

**Del pliego poético quinientista a la tradición oral moderna: el *Conde Alarcos*.
El caso portugués***

José Luis Forneiro
(Universidade de Santiago de Compostela)

El romance de *Conde Alarcos*, por ser uno de los romances más documentados tanto del siglo XVI como de la tradición oral moderna, ejemplifica muy bien los cambios que se producen en un texto escrito cuando se incorpora a la transmisión oral. Sabemos que existió un texto largo divulgado hacia 1454 de este tema romancístico de tipo juglaresco,¹ sin embargo, la versión breve en el que están basados las actuales no fue registrada por los colectores antiguos. Se ha indicado su influencia en la *Comedia Seraphina* de Torres Naharro (Gillet, 362), escrita hacia 1507 o 1508, e impresa por primera vez en 1517; por otro lado Francisco Salinas en su *De musica libri septem*, libro VI (1577) cita su incipit al que califica de “antiquísimo” (Salinas, 606). Versiones de este tema se encuentran en el *Cancionero de romances* sin año, en el de 1550, en la *Segunda Silva* de Zaragoza, en el de Barcelona de 1561, en la *Floresta* de Tortajada y en siete pliegos sueltos, algunos de los cuales están atribuidos a Pedro de Riaño. El teatro de los Siglos de Oro (Guillén de Castro, Lope de Vega o Castillo Solórzano) y, más tarde, algunas producciones dramáticas románticas y modernas (Schelegel, Disraeli o Jacinto Grau) recrearon el tema de este romance.

Según Paloma Díaz-Mas (300),

las versiones antiguas conservadas no están tomadas de la tradición oral, sino que se trata de una antigua novelita en verso, producto de una elaboración juglaresca. Así lo demuestran su excepcional longitud, algunas variantes entre los textos impresos que indican una clara intervención consciente y algo tan característicamente [de autor] como que los personajes no sean meros tipos, sino que presenten un perfil psicológico no por escueto menos humanizado; ello es especialmente claro en el caso del personaje del rey, que parece componer la figura del mal monarca arbitrario por debilidad.

Se han recogido en la tradición oral moderna dos tipos de textos de *El Conde Alarcos*, por un lado, versiones que reproducían con mayor o menor fidelidad los pliegos de este romance, uno de los más reimpresos de la literatura de cordel en la España Moderna y Contemporánea, y, por otro, las versiones tradicionalizadas del saber romancístico de algunas áreas de lenguas ibero-románicas. En el Archivo del Romancero reunido por Ramón Menéndez Pidal se conservan versiones de pliego de *El Conde Alarcos* recogidas en los años 20 y 30 del pasado siglo en Jaca (Huesca), Torrecilla de Alcañiz (Teruel), Madroñera (Cáceres), Olias (Málaga) y Coquimbo (Chile). Curiosamente, estos textos fueron obtenidos en regiones en las que *Conde*

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación PID2022-136278NB-I00: “Literatura popular impresa (s. XVI): catalogación de pliegos poéticos castellanos, catalanes y portugueses y estudio comparativo del área literario-cultural peninsular” (MICIU/AEI/FEDER), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades en el marco del Programa estatal de Generación del conocimiento y fortalecimiento científico y tecnológico del sistema I+D+i (IP: Laura Puerto Moro).

¹ Menéndez Pidal (358) lo consideró obra de un juglar en fechas tempranas, ya que, a su parecer, debía de estar muy divulgado a mediados del siglo XV, cuando se compuso el romance trovadoresco “Retraída está la reina”, cuyo incipit coincide.

Alarcos es un tema romancístico desconocido, como en Extremadura, o muy poco frecuente, como en Andalucía, en donde está testimoniado en unas pocas muestras en el romancero de los gitanos de la Baja Andalucía, por lo tanto, estas versiones parecen proceder de la memorización de los pliegos, cuyo texto se mantiene muy estable desde el siglo XVI hasta el siglo XIX. Sin embargo, nuestro romance está presente en las áreas más arcaizantes de la tradición oral moderna, así *El conde Alarcos* en versiones plenamente tradicionales ha sido recogido en el cuadrante occidental español (Galicia, Asturias, León, Zamora, Palencia, Burgos y Valladolid), en las dos ramas del romancero sefardí (Marruecos y Oriente (Grecia)), en tierras de la antigua Corona Catalano-Aragonesa (Zaragoza, Cataluña, Baleares y Cerdeña), en las Canarias (Tenerife, Hierro y Gomera) y, sobre todo, en el Portugal continental e insular, entre los emigrantes portugueses en Estados Unidos y Canadá, y en algunos territorios de la hoy denominada Lusofonía (Brasil, Goa, Cabo Verde y Malaca). Llama la atención que a pesar de *El conde Alarcos* ser uno de los romances más reimpresso durante siglos en España se haya conservado en las regiones más conservadoras y que sea la tradición portuguesa la que presenta un mayor número de versiones obtenidas en los dos últimos siglos: 3.744, según romanceiro.pt. Por ello, *El conde Alarcos* es el romance más difundido en Portugal y su modelo se encuentra también en Brasil, así como se ha impuesto en las cuatro provincias de Galicia (junto al Bierzo de lengua gallega), siendo Lugo la que ofrece un número mayor de versiones (Forneiro, 505-518).

En este artículo pretendemos contrastar las diferencias entre los pliegos sueltos de *El Conde Alarcos*, de factura claramente juglaresca en aspectos, como por ejemplo, la extensión de los textos o una caracterización de los psicológica de los personajes ajena al estilo tradicional, con las versiones de la tradición moderna panibérica. Para este trabajo no hemos manejado los varios miles de versiones de *Conde Alarcos* obtenidas de la tradición panibérica (proyecto que sería más propio de una tesis doctoral), pero sí una muestra significativa de esta: unas decenas de textos publicados o inéditos consultados en el Archivo Menéndez Pidal de la Fundación Ramón Menéndez Pidal de las tradiciones española, y de las dos ramas de la sefardita, tanto marroquí como oriental, así como más de doscientas versiones portuguesas.

Son siete los pliegos del Conde Alarcos catalogados por Antonio Rodríguez-Moñino (RM 483, RM 484, RM 485, RM 486, RM 735, RM 1015 y 1016), conservados todos ellos.² Todos tienen una extensión similar y apenas presentan variantes realmente significativas. Basándonos en el pliego de la Biblioteca Municipal de Oporto, podemos dividir los pliegos conservados en las siguientes partes:

1) La infanta está descontenta porque el rey no la ha casado, llama a su padre para confesarle “su secreto”. Le recuerda que su difunta madre la reina le encomendó a él que la casase. El rey le responde que ella ya podría haberse casado con el príncipe de Hungría, que en sus reinos ya no quedaba nadie de su rango, excepto el conde Alarcos, que “hijos y mujer tenía”. La infanta le contesta que le llame y que le recuerde que un día se quiso casar con ella, cosa que ella no le pidió, y por eso no contrajo matrimonio con el príncipe de Hungría. El rey, contrariado por lo que acaba de saber, manifiesta que ella no se puede casar mientras la condesa esté viva y le pide consejo a su hija, pues ya no puede pedírselo a su madre. La infanta le sugiere que el conde mate a su mujer, que nadie lo sabría, que se diría que había muerto “de cierto mal que ella había”.

² El *Catálogo Analítico de Pliegos Poéticos Ibéricos de los ss. XV y XVI* (CAPPIXVI) describe y analiza ahora estos siete pliegos poéticos en su dimensión editorial, textual, iconográfica y musical.

2) El rey deja a su hija y encuentra al conde Alarcos junto a otros caballeros a quienes comenta que tuvo una amiga que “si muy bien la quise entonces ahora más la quería”.

