partes y marcar esta parte con un carácter negativo. Lo que se individualiza tiene para el poeta un fin trágico, pero esta parte destruida llega a afectar el todo (de nuevo el final toca el principio).

Esta actitud se hace muy patente en los versos que siguen, los de las maldiciones:

12 Maldiciendo iba el vino maldiciendo iba el pan  
 el que comían los moros, que no el de la cristiandad;  
 14 maldiciendo iba el árbol que solo en el campo nasce,  
 que todas las aves del cielo allí se vienen a  
 asentar,  
 16 que de rama ni de hoja no le dejaban gozar;  
 maldiciendo iba el caballero que cabalgaba sin paje:  
 18 si se le cae la lanza no tiene quién se la alce,  
 y si se le cae la espuela no tiene quién se la calce;  
 20 maldiciendo iba la mujer que tan sólo un hijo pare:  
 si enemigos se lo matan no tiene quién lo vengar.

12 todo pan y vino frente a 13 el de los moros

15 todas las aves frente a 16a no le dejan...

17 caballero (en gral.) frente a 18a no tiene  
 quién...

19 caballero (en gral.) frente a 19a no tiene  
 quién...

20 mujer frente a 20a realizada como madre  
 sólo una vez

En este esquema se manifiesta la lucha entre la parte y el todo, así como también una idea fundamental del poema: todo lo que se singulariza está condenado a la extinción.

Desde el punto de vista de la narración estos versos de las maldiciones parecen

desprenderse de la misma para irse a fijar en el mundo interior del padre. La interiorización se da como una inconsecuencia que interrumpe la razón, la lógica del discurso; sin embargo, estos versos dotan el poema de una fuerza, de un vigor tan extraordinarios que, incluso hacen que la diferencia entre el tema principal y el tema (y motivos) secundario desaparezca. El personaje que cumple una función se hace tan importante para el relato, en este momento, que se vuelve centro del mismo, fin en sí mismo. Gracias a esta individualización, a esta interiorización en los sentimientos del padre, no se queda en una narración general, tópica y alejada, sino que puede ser aprehendida por nosotros.

Este episodio tiene no sólo un propósito dilatorio de la acción, sino que es una muestra del valor de la palabra. Recordemos el mismo valor verbal de las maldiciones en el romance del *Reto a los Zamoranos* (*Primavera*, 47). No hay, como diría Propp, una concepción finalista a la cual se sacrifica el todo; por el contrario, notamos una cierta autonomía de las partes, sin que por esto se destruya la unidad poética. Estos versos pueden considerarse como un adorno, pero el "adorno" constituye una de las características del género.<sup>8</sup>

La estructura de las maldiciones está encadenada en forma progresiva: se parte

<sup>8</sup> "(...) la tendencia del Romancero a "bordar" sobre ciertos motivos". "El Romancero se puede permitir el lujo de tener una cuarteta con un verso superfluo (...) porque el poeta dispone de muchos versos para desarrollar el tema de su poema y porque el género mismo al cual se ajusta le traza, no una línea recta de desarrollo, sino un sendero sinuoso lleno de meandros, en donde puede manifestarse su capacidad descriptiva, plástica o lírica". (Díaz Roig, "Un rasgo estilístico", 91 y 87).

de lo material, de lo inanimado (pan, vino, árbol), a lo animado (caballero, mujer). O sea, de lo puramente material a la unión de materia y espíritu.

En estos versos notamos que muchos de los elementos utilizados pueden tener varios significados. Estos significados, sin embargo, están también escalonados; hay una prioridad de un sentido con respecto a los otros en el tiempo y en el espacio. La primera maldición, por ejemplo, puede considerarse sólo como un punto de partida, un arranque, un deseo de expresar cólera y dolor, que parte de lo más elemental y necesario: la comida y la bebida. La exclusión que se hace de los elementos cristianos nos hace pensar en que existe otra intención, más profunda, en esta maldición. Este verso alude a la existencia de un rivalidad entre moros y cristianos. Rivalidad que ha llevado a ambos grupos a numerosas guerras. Este verso tópico nos refiere a una realidad concreta: la lucha constante entre moros y cristianos y también evoca la batalla de Roncesvalles, que aunque como ya señalamos antes, no sea el tema del romance se halla aludida constantemente. O sea, que este verso tiene dos connotaciones: una realidad mediata, la lucha entre sarracenos y cristianos y otra inmediata, la batalla de Roncesvalles.