3) El monarca invita a comer al conde al día siguiente. En la comida, tras haberse ido los otros comensales, el rey reprocha a Alarcos haberle prometido a la infanta casarse con ella y para limpiar su honra real le ordena que mate a la condesa para poder satisfacer a la infanta. El conde responde que es verdad lo ocurrido entre él y la hija del rey, pero que no se casó con ella porque pensaba que el rey no lo consentiría, muestra su disposición a casarse con la infanta, no obstante se opone a acabar con la vida de la condesa porque ella no lo merecía. Al final, el conde acepta resignadamente que acabará con la vida de su mujer, no sin convocar al rey ante Dios en el final de su vida.

4) El conde llega tan desconsolado a su casa que la condesa le interroga sobre su gran tristeza. Alarcos le propone cenar, pero no puede comer. Van a la cama y el conde le confiesa que amó a la infanta y que le prometió matrimonio y que el rey ahora desea que se case con su hija y que para ello debe matarla. La condesa se desmaya y después le propone que la envíe a su tierra donde ya solo vive su padre viejo, pues su madre ha muerto así como su hermano, el conde Don García, a quien había mandado matar el rey.

5) La condesa asume que debe morir, pero siente tener que dejar a sus hijos, pide despedirse de ellos, el conde, sin embargo, solo le deja abrazar al más pequeño. La condesa manifiesta querer rezar una última oración, después abrazar al conde, pues le sigue amando, y acaba solicitando la compañía del niño más pequeño para darle de mamar, el conde le dice que no le despierte porque ya viene el día. La condesa perdona a su marido porque lo ama, pero no al rey ni a la hija a los que convoca ante Dios en treinta días. En ese momento, el conde ahoga a la condesa con una toca, una vez muerta la desnuda, se desnuda él y se levanta dando voces de socorro, sus escuderos llegan y la hallan muerta. El narrador en los últimos versos informa que los otros protagonistas del romance mueren en los treinta días fijados: a los doce días la infanta, el rey a los veinticinco y el conde a los tres.

La tradición oral, como veremos a continuación, ha operado sobre estos textos antiguos de acuerdo con la poética propia del romancero tradicional. Así, en primer lugar, la extensión de los romances tradicionales se ha reducido notablemente respecto a la de los pliegos del siglo XVI. Por ejemplo, el pliego de Oporto presenta 206 versos, mientras que la versión española tradicional más larga que manejamos, un texto recogido en Formentera, está compuesta por 90 versos, y alguna versión portuguesa llega a superar los 100. Como es sabido, la razón del acortamiento de los textos de autor por las comunidades que los adoptan y adaptan en su saber literario oral se debe a la economía expositiva característica de la literatura tradicional, incluido el romancero, que prescinde de todos aquellos elementos que considera superfluos. De este modo, en ninguno de los textos analizados se conserva la parte segunda en que hemos divido los pliegos antiguos, aquella en la que el rey, tras partir con su hija, encuentra al conde Alarcos conversando sobre viejos amores con otros caballeros. Esta segunda parte apenas presenta siete versos, de modo que las otras cuatro partes han sufrido unas muy notables reducciones para que en la tradición oral moderna las versiones obtenidas presenten textos, normalmente, de entre 20 y 50 o 60 versos. Aun así, la mayor

extensión de *El conde Alarcos* respecto a otros romances de la tradición oral moderna denota su condición de viejo romance juglaresco.

Por otro lado, *El conde Alarcos* es un claro ejemplo de cómo el principio y el final de los romances tradicionales son los puntos semánticamente privilegiados para que se produzca la variabilidad propia de este género (Catalán 1997a, 179; 1997b, 247). Así, mientras las versiones judías, tanto las marroquíes como las orientales, se centran en el diálogo entre la infanta y el rey, las tradiciones ibéricas se enfocan principalmente en el final, en la muerte de los personajes y en la justicia que les es aplicada.

Algunos de los textos recogidos de los sefardíes de Marruecos se limitan al diálogo entre la infanta y el rey, a la tristeza de la primera por estar soltera, estado que reprocha al rey su padre, este, sin embargo, le recrimina no haberse casado con el conde/príncipe que ahora tiene mujer e hijos. El rey pide consejo a la hija para solucionar el problema y esta le sugiere que invite a comer al conde y que “al alzar los manteles” le recuerde al conde que le dio su virginidad (el anillo), a lo que el rey responde que tiene la honra perdida. En las otras versiones marroquíes que se extienden hasta la llegada del conde a su casa, podemos encontrar una versión arcaizante que conserva la propuesta de la condesa de esconderse en su casa familiar, el ruego de que la mate con la toca del arca, la despedida de la niña más pequeña, la alusión a la nueva madre y la muerte final de la condesa sin menciones a los intervenientes en su muerte: la familia real y el conde. Otras, sin embargo, finalizan con la alusión a la nueva madre que vendrá o con la muerte de la condesa a manos del conde o por el disgusto de la noticia, y acaba el romance con las ricas bodas que se armaron tras la muerte de la infanta. Esta solución de las ricas bodas también se puede hallar en algunas versiones “cortas”, cuando se menciona la honra perdida de la infanta o cuando el conde responde al rey que no puede matar a la condesa, pero que sí se casaría con ella.

Por lo tanto, en las versiones de los sefardíes marroquíes no hay alusión alguna al castigo de los autores físicos o intelectuales de la muerte de la condesa inocente. El problema de la honra perdida de la infanta por el conde Alarcos se soluciona con el matrimonio entre ambos en unas ricas bodas. Por su lado, en las cortas versiones de los sefarditas de Oriente, concretamente de Salónica (Grecia), la infanta se queja de su soltería a los más de veinte años, causada por su dejadez, mala suerte o por desinterés del rey. Este, en los únicos versos que remiten a los viejos pliegos, replica a la infanta que la culpa es de ella por no haberse casado con “el conde de Sevilla”. A partir de ahí la segunda parte de *El conde Alarcos* sefardita oriental se diferencia abismalmente de los pliegos del siglo XVI y de todas las otras versiones de la tradición oral moderna: la infanta bebe de una fuente fecundante en Sevilla y queda preñada, encubre el parto al rey y le pide a este para que se haga cargo de la niña o que llame al conde y se ocupe de su hija, o bien se encuentra al rey que le pregunta qué lleva en la falda, le responde que almendrinas y de repente llora la niña.

En cambio, como vamos a tratar a continuación, las tradiciones orales española y portuguesa se han interesado más por el desenlace del romance. Como hemos visto, mientras que las versiones judías empiezan siempre con la tristeza de la infanta por su soltería y el diálogo posterior entre ella y su padre, en algunas versiones de la tradición oral ibérica ha desaparecido la alusión al pesar de la infanta y comienzan con la petición de matrimonio de la hija del rey con el conde Alarcos (Zaragoza, Lérida, Ibiza, Palma de Mallorca, Valladolid, Burgos, León) e, incluso, algunas versiones presentan un principio más abrupto con la orden real de que el conde mate a su mujer (Mazariegos de Campos, Palencia) o, prescindiendo de las tres partes iniciales en que dividimos los pliegos del siglo XVI, con el diálogo en la cama entre el conde y la condesa cuando le

comunica a esta que debe matarla porque así lo quiere el rey (Formentera). De cualquier modo, normalmente las versiones españolas y portuguesas conservan estas partes primera y tercera en que hemos dividido los viejos pliegos de *El conde Alarcos* con la situación inicial de pesar/inquietud de la infanta, el diálogo con su padre y la petición de casarse con el conde, y la comida entre este y el rey en la que el monarca le ordena matar a su mujer y casarse con su hija.

Sin embargo, es en las partes cuarta y quinta (la llegada del apesadrumbrado conde a su casa, el diálogo con su mujer sobre el reciente mandato real y la ejecución de tal orden) donde la tradición oral ibérica ha operado mayores cambios respecto de los pliegos del XVI. Así, en algunas versiones se han incorporado nuevos motivos que no constan en los viejos pliegos en estas partes. Por ejemplo, para enfatizar la difícil situación del conde, este cuando llega a casa se encuentra con que su mujer está radiante ese día (Valladolid, Palencia, Burgos, Asturias y Palma de Mallorca). Otra novedad desconocida en los textos antiguos, característica de versiones de Castilla, es que el conde no solo es incapaz de comer cuando se encuentra con su mujer en la mesa, sino también de beber, lo cual enfatiza su penoso estado. Pero sin duda, en donde se producen más novedades es respecto a los motivos finales de los pliegos del siglo XVI: las elisiones, transformaciones y reestructuraciones de la reacción de la condesa al mandato real (las alternativas a su muerte, sus peticiones de rezos y de despedirse de su hijo más joven para darle de mamar, la alusión a la nueva madre de sus vástagos, el ruego de que no la mate con un cuchillo sino con una torca del arca), la ejecución de la condesa por el conde, la simulación por este de que la condesa ha muerto de manera natural, la llamada de socorro a los criados y el broche final referente a la injusta muerte de la condesa y el pronto fallecimiento de sus tres responsables: la infanta, el rey y el conde.

De todos estos elementos, uno ha desaparecido en la tradición oral moderna: la simulación de la muerte natural de la condesa por el conde tras haberla asesinado. En lo relativo a las alternativas al mandato real, mientras que en los textos antiguos la condesa le propone que la mande a su tierra de origen con sus padres, sugerencia que se conserva en las versiones canarias y del centro-oeste peninsular (Burgos, Valladolid, Palencia, León y Asturias), la tradición romancística moderna española ha incorporado más propuestas como el envío a un desierto para hacer vida santa (Tejeira-León) o a los campos de Barbería (Formentera), a la cocina o a un bosque (Palma de Mallorca), a un monasterio (Alguer). Vemos cómo las versiones castellanas son más conservadoras en este motivo, mientras que son innovadoras en las tierras de lengua catalana o en el Bierzo (Tejeira), zona de transición con las versiones gallego-portuguesas, que trataremos después. El deseo de rezar antes de morir se ha conservado en versiones leonesas, asturianas y de áreas de lengua catalana (Lérida, Palma de Mallorca y Formentera); por otro lado, se suele mantener en la tradición oral la petición de que no la mate con puñal y que la ahogue con una toca/estoque del arca como en los pliegos antiguos en las versiones castellanas y leonesas (Valladolid, Palencia, Burgos, León) o con un cordel del arca (Sevilla) o con un pañuelo (Tejeira, León).

Pero es en la combinación y en la modificación de los otros elementos finales de los pliegos (la despedida de la hija pequeña, el ahogamiento de la condesa por el conde, la llamada de socorro a los criados, el final con la intervención del narrador y su referencia a los protagonistas del romance), en donde la tradición oral ha operado de manera más transformadora, llegando algunas tradiciones a salvar a la condesa de su muerte por mandato real. En las versiones de Castilla y León, así como en algunas de las regiones de lengua catalana, la condesa va a morir, pero su muerte presenta

diferencias respecto a los pliegos del siglo XVI. En Alguer van a ser los camareros quienes van a difundir su muerte y no el conde; en la versión berciana de Tejeira el bebé milagrosamente habla y acusa a su padre y a la infanta de ser sus asesinos; en las versiones castellanas de Burgos, Valladolid y de Palencia la muerte de la condesa está implícita en una narración que se detiene en el momento en que la condesa comunica a su hijo más pequeño que tendrá una nueva madre (este también va a hablar para decir que huirá de la madrastra) y en algunas versiones es en este momento de la despedida del benjamín cuando la condesa emplaza a los causantes de su muerte. En las versiones de León también la muerte de la condesa está implícita pero la narración se detiene antes, cuando ella le pide que la mate con una toga, y, en algunos textos, también se encuentra el emplazamiento a los responsables de su muerte. En las escasas versiones canarias muere la condesa y la familia real, y el hijo pequeño pregunta a su padre qué daría por resucitar a la condesa.

Sin embargo, en algunos textos de la tradición romancística española la condesa no llega a morir a manos del su marido, como ocurre en las versiones asturianas o en una versión de *La Robla* (a diferencia de las otras recogidas en este ayuntamiento leonés), pues llegan cartas para que no mate a la condesa una vez que la condesa acaba de fallecer. En Lérida un criado anuncia la muerte de la infanta, en Ibiza mueren repentinamente los condes, en Palma de Mallorca es una voz del cielo o un ángel quien da la noticia da la muerte de la familia real. Pero es el saber romancístico portugués el que casi de manera absoluta ha preservado la vida de la inocente condesa.

Ya ha sido señalado que el romancero tradicional de Portugal es el que más se ha alejado de los textos antiguos y el que presenta un mayor porcentaje de diálogo (Petersen, 170 y 172), *El conde Alarcos* es buena prueba de ello. A pesar de ello, algunas versiones portuguesas conservan elementos presentes en los pliegos del siglo XVI, desconocidos en la gran mayoría de los textos de la tradición romancística portuguesa como son la promesa o el encuentro amoroso/sexual entre la infanta y el conde Alarcos, que implicaría que este estaría en deuda con la hija del rey:

—Alembra-te, cond'Elarde, alembra-t'aquele dia,
abaixo do rosal verde, por detrás da fonte fria?
—Eu bem m'alembro, senhora, bem m'alembro desse dia,
mas era nino chiquito, pera mais não intendia.
(Porto da Cruz, Machico, Madeira³) (Ferré 2001, 469)

Lá por meio do jantar, sua honra assim dizia:
—Não t'alembras, cond'Alario, há nove meses seria,
dos beijinhos que me deste, à sombra da fonte fria?
Ficou lo conde calado, como quem culpas tenia,
fe'lo rei sua carranca, que de ciúme seria.
—Não t'alembram, cond'Alario, coisinhas daquele dia?
Los abraços que me deste, à sombra da fonte fria.
Ficou lo conde, calado, com quem penas temia,
e, só, porque las temeu, al fim lhe responderia.
—Senhora, vós me chamastes, eu, por mim, nã lo faria.

³ Entre paréntesis indicamos en dónde se ha recogido el romance por este orden: nombre de la localidad, nombre del ayuntamiento y distrito o isla y su correspondiente archipiélago; en caso de que solo aparezca un topónimo antes del distrito se trataría del ayuntamiento y si tan solo consta un topónimo además de ayuntamiento es el distrito.

–Tu é pai deste meu ventre, outro nã lo ser podia.
 –Eu se' lo pai desse ventre? Valha-me Virgem Maria!
 –Tu serás lo meu marido, outro nã lo ser podia.
 – Eu se' lo vosso marido? Nem po'la Virgem Maria!
 (Machico, Madeira) (Ferré 2001, 472)

–Alembra-te, conde, alembra-te, o que fizeste um dia?
 –Eu tal cousa não me lembra, nem isso me parecia.
 –Anda, vai para casa, vai matar dona Maria.
 (Ribeira de Areias, Velas, isla de São Jorge, Azores) (Ferré 2001, 474)

El hecho de que esta promesa/encuentro aparezca en versiones insulares (por lo tanto, en principio, más conservadoras por su naturaleza periférica), junto a otros elementos que evidenciarían el mayor arcaísmo de estos textos azorianos y madeirenses como una mayor extensión que la media de los textos portugueses de *El conde Alarcos* (normalmente entre 30 y 40 versos), la conservación de otros motivos presentes en los pliegos e, incluso, algunos castellanismos lingüísticos (como en la versión madeirense de Machico), todo ello lleva a pensar que, tal vez, se trate de antiguas evoluciones locales de alguna vieja versión española oral o de pliego, y no de versiones importadas del Portugal continental.