El procedimiento de contraponer moros y cristianos, judíos y cristianos (y sus actos) es muy usual en el Romancero, puede incluso considerarse como tópico:

a los moros por dinero y a los cristianos de gracia  
(Primavera, 36)

A lo largo del análisis hemos observado que el romance, a pesar de estar construido

con elementos tradicionales, ha establecido, mediante una particular utilización de ellos, un carácter propio. Lo tópico sirve para atraer nuestra atención por medio de lo conocido, de lo que suena familiar; pero estos elementos adquieren un valor especial en este romance, no sólo por la específica estructura del mismo, sino también por la ya mencionada relación que se establece entre las dos partes del romance. Así pues, este verso tópico resulta gracioso en sí mismo porque alude a conceptos, a realidades, que todos manejaban; pero si se establece la relación con la segunda parte del poema se notará que aunque tal vez no con una clara y consciente intención, el poeta relaciona esta exclusión de los alimentos de los cristianos con una realidad religiosa, propia de su contexto histórico. Esta interpretación puede parecer ajena al espíritu del romance, pero me atrevo a sugerirla en la medida en que además de referirse a un contexto histórico-cultural, este poema menciona concretamente la necesidad de que el joven cristiano muerto entre los moros reciba sepultura entre los suyos (versos 28-29). El hecho de que el "entierro en sagrado" se convirtiera también en tópico no invalida la posibilidad de una interpretación de este tipo.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Este grado de posible significación simbólica-religiosa hace que al sentido puramente material de la comida se le pueda añadir un sentido simbólico. Creo que el hecho de excluir de las maldiciones el pan y el vino de los cristianos se debe a que estos, por medio de un sacramento, se convierten en cuerpo y sangre de Cristo (según las creencias cristianas). De otro modo, además, resultaría inexplicable que esta individualización no vaya cargada con un signo negativo, como se acostumbra a lo largo del romance. El hecho de quitar de las maldiciones símbolos cristianos se da con bastante frecuencia en la literatura española:

Respecto a la maldición del árbol, podemos decir casi lo mismo. Al carácter protector del árbol, a la sensación de seguridad, firmeza y paz que inspira su figura se ha añadido desde tiempos inmemoriales un sinnúmero de funciones simbólicas, como, por ejemplo, la de representar la unión entre tierra y cielo.

En este romance, en primer término, estaría solamente la imagen de un árbol en un campo semidesértico; por estar *solo* todas las aves se refugian en él. Esta imagen produce en nosotros una cierta angustia, una sensación de soledad desesperada e impotente. Ahora bien, las aves pueden ser sólo eso, aves; pero pueden conllevar la idea de las penas que han caído sobre el caballero. No cabe duda de que la segunda imagen que nos despierta el árbol *solo* es la del mismo padre de don Beltrán. Hay un traslado de la figura del caballero, cristiano, francés y padre por antonomasia, a la del árbol que, generalmente, representa un lugar de reposo, una especie de guarnición, que da idea de solidez. Un árbol en medio de un campo solitario no puede ser más que un árbol maduro, triste, agobiado por las aves-penas que no lo

Mil veces maldita seas  
fuera de la cruz, espada.

(*Romancero de Madrigal*, 1605, fol. 14).

Mal sia la torre  
fuera de la cruz  
que me quita la vista  
de mi andaluz.

(Seguidilla del siglo XVII)

Mal haya sea el dinero  
en sacándole las cruces  
que el que no tiene dinero  
en ninguna parte luce.