Algunos textos portugueses mantienen el recuerdo de que el rey ya había sido cruel con la condesa, pues había ordenado matar a la familia de esta:

–Cala, conde, cala, conde, qu 'isso remédio teria,
 leva-m'a casa de meu pai qu'ele sei ca m 'aceitaria,
 esse ladrão desse rei reixa traz com gente minha,
 já mandou matar meu pai e a um irmão qu'eu tenia.
 (Vinhais, distrito de Bragança) (Ferré 2001, 353)

–Esse ladrão desse rei, rixas traz com gente minha,
 já mandou matar meu pai e a um hermano que eu tinha.
 (Vinhais, distrito de Bragança) (Ferré 2001, 355)

Otras versiones de la tradición portuguesa conservan la petición de la condesa de que la mate utilizando un tejido por ser más apropiado de la gente de su alta condición, variantes de la toca de los pliegos del siglo XVI:

–Não me metes cão estoque que é munto à tirania,
 afoga-me com uma toalha que é mais à fidalguia.
 (Felgar, Torre de Moncorvo, distrito de Bragança) (Ferré 2001, 349)

–Não me mates com cutelo, que é morte muito dorida,
 mata-me com uma toalha das mais finas que eu tinha.
 (Fornos de Algodres, distrito de Guarda) (Ferré 2001, 407)

–Não me mates com espadas, nem com ferros que tenia;
 mata-me com laços finos, p'ra mais alta señoría.
 (Elvas, distrito de Portalegre) (Ferré 2001, 434)

También en algunos textos de *El conde Alarcos* en Portugal encontramos en el final la muerte del rey y de su hija como en los pliegos del siglo XVI, lo cual contrasta con la abrumadora mayoría de las versiones portuguesas en las que solo muere la infanta, una vez que en la fábula de este tema romancístico en tradición lusitana la culpa recae muy principalmente en ella, pues el conde nunca tuvo ningún compromiso o comportamiento indebido con la hija del monarca, y asimismo no se enfatiza el papel del rey como cómplice de su caprichosa hija:

Tocam nos sinos em Braga. Ai Jesus! Quem morreria?
 –Morreu o rei de esquineza e a filha, de peste fina.
 (Mondim da Beira, Tarouca, distrito de Viseu)
 –Morreu la filha d’el rei, na hora em que devia,
 e morreu também lo filho, que dela então nacia,
 e pouco tempo despois, também el-rei falecia.
 (Machico, isla de Madeira) (Ferré 2001, 473)

Tocam os sinos na Sé. Ih! Jesus! Quem morreria?
 Morreu o rei e a filha por outra morte qu’ele fazia,
 descasar os descasados, coisa que Deus não queria.
 (Trancoso, distrito de Guarda) (Ferré 2001, 410)

Tocão-s’os sinos na sé, Ai Jasus, quem morreria!
 Foi o rei e à rainha, todá sua fôntesia,
 por descasá ’los bem casados, coisa que Deus nóm queria.
 (Resende, distrito de Viseu) (Ferré 2001, 419)

Hay algún final excepcional con la muerte de la condesa, como en los pliegos antiguos:

Tocam-se os sinos em Braga. Ai Jesus! Quem morreria?!
 –Morreu Carolina Augusta de morte que não merecia.
 Tocam-se os sinos em Braga. Ai Jesus! Quem morreria?!
 –Morreu Carolina Augusta à hora do meio dia.
 (Medelim, Idanha-a-Nova, distrito de Castelo Branco) (Ferré 2001, 427)

Por su parte, el conde no muere en las numerosísimas versiones del saber romancístico portugués, a diferencia de los textos del siglo XVI, y así en una versión algarvía se hace explícito el porqué: porque Alarcos ha querido siempre a su mujer:

–Anda cá, ó conde Albero, anda cá, ó vida minha.
 Não perdoa a morte ao rei nem tão pouco à sua filha Iria,
 perdôo ao meu qu’rido conde, pelo muito que me qu’ria.
 (Loulé, distrito de Faro) (Ferré 2001, 467)

De cualquier modo, como vamos a ver a continuación, la tradición romancística lusitana de *El conde Alarcos* se ha apartado muy notablemente en todos los aspectos de los pliegos castellanos del siglo XVI. Para mejor apreciar las notables innovaciones que han tenido lugar en los textos portugueses, las analizaremos estableciendo las cuatro

partes siguientes: pedido de la infanta, imposición regia, sumisión de los condes y castigo final divino.

1) Pedido de la infanta

La inmensa mayoría de las versiones portuguesas de *El conde Alarcos* comienzan con versos de *Silvana*, romance, que como todos los relativos al incesto (*Tamar*, *Delgadina* o *Blancaflor* y *Filomena*) no fueron publicados por los editores antiguos, no obstante sabemos que eran conocidos en esa época. El primer testimonio lo encontramos en el romancero de los sefardíes de Oriente, concretamente, en un himnario hebreo de 1587 como modelo para el canto de una de las composiciones, y del mismo modo sería usado en otros himnarios de los siglos XVI, XVII y XVIII (Díaz-Mas, 327). En el siglo XVII el verso inicial “Passeava-se Silvana / por um corredor um dia” aparece en la obra de Francisco Manuel de Melo *Auto do fidalgo aprendiz* (1647), el hecho de aparecer este verso en una conversación ligera de galanteo de un galán con su dama permite deducir que lo que vendría a continuación sería el romance de *El conde Alarcos* (la historia de un amor infeliz) y no el de *Silvana*, cuyo tema del incesto no parece muy apropiado para un escarceo amoroso.

Así pues, este íncipit de *Silvana* en la gran mayoría de las versiones de *El conde Alarcos* de tipo portugués plantea la cuestión de si se trata de la simple “migración” de unos pocos versos de un tema para otro o si bien estamos ante una auténtica contaminación que conllevaría a una nueva interpretación del romance contaminado, en este caso de *El conde Alarcos*. Según la investigadora Vanda Anastácio (236) se trataría de este segundo caso:

[...] mais do que uma simples introdução, os versos de *Silvana* [mudam] algo na estrutura do romance, contribuindo para polarizar o problema –separando claramente culpados e inocentes– eliminando as ambiguidades de cada personagem, tornando desejável a suspensão do assassinato final, moralizando a história.

En nuestra opinión, no nos parece que la singularidad de la tradición portuguesa de *El conde Alarcos* se deba a la incorporación de los versos iniciales de *Silvana*, pues las minoritarias versiones que no presentan ese íncipit, ofrecen las mismas características de este tema romancístico en la tradición oral lusa. Así, el tipo portugués de *El conde Alarcos* suele empezar con la infanta (Silvana o con otros nombres como Estefânia, dona Iria, Carolina Augusta, etc.) tocando un instrumento, normalmente, una guitarra, cantando o llorando, para llamar la atención sobre ella. Esta actuación musical tiene como fin apelar a su padre, a quien comunica su malestar por estar soltera:

Bem se passeia Silvana pelo corredor acima,
tocando numa guitarra e dando ais de agonia.
Acordou o seu pai do quarto, do quarto de onde dormia.
(Rebordãos, Bragança) (Ferré 2001, 341)

La subiu dona Silvana pelo seu corredor arriba,
a tocar num guitarra, do melhor que ela sabia.
Acordou-me seu pai na cama c' o stronço que ela sabia.
(Rio Maior, distrito de Santarém) (Ferré 2001, 444)

Vindo Dona Silvana pelo corredor acima,
em manguiñas de camisa, tocando na violinha,
vem o seu pai logo dentro pelo estrondo que fazia.
(Zebreira, Idanha a Nova, distrito de Castelo Branco) (Ferré 1987, 50)

De cualquier modo, algunas raras versiones comienzan con la llegada del conde a palacio, obviando así la parte inicial:

—Ainda agora vim do Paço, el-rei me mandou chamar,
ò será para meu bem, ò será para meu mal?
(Monte Novo, Sabugal, distrito de Guarda) (Ferré 2001, 408)

—Inda agora vim da corte el-rei manda-me chamar.
É para fazer mercês ou para me mandar matar?
Aqui stou às vossas ordens, também ao vosso mandar,
é para fazer mercês ou p'ra me mandar matar?
(Lagos, distrito de Faro) (Ferré 2001, 461)

— ‘Inda agora vou p'a corte, o rei me manda chamar;
não sei se é p'ra meu bem, talvez será pá meu mal.
(Piedade, Lajes do Pico, isla de Pico, Azores) (Purcell 1987, 114-115)

— ‘Inda agora vim da corte já el-rei me manda chamar;
não sei s'é p'ra me dar tença, s'é p'ra me mandar matar.
(Machico, isla de Madeira) (Ferré y Boto 2008)

El rey pregunta a su hija qué le ocurre y esta le responde que se encuentra mal por ser la única soltera de las hermanas y le pide que le busque un marido. A veces es ella quien sugiere el que podría ser su futuro esposo, mientras que en otras es el rey el que menciona al conde Alarcos, quien ya está casado y tiene familia:

—Que tens tu, dona Infanta? Que tens tu, ó alma minha?
—Casaram-se minhs manas, eu também casar queria,
por ser infanta mais nova fico para infantina.
—Cala-te lá minha filha, cá não há quem te merecia.
O nosso conde d'Alberga, esse casou noutro dia.
—Esse mesmo, meu pai, esse mesmo é que eu queria.
(Lousã, distrito de Coimbra) (Ferré 2001, 432)

—Mande o meu pai chamar conde, pr'a casar com sua filha.
—Ó filha, cond' é casado, é casado e tem família.
—Mande meu pai chamar conde da sua pátria querida;
minhas manas são casadas e eu também casar qu'ria.
(Santa Cruz das Flores, isla de Ponta Delgada, Azores) (Purcell 2002, 90)

2) Imposición regia

El rey convoca al conde, y en algunas versiones el conde Alarcos se pregunta, extrañado, inquieto, por las razones de la imprevista llamada del rey:

—Ainda ontem vim das côrtes, já hoje sou chamado,
ou é por maravilha, ou pela lei do Diabo!

(Montealegre, distrito de Vila Real) (Ferré 2001, 357)

—Ainda agora de lá venho, já para lá hei de tornar?

Entrou pelo paço dentro fazendo mil cortesias

(Beira Baixa) (Ferré 2001, 429)

Palavras não eram ditas, criados à porta batiam.

—Se está cá o senhor conde, el-rei o manda chamar.

—'Inda agora vim do paço, já para lá hei-de voltar?

Se será para meu bem, se será para o meu mal?

(Póvoa de Santa Iria, Vila Franca de Xira, distrito de Lisboa)

(Ferré 2001, 450)

—'Inda agora vim da Corte, já o rei me manda chamar,

pra me dar algua tença, ou pra me mandar matar

(Sítio da Quebrada, Canhas, isla de Madeira) (Xarabanda, 11)

Pero, normalmente, ese motivo es minoritario, y así, inmediatamente, tras el diálogo entre el rey y su hija, tiene lugar el encuentro entre el monarca y el conde:

—Mande-o chamar, meu pai, da sua parte e da minha.

—Aqui estou, real senhor, real senhor, que me queria?

—Quero que mates condessa, p'ra casar com minha filha

(Origen desconocido) (Ferré 2001, 486)

O rei mandou chamar. —Que quer, Real Alteza?

(Cinfães, distrito de Viseu) (Ferré 2001, 410)

Palavras não eram ditas, o conde à porta batia.

(Malpica do Tejo, Castelo Branco) (Ferré 2001, 424)

En ese encuentro el diálogo puede ser mínimo, pues el conde acata resignadamente sin responder al mandado real:

—Que me quer o senhor rei e também a sua filha?

—Que mates tua mulher e cases com minha filha,
que me tragas a cabeça nesta dourada bacia.

Foi o conde para casa com muito grande agonia

(Rebordainhos, Braganza, distrito de Braganza) (Ferré 2001, 340)

O rei mandou chamar o conde e disse-lhe o que queria.

—Mata-a, conde, mata-a, conde, p'ra casares com minha filha.

O conde foi para casa, não comia nem dormia.

(Fundão, distrito de Castelo Branco) (Ferré 1987, 49)

Pero, en muchas ocasiones el conde se niega, como en los pliegos del s. XVI, a acabar con la vida de su mujer:

—Aqui me tem Vossa Majestade, o que é me queria?
 —Quero que mates condessa, p'ra casar com filha minha.
 —Eu condessa não a mata, que'ela a morte não merecia.
 —Mata, conde, mata, conde, antes que eu te tire a vida,
 e me tragas a cabeça nesta dourada bacia.

(Braga) (Ferré 2001, 362)

—Vossa Alteza que me quer, Vossa Alteza que me queria?
 —Quero que mates a condessa e cases com D. Maria.
 —A condessa não é morta, ela a morte não merecia.
 —Mata, Conde, mata, Conde, não me tornes demasia,
 vem-me trazer a cabeça nesta dourada bacia.

(Vila Ruiva, Cuba, distrito de Beja) (Ferré 1988, 43)

—Aqui me tem, Vossa Alteza, Vossa Alteza o que me queria?
 —Matas a tua mulher e casas com D. Maria.
 —A minha mulher 'inda é moça, a morte não na merecia.
 (Baleizão, distrito de Beja) (Ferré 1988, 51)

En algunas versiones alentejanas aparece una nueva secuencia temática en la que el rey indica al conde que no puede evitar matar a la condesa, puesto que la conoce bien:

—Cala-te, ó conde Alardos, não me voltes demasia,
 e traz-me a sua cabeça nesta formosa bacia;
 e não ma troques por outra, que eu mui bem a conhecia:
 tem três sinais na cara, todos três com bizarria.

(Elvas, distrito de Portalegre) (Ferré 1986, 73)

—Tudo isso será bom mas nada disso eu queria;
 quero que me tragas a cabeça numa dourada baci.
 Não a troques tu por outra, que eu logo a conhecia:
 tem dois sinais na cara, que muito bem lhe dizia.