(Copia actual).

dejan disfrutar de su propio ser, de sus ramas y hojas, por extensión de su hijo.<sup>10</sup> Tanto el padre como el árbol, por su soledad, su singularización, se ven agobiados por las circunstancias (lo que se singulariza está condenado a la extinción). Desde luego, estas imágenes que me sugiere el romance pueden considerarse como subjetivas; no las considero tanto, debido a que, como todo el poema funciona a base de la utilización de elementos tradicionales, y la simbiosis de lo humano con objetos materiales es bastante común en la literatura española, es probable esta interpretación. Encontré una copla que sería un equivalente de esta maldición:

Yo soy solo como el árbol  
que está en medio de un camino  
no tengo calor de nadie  
ni maldito sea mi sino!

(Rodríguez Marín, *El alma*, 906)

En la maldición del caballero encontramos también una lucha entre lo genérico y lo particular y de nuevo lo singularizado tiene una fuerte carga de negación, un aire fatídico. El caballero (como un todo), en general, para serlo tiene que cumplir con una serie de requisitos ya preestablecidos por la tradición (innumerables manuales del caballero y las famosas novelas de caballería, tan en boga en esa época, se encargaron de fijar las normas). El padre de don Beltrán es un caballero, sin embargo en esta ocasión específica no lo parece, porque, aunque no lo dice explícitamente el romance, la maldición va dirigida a él mismo, ya que no tiene

<sup>10</sup> Obsérvese que el romance no habla de ramas y hojas, sino que las singulariza (necesidad rítmica, o bien se quiere significar que la proliferación única del árbol es igual a la del padre de don Beltrán?).

paje que lo ayude en la labores más elementales, ni familiares que lo acompañen en su empresa, ni amigos, ni hijos que lo venguen. Así el padre es un caballero singular: él ha sido un caballero siempre, nadie lo podría poner en duda, pero en esta empresa particular todos los indicios apuntan a una negación de las características de ese todo que es el caballero. Los versos 18 y 19, con paralelismo interno formal, sirven para recalcar la idea de esta ausencia de rasgos externos que todo caballero debe poseer. La repetición hace que nos detengamos y que nos demos cuenta de la importancia de ciertos detalles, que no podemos considerar como simbólicos, pero sí como señales, como indicios que nos apuntan funciones bien definidas dentro del poema.

Por último maldice a la mujer que tan sólo un hijo pare, porque, como ya apunté antes, todo lo que es singular está condenado a la extinción, y entonces, ¿cómo no condenar a la mujer, a su mujer, que teniendo las posibilidades de realizarse materialmente, sólo lo hace voluntaria o involuntariamente, una sola vez?

Los dos últimos versos de esta tirada funcionan como elementos esclarecedores de la amargura del "viejo":

21 si enemigos se lo matan no tiene quién lo vengar.

Su honor está seriamente lastimado; este sentimiento es el fin, el clímax de esa interiorización que se ha hecho en la figura paterna. La enumeración de las distintas maldiciones va cargando la sensación de soledad, de angustia, impotencia, pesar y desaliento que este "buen viejo" sufre ante la desaparición de

su hijo. Además, y como conclusión, este hombre no tiene a nadie que lo vengue. La narración llega a un clímax y cambia rápidamente, dejándonos en suspenso:

22 A la entrada de un puerto saliendo de un arenal,  
vido en esto estar un moro que velaba en un adarve;  
24 habílole en algarabía como aquel que bien la sabe...

Estos versos marcan un cambio, una vuelta al mundo "externo" de la narración (de sentir a ver). No existe, sin embargo, una ruptura. Si observamos con atención notaremos cómo se establece un paralelismo conceptual por oposición entre el "buen viejo", solo, desamparado (de los versos anteriores) y el moro, que se encuentra tras el adarve. Dos personajes se encuentran, pero qué perspectivas tan diferentes: uno solo y el otro protegido, uno desvalido y el otro vencedor, uno abajo, indefenso y el otro arriba, resguardado.

El moro no tiene personalidad propia, su única función es la de revelar, como moro (contrario y por tanto opuesto), las excelencias del caballero muerto. Para el juglar es sólo un medio a través del cual es posible visualizar una acción ya pasada.