(Elvas, distrito de Portalegre) (Ferré 1986, 76)

Y no pocas veces este diálogo se extiende en la primera de las amplificaciones o *seqüências temáticas*, como las denominaba el investigador brasileño Bráulio do Nascimento, *amplificatios*⁴ que caracterizan las versiones del tipo portugués de *El*

⁴ Nos parece muy oportuno recordar aquí la definición que de ellas dio Nascimento, uno de los maestros en los estudios de la poética del romancero de la segunda mitad del siglo XX: “A seqüência temática caracteriza-se por uma instabilidade numérica de segmentos nas diferentes versões do mesmo romance. E que a seqüência oferece à imaginação um campo para atuar livremente sem alterar o tema do romance. Apesar da tendência geral de encurtamento dos romances na sua peregrinação oral, não se pode negar a própria sobrevivência dos romances como resultado da colaboração popular. A parcela de criação do portador de folclore é considerável, embora tenha a variante, pela sua condição de epifenômeno, os limites estabelecidos pela estrutura temática do romance. E que nas seqüências, principalmente, que a

conde Alarcos y que las convierten en los textos más extensos de este romance de la tradición oral moderna. Esta primera secuencia temática consiste en las alternativas que el conde propone para evitar que sea él quien mate a su mujer, o, simplemente, para evitar una muerte injusta e inmerecida:

—Cala, conde, cala, conde, não te ponhas com profia;
ou tu matas a condensa, senão eu tiro-te a vida.
—A condensa não na mato, que a morte não merecia;
mandarei-a p'ra um convento mais alto não haveria.
Le darei o pão por onças, e a água, por medida,
o bacalhau às arrobas, e assim le tiro a vida.
—Cala, conde, cala, conde, não te ponhas com profia;
olha: tu mata a condensa, senão eu tiro-te a vida.
—A condensa não na mato, que a morte não merecia;
mandarei-a botar ao mar, que a água a abafaria.
—Cala, conde, cala, conde, não te ponhas com profia;
ou tu matas a condensa, senão eu tiro-te a vida.
e tu me trarás a língua, nesta branquinha bacia.

(Monte Córdova, Santo Tirso, distrito de Oporto) (Ferré 2001, 394)

—O rei nem vos quer dar tença nem vos quer mandar matar;
quer que mate a condensa pa'c'a sua filha casar.
—Isso é coisa qu'eu nã faço porque a morte nã a merecia;
mando-a deitar na serra e os bichos a comeria.
—Mas o rei manda é que vós mate p'r'a honra da sua filha;
leve a maldita cabeça nesta dourada bacia.
—Isso é coisa qu'eu nã faço porque a morte nã a merecia;
mando-a fechar num convento e o pai a substentaria;
e as cartas qu'ela me mandasse no lume as queimaria.
—Mas o rei manda é que vós mate p'r'a honra da sua filha;
—Isso é coisa qu'eu nã faço porque a morte nã a merecia;
mando-a deitar no mar e as ondas a mataria.
—Mas o rei manda é que vós mate p'r'a honra da sua filha.

(São Vicente, isla de Madeira) (Purcell 1987, 114-115)

3) Sumisión de los condes

El conde vuelve pesaroso a su casa, en donde toma medidas de luto que normalmente despiertan la curiosidad de su mujer. Alarcos está tan apesadumbrado que no consigue comunicar a su mujer la terrible noticia, de modo que la va postergando en diversas situaciones. Aquí nos encontramos ante otra más de las secuencias temáticas características de *El conde Alarcos* de tipo portugués:

Indo o conde para casa, muito triste à maravilha,
mandou fechar seus palácios, cousa que ele não fazia.
Mandou pôr na sua mesa cousa que ele não queria,
mandou vestir seus criados do luto mais pesado que havia,

colaboração popular se manifiesta com mais vigor, sobretudo quando apresentam um núcleo passível de desdobramento ou de repetição ilimitada dos seus elementos" (Nascimento, 161-162).

as lágrimas eram tantas que pela mesa corria.
 Mandou fazer a sua cama para ver se dormia,
 o ais eram tantos, o palácio estremecia,
 bate a condessa à porta, para ver o que o conde tinha.
 (Viana do Castelo) (Ferré 2001, 377)

Saiu pela porta fora, não disse que sim nem que não,
 mandou pôr o palacio e luto, de luto na maravilha;
 mandou fazer a cama a fingir que dormia,
 os soluços eram tantos que intê o palácio tremia;
 mandou pôr a mesa para fingir que comia
 e as lágrimas eram tantas que intê da mesa corriam.
 (Belmonte, distrito de Castelo Branco) (Ferré 1987, 46)

Conde Iano veio p'ra casa, quase de tristeza morria.
 Mandou tirar o jantar antes que desse meio-dia.
 O jantar estava na mesa, nem um nem outro comia,
 e os soluços eram muitos que a casa estremecia,
 e as lágrimas eram tantas que sobre os pratos caíam.
 (Fonte do Mato, Santa Cruz de Graciosa, isla Graciosa, Azores)
 (Purcell 1987, 162)

Una vez que la condesa sabe del mandato real, propone a su marido diversas opciones (otra *amplificatio* más que en algunos textos mantiene la sugerencia de que la envíe a casa de sus padres como en los pliegos del s. XVI), que son rechazadas por su marido, ya que el monarca le ordenó taxativamente que lleve la cabeza de su mujer “numa bacia”:

—Conta-me tu, meu bom conde, conta-me tua agonia.
 —Se t'eu contar a tristeza, tu para trás cairias.
 —Não cairia, não, ó conde, que eu alguns ânimos teria.
 —Manda el-rei que te mate p'ra casar com sua filha,
 e que lhe leve a cabeça nesta maldita bacia.
 —Cala-te lá, ó meu bom conde, que isso bom remédio tinha,
 leva-me a casa de meus pais que me aceitam como sua filha.
 —Isso não, condessa, não, que ele o rei o saberia.
 —Manda-me ir lançar ao mar, que os peixes me comeriam.
 —Isso não condessa, não, que ele o rei o saberia.
 (Rapa e Cadafaz, Celorico da Beira, distrito de Guarda) (Ferré 2001, 403)

—O senhor rei quer que te mate, ó condessa, p'ra casar com D. Maria.
 —Então manda-me para meu pai que ainda me aceitaria.
 —Isso tudo eu lá disse e ele disse que não queria,
 que te matasse, condessa, e casasse com D. Maria.
 —Então, manda-me para as brenhas que os bichos me comeriam.
 —Isso tudo eu lá disse e ele disse que não queria,
 que te matasse, ó condessa, e casasse com D. Maria.
 —Então deita-me para o mar que os peixes me comeriam.

—Isso tudo eu lá disse e ele disse que não queria,
que te matasse, ó condessa, e levasse a tua cabeça
naquela malvada bacia e casasse com D. Maria.

(Vila Verde de Ficalho, Serpa, distrito de Beja) (Ferré 1988, 45)

La condesa, resignada, decide despedirse, primero de los lugares relativos a su entorno habitacional (la casa y el jardín, mencionando algunos de los elementos de esos espacios), así como de las personas que la acompañan en ese ámbito doméstico, para, a continuación, darle el adiós de su hijo, o más frecuentemente, hijos. Esta suele ser la ampliación más larga de este romance en la tradición portuguesa y, normalmente, suele presentar poliasonancia cuando la condesa se despide de su hijo bebé, ya sea único o el benjamín:

—Alcança-me aquela pena mais aquela escrevenia,
quero escrever ao meu pai a desgraça desta filha.
Já eu vou dar um passeio, da sala para a jardim.
Adeus cravos, adeus rosas, adeus flores de alecrim.
Já vou eu dar um passeio, da sala para a cozinha,
adeus criados e criadas, adeus, ó morada minha.
Mama, mama, meu menino, este leite de paixão,
amanhã por estas horas, está tua mãe debaixo do chão.
Mama, mama, meu menino, este leite de amargura,
amanhã por estas horas, está tua mãe na sepultura.