El diálogo de los versos 25 a 40 puede considerarse, más que narración, una representación. La escena que se dramatiza tiene dos niveles: primero, el encuentro y diálogo directo de dos personajes, padre y moro, acerca de un tercer personaje, de don Beltrán y de las acciones realizadas por él en un pasado, más o menos ajeno a los dos hablantes; segundo, la vuelta a la perspectiva paterna. La representación tiene un valor para uno de los actores y a través de este sentir personal adquiere, también, valor para nosotros.

31 La primera parte brinda aparentemente la oportunidad, de acercarnos a los personajes: padre, moro (su diálogo podría considerarse como una personificación); pero en realidad ellos (padre, moro) son sólo medios que el juglar utiliza para agilizar la narración y para visualizar acciones pasadas. Su presencia importa sólo en función del tercer personaje, don Beltrán. La presencia de este joven, indirecta en la primera parte del romance y más directa en esta segunda, logra confundirnos. El romance gira alrededor de su figura, él es como un punto central que en el momento se convierte en eje.

El planteamiento de la necesidad de la búsqueda de don Beltrán, el proceso o actualización de ella, el encuentro de su cadáver, como fin de un proceso de búsqueda, en el cual se han ido eliminando las posibilidades intermedias a la de la muerte (heridas o cautiverio) se dan a través de una narración que tiene dos perspectivas: narrador y dos personajes que dialogan. La búsqueda se ha actualizado por medio del personaje-padre, pero para él el proceso narrativo tendrá un valor muy especial. Esta subjetivación o segundo nivel se hace también muy patente en este diálogo cuando el moro al narrar las hazañas de don Beltrán dice:

38 no le des culpa al caballo, que no se la puedes dar.

Este verso es como una llamada de atención; nos habla de la presencia del padre, de su tristeza y de su actitud, de no ser así ¿por qué no continuó el moro relatando, escenificando impersonalmente lo que sucedió? El padre había pasado, en este

diálogo, a un segundo término, se había opacado ante la acción. El hecho de que no tuviera "quién lo vengar" había quedado atrás (un suspenso olvidado aparentemente); pero este verso nos hace volver la cara y notar que el padre está involucrado en la trama interna. La muerte valiente de don Beltrán, reconocida aun por los enemigos, significará un consuelo para el "viejo"; el moro lo sabe y por eso se lo hace notar. Las hazañas heroicas del muerto ensalzan al vivo. Al recuperar al caballero muerto heroicamente, recupera el viejo, en lo posible, parte de su honra.

Respecto a los versos en sí, podemos decir que continúan con el mismo sistema empleado en todo el romance. Señalaré aquí sólo los más llamativos juegos poéticos que establece el juglar entre la tradición de los elementos empleados y las posibles particularizaciones de estos significados generales dentro del poema.

En primer lugar tendríamos las "armas blancas"; en el verso 26 pueden considerarse como una característica general, tópico dentro del Romancero.

En el diálogo el moro insiste en que se le den "señas" del caballero que busca; parece que, evidentemente, las "armas blancas" no le decían mucho. El padre particulariza más, pero repite, con insistencia, que las armas de su hijo eran blancas. Esta repetición nos hace darnos cuenta de que las armas son un indicio, esto es, pueden tener varios sentidos: el literal o hecho concreto del uso de ese color por los caballeros franceses; pero, también, el blanco puede implicar que se trata de un caballero no iniciado, un caballero joven aún no investido, que

luchaba, que buscaba, precisamente en esta batalla, una insignia. En este caso también notamos como en la particularización de esta "seña" hay un carácter negativo, lo blanco puede marcar la ausencia de experiencia y por tanto ser motivo, en última instancia, de la muerte.

La marca recibida por don Beltrán en su niñez permite su reconocimiento; pero en la economía del relato esta marca permite establecer lo que ha sido la vida del joven Beltrán. En casi todos los relatos, sobre todo en los míticos, alegóricos, fantásticos, etc., el héroe tiene una marca, que ayuda a su identificación. Las señales como tema literario y mítico tienen una larga historia (Benichou, *Creación poética*, 82-84).

En este caso particular la marca que recibe don Beltrán es, de acuerdo con el sistema que ha establecido el propio romance, una predicción de su final fatal (todo lo que se singulariza está predestinado a la extinción). El gavilán, además de dejarle una señal al joven, funciona en el relato como indicio de lo que fue su vida. Nos sugiere su contacto con la cetrería, arte en el que, según Pero López de Ayala, se forjaba el carácter de los nobles. Don Beltrán era, pues, un noble educado dentro de los cánones de su estado social.

Como ya se señaló antes, don Beltrán, para ganarse el título de héroe (una insignia y un epíteto que lo defina), tiene que realizar una tarea: combatir y vencer (para esta lucha ha sido debidamente preparado según indicios antes apuntados). Siete veces intenta vencer (el número siete relacionado con una tarea mítica a cumplir es muy usual en el literatura e incluso en el Romancero: "siete

veces fue templado en la sangre de un dragón" (*Primavera*, 150); pero los obstáculos que se le presentan son tales que a la séptima vez cae vencido, su tarea queda incompleta y él gana a medias un título; porque, si bien su valentía en esta lucha mostró su carácter heroico, su fracaso lo convierte, en cierta forma, en sólo un medio-héroe. En la esfera de la acción tenemos una sola función: la búsqueda. Esta función se desdobra para su actualización en dos personajes; el joven Beltrán que quiere conseguir el título de héroe, pero que cae convirtiéndose en héroe-víctima, siendo necesario que otro buscador, el padre, complete su acción (liberándolo de su calidad prisionero-muerto).

Recapitulando hemos visto como se narra un hecho supuesto al comienzo, certero al final, y los acontecimientos se dan desde una perspectiva externa: primero por un narrador y después por dos personajes; sin embargo la narración adquiere un valor especial debido a que los acontecimientos lo tienen para uno de sus protagonistas. La narración está dada en un presente que tiene un valor absoluto: se narran hechos e incluso el pensamiento interno del padre como fuera del tiempo. Esta calidad temporal permite que el suceso se sienta vital en cada lectura, se ha trascendido el momento y se le ha logrado eternizar. La introducción, en la cual se plantea la muerte, está en pasado porque aconteció antes de que el relato tuviera lugar. Por esto, aunque el final del poema vuelve al principio, en la medida en que nos habla de la muerte de don Beltrán, en sentido estricto la obra queda incabada, abierta al tiempo y a los acontecimientos.

Al finalizar este análisis cabe preguntarse en qué medida es válida una interpretación de este tipo aplicada a una obra que pertenece a un género considerado como de poemas abiertos, de composiciones en constantes variantes, que vive en variaciones; una obra de la cual no existe el original, sino las versiones tradicionales o tradicionalizadas que han llegado hasta nosotros; versiones que se han modificado a lo largo de su historia y que, incluso ahora, lo siguen haciendo. La respuesta sería que solamente es válido en cuanto esta versión representa un momento de la tradición y un punto de vista, no necesariamente el que encontraríamos en todo el *corpus* de versiones del romance en cuestión.

## BIBLIOGRAFÍA

- BENICHOU, PAUL, *Creación poética en el Romancero tradicional*, Madrid: Gredos, 1968.  
 CATALÁN, DIEGO, *Siete siglos de Romancero (historia y poesía)*, Madrid: Gredos, 1969.

- DEVOTO, DANIEL, *Sobre la transmisión tradicional: a propósito del romance que dice: "De Francia partió la niña"*, Buenos Aires, tesis mecanografiada, 1951.  
 DÍAZ ROIG, MERCEDES, "Un rasgo estilístico del Romancero", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 21, 1974, 79-94.  
 FRENK, MARGIT, *Cancionero de romances viejos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.  
 KURZ, PAUL CONRAD, "Metamorfosis de la novela moderna", en *La nueva novela europea*, Madrid: Guadarrama, 1968, 11-47.  
 RIVAS, ENRIQUE DE, *Figuras y estrellas de las cosas*, Maracaibo: Universidad de Zulia, 1969.  
 RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Madrid: s.e., 1929.  
 TODOROV, TZVETAN, "Las categorías del relato literario", en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, 155-192.  
 WOLF, FERNANDO Y CONRADO HOFMANN, *Primavera y flor de romances*, en M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t.8-9, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944-45.