(Santa Bárbara de Padrões, Castro Verde, distrito de Beja) (Ferré 1988, 55)

—Deixa-me dar um passeio da sala para a cozinha;
adeus, cravos, adeus, rosas, adeus, dispenseira minha!
—Deixa-me dar um passeio da sala para o quintal:
adeus cravos, adeus, rosas, adeus, flores do laranjal!
Mandai chamar o meu filho, que lhe quero dar de mamar:
mamai, meu filho, mamai, este leite d'aflição,
amanhã, por estas horas, outra mãe te dará pão.
Mamai, meu filho, mamai, este leite de amargura,
amanhã por estas horas, 'sta tua mãe na sepultura.

(Cadaval, distrito de Lisboa) (Ferré 2001, 447)

—Deixa-me dar um passeio da sala para a cozinha,
adeus, criadas, adeus, criados, que eu muito estimava.
Deixa-me dar um passeio da sala para o jardim.
Adeus, cravos, adeus, rosas, adeus, flor de alecrim.
Anda cá, filho mais velho, que te quer abraçar.
Anda cá, filho do meio, que te quero aconselhar,
qu'os conselhos das madrastas não fazem senão enfezar.
Anda cá, filho mais moço, que te quero dar de mamar.
Mama, mama, meu menino, este leite d'amargura,
qu'amanhã por esta hora tua mãe 'tá na sepultura.
Mama, mama, meu menino, neste leite d'agonia;
qu'amanhã por esta hora tua mãe 'tá na terra fria.

Mama, mama, meu menino, este leite amargurado,
que amanhã por esta hora teu pai já é rei coroado.
(Urzelina, isla de São Jorge, Azores) (Costa Fontes, 71)

Este terrible trance de la despedida de la condesa de los seres y de las cosas queridas presenta en algunos textos portugueses dos innovaciones relacionadas con la infanta y con el rey, los causantes de su desgracia. Por un lado, cuando la mujer de Alarcos se despide de los suyos, el rey se presenta para comprobar que están llevando a cabo su orden, o bien envía a alguien con este fin:

—Adeus jardim das flores, aonde passava as agonias.
Bate o rei à porta para ver se a condessa estava morta.
—A condessa não estava morta, mas está nessas agonias.
(Viana do Castelo) (Ferré 2001, 447)

Palavras não eram ditas, el-rei à porta batia.
—Ou la condessa já morta, ou los dois eu mataria.
—Real senhor, não é morta, mas 'sta n'hora d'agonia.
(Porto da Cruz, Machico, isla de Madeira) (Ferré 2001, 469)

As palavras não eram ditas a sua porta se batia,
era o escudeiro do rei que desta sorte dizia:
—Lá manda dizer el-rei, não uses de mais porfia,
que lhe mandes a cabeça, nesta dourada bacia.
(Loulé, distrito de Faro) (Ferré 2001, 466)

Por otro lado, la condesa enseña a uno de sus hijos, normalmente el mayor, cómo se deberá portar con su nueva madre:

—Anda cá, filho mais velho, que te quero ensinar,
amanhã já tens mãe nova como lhe hás-de falar.
Deitas o joelho em terra, co'o bonezinho na mão:
“Bom dia, minha mãe nova, deite-me a sua bênção”
(Lajeosa, Celorico da Beira, Guarda) (Ferré 2001, 404)

Pero, en algún texto esa enseñanza se convierte en una maldición:

—Anda cá, filho mais velho, que te quero ensinar,
Hás-de ter uma mãe nova, nem lh'has-de saber falar.
Dêxa-me ver s'eu 'inda sei uma oração qu'eu sabia:
al-rei morra de nascido, sua filha de peste fina!
(Cabeçais, ayuntamiento y distrito de Castelo Branco) (Ferré 2001, 404)

4) Castigo divino final

Cuando parece que la desgraciada suerte de la condesa ya está echada, se produce la inesperada muerte de la infanta, y en algunas ocasiones también del rey: suenan las campanas (os sinos da Sé/de Braga/Mafra/do palácio/da corte, etc.) y, milagrosamente, el hijo que la condesa está amamantando habla y comunica a su

entorno que la infanta, y en ocasiones, también el rey su padre, como hemos apuntado antes, han fallecido “por descasar a los bien casados, cosa que Dios no quería”:

Tocan os sinos na corte, quem morreu, quem morreria?
 Morreu a filha do rei de inclemências que fazia,
 apartar os bem casados, coisa que Deus não permitia
 (Elvas) (Ferré 1986, 74)

Tocan os sinos na Sé. Ai Jesus! Quem morreria?
 Morreu a dona Silvana pela traição que fazia,
 apartar os bem casados, coisa que o Senhor não queria
 (Montalegre, distrito Vila Real) (Ferré 2001, 357)

Tocan os sinos em palácio. Ai Jesus! Quem morreria?
 Diz-lhe o filho mais novo, que 'inda falar não sabia.
 –Foi a dona Silvana pelo escândalo que fazia.
 Viva o conde e a condessa sempre na mesma alegria!
 (Braga) (Ferré 2001, 363)

Estando o conde em altos gritos, condênsia em alta gritaria,
 ouviram tocar os sinos. –Ó meu Deus, quem morreria?
 –Foi o malvado do rei, dois sinos mandar tocaria.
 Ergue-se o menino do berço, qu 'inda falar não sabia:
 –Viva mē pai e minha māe, vivam ambos com alegria,
 a filha do rei é morta, chamada a D. Maria
 (Ponta, Lajes das Flores, Azores) (Purcell 2002: 87)

Palavras não eram ditas, o som dos sinos se ouvia.
 Diz-lhe o menino do berço, que ainda falar não sabia.
 –Morrera a D. Silvana que tanto mal causaria
 (Ponta Delgada, Santa Cruz das Flores, Azores) (Purcell 2002: 91)

En algún muy raro caso, este desenlace varía y, como podemos ver en las siguientes muestras, solo muere el rey, o la condesa perdona a la infanta (hecho inaudito tanto en los textos antiguos como en la tradición oral moderna), o, se añaden los versos de los amantes que se transforman más allá de la muerte de *El conde Niño*:

Atocam os sinos dobrados, oh, meu Deus, o que seria?
 –E o rei que morreu com derramo de placia,
 por apartar os bem casados, só coisa que Deus fazia.
 (Seixal, Porto Moniz, isla de Madeira) (Ferré y Boto 2008, 253)

Tocam os sinos em Mafra, quem morreu, quem morreria?
 morreu dona Silvana pelo mal que queria,
 querer apartar casados o que Deus não permitia.
 Tudo ficou assombrado de o menino ouvir falar,
 à porta do seu palácio um correio estava a chamar,
 que suspendesse a morte que à condessa queria dar.

—Ajoelhai, ó meus filhinhos, e a Deus vamos pedir
que perdoe os pecados a quem deixou de existir.
(Elvas, distrito de Portalegre) (Ferré 1986, 80)

Tocam os sinos nas torres, oh, Jesua, que aconteceria?—
Respondeu o filho mais moço que ainda falar não sabia:
—Foi a filha do rei Conde chamada dona Maria;
queria descasar um casal que Deus não queria.
Já morreram os bem casados, já lá vão a enterrar.
Um foi enterrado à gradinha, outro ao pé do altar;
dum nasceu uma oliveira e doutro um grande oliveiral,
a um cresceu, a outro cresceu, ambos se foram abraçar;
e dum nasceu uma pomba, doutro um pombo real;
um voou, outro voou, ambos ao céu foram parar.

(Norte Pequeno, Calheta, isal de São Jorge, Azores) (Purcell 1987, 147)

Este trabajo sobre *El conde Alarcos*, uno de los romances más difundidos en la tradición oral moderna, nos lleva a concluir o recordar ciertas obviedades para los estudiosos del romancero tradicional, pero desconocidas o dejadas de lado por otros colegas del campo filológico: que el romancero no se limita a los textos medievales o impresos en el siglo XVI, que la tradición oral moderna es muy rica y variada, y, en consecuencia, un solo texto tradicional no es representativo de esta, así como que el romancero es una poesía expresada no solo en castellano, la lengua originaria del género romancístico, sino en todas las lenguas iberorrománicas, como bien muestra la extraordinaria vitalidad en tierras lusitanas de este romance castellano juglaresco de origen medieval.

Obras citadas

Anastácio, Vanda. “Os *incipit* de Silvana no romance do Conde Alarcos: considerações.” *Quaderni Portoghesi* 11-12 (1982): 227-239.

Catalán, Diego. “Los modos de producción y ‘reproducción’ del texto litarario y la noción de apertura (1978).” En *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*. Madrid: Editorial Siglo XXI/Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997a. 159-186.

Catalán, Diego. “La descodificación de las fábulas romancísticas.” *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*. Madrid: Editorial Siglo XXI/Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997b. 243-264 [1a ed. 1986].

CAPPIXVI = *Catálogo Analítico de Pliegos Poéticos Ibéricos de los ss. XV y XVI*, disponible en <pliegospoeticosxvi-iump.ucm.es> [prevista la publicación en Red en los próximos meses].

Costa Fontes, Manuel da. *Romanceiro da Ilha de S. Jorge*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1983.

Díaz-Mas, Paloma. *Romancero*. Barcelona: Editorial Crítica, 1994.

Ferré, Pere. *Novos Inquéritos. Romanceiro Tradicional do Distrito de Castelo Branco I*. Santiago do Cacém: Real Sociedade Arqueológica Lusitana, 1987.

---. *Novos Inquéritos. Romanceiro Tradicional do Distrito de Beja I*. Santiago do Cacém: Real Sociedade Arqueológica Lusitana, 1988.

---. *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna. Versões Publicadas entre 1828 e 1960*. II Volume. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

Ferré, Pere y Sandra Boto. *Novo Romanceiro do Arquipélago da Madeira*. Funchal: Empresa Municipal “Funchal 500 Anos”, 2008.

Forneiro Pérez, José Luis. “O romance do Conde Alarcos na Galiza.” En Antonio Gil Hernández ed. *II Congresso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza, 1987. Actas*. A Coruña: Associaçom Galega da Língua, 1989. 505-518.

Gillet, Joseph E. *Propalladia and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro*. Transcribed, edited and completed by Otis H. Green. Pensilvania: Bryn Mawr, 1961, vol. 4.

Nascimento, Bráulio do. “As sequências temáticas no romance tradicional.” *Revista Brasileira de Folclore* 15 (1966): 159-189.

Menéndez Pidal, Ramón. *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Madrid: Espasa Calpe, 1953 (1968²), 2 vols.

Purcell, Joanne. *Novo Romanceiro Português das Ilhas Atlânticas I*. Ed. Isabel Rodríguez-García y João Saramago das Pedras. Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 1987.

---. *Romanceiro tradicional das ilhas dos Açores. Corvo e Flores*. Ed. Samuel G. Armistead, Cristina Carinhas, Pere Ferré, Manuel da Costa Fontes e Israel J. Katz. Angra do Heroísmo-Lisboa: Governo Regional dos Açores-Universidade Nova de Lisboa, 2002.

Petersen, Suzanne. “Cambios estructurales en el romancero tradicional.” En Diego Catalán y Samuel G. Armistead eds. *El romancero en la tradición oral moderna. I Coloquio Internacional*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal/Rectorado de la Universidad de Madrid, 1972. 167-179.

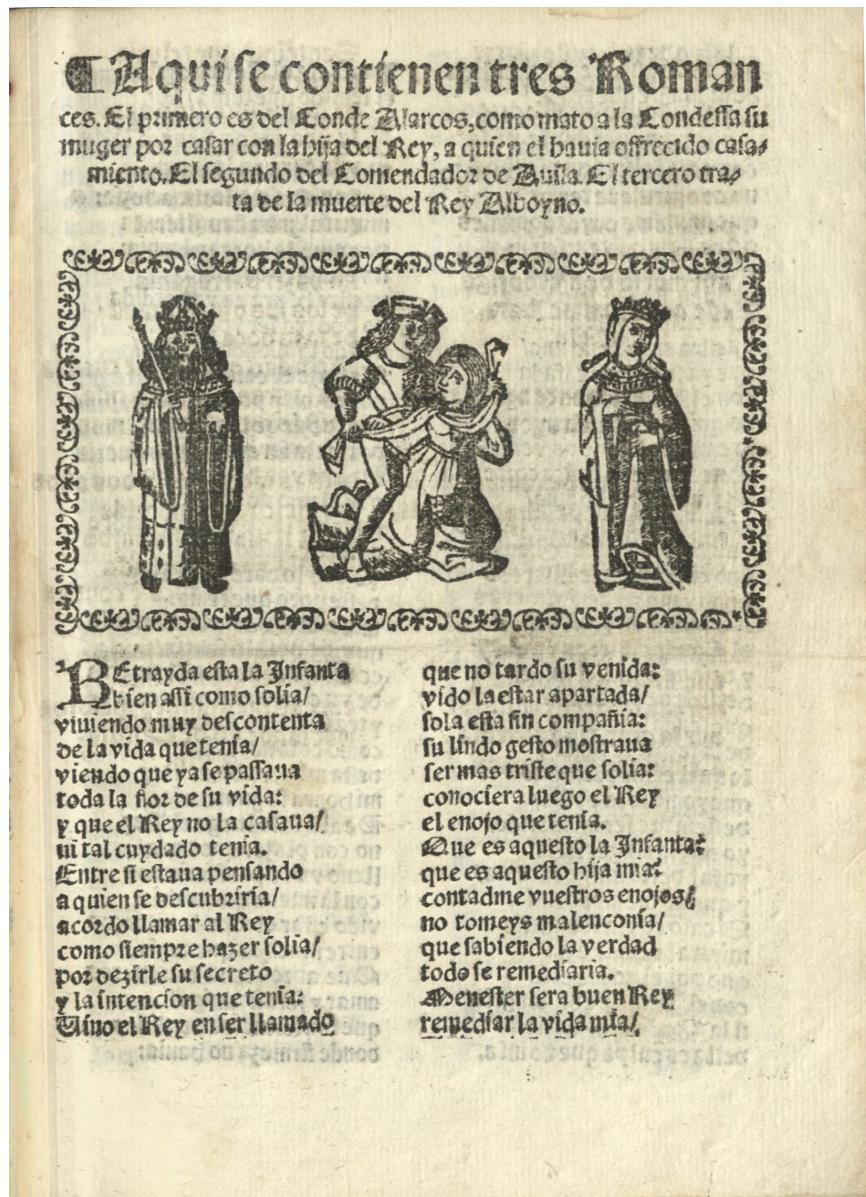
Rodríguez-Moñino, Antonio, Arthur L.F. Askins y Víctor Infantes. *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (s. XVI)*. Madrid: Castalia/Editora Regional de Extremadura, 1997.

Salinas, Francisco. *Siete libros sobre la música*. Trad. Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid: Alpuerto, 1983.

Xarabanda, Associação Musical e Cultural. *I Romances Tradicionais e Cantigas Narrativas*. Funchal: Associação Musical e Cultural Xarabanda, 1995.

ANEXO

De la imagen al texto: variación de un motivo



© Williams College, Chapin Library, Spanish siete 1546

[Representación de la asfixia de la condesa a través de una toca en un pliego poético del s. XVI (RM 735), frente a la “toalha” o “laços finos” de la tradición oral moderna portuguesa. Xilografía quinientista creada ex profeso para este romance.]