

## EL MOTIVO DEL CABALLO QUE HABLA EN EL ROMANCERO

### THE MOTIF OF THE SPEAKING HORSE IN HISPANIC BALLADRY

NICOLÁS ASENSIO JIMÉNEZ  
Universidad Complutense de Madrid  
Universidade Nova de Lisboa  
n.asensio@ucm.es  
orcid: 0000-0002-6160-3070

**RESUMEN:** En ciertas versiones tradicionales de cuatro romances épicos, “El rey moro que reta a Valencia”, “Valdovinos sorprendido en la caza”, “La pérdida de don Beltrán” y “Gaiferos libera a Melisenda”, se produce el hecho maravilloso de que el caballo del héroe adquiere la capacidad de hablar. El objetivo de este artículo es estudiar de forma monográfica tal motivo, cotejando las versiones antiguas de estos romances y los testimonios recopilados de la tradición oral moderna. En concreto, se pretende analizar su función y significado, rastrear su evolución temporal, geográfica y lingüística, establecer posibles filiaciones de procedencia y comprobar si en las composiciones que recuperan el motivo pueden identificarse tipos y subtipos.

*Palabras clave:* motivo; épica; materia carolingia; Cid; elementos maravillosos.

**ABSTRACT:** In some traditional versions of four epic ballads, “El rey moro que reta a Valencia”, “Valdovinos sorprendido en la caza”, “La pérdida de don Beltrán” and “Gaiferos libera a Melisenda”, the hero’s horse marvellously acquires the ability to speak. This article aims to provide a monographic study of this motif, collating the ancient texts of these ballads, together with the versions collected from the modern oral tradition. Specifically, it proposes to analyse the function and meaning of this motif, to trace its temporal, geographical, and linguistic evolution, to establish possible affiliations regarding origin and to detect whether types and subtypes can be identified in the compositions that recover the motif.

*Keywords:* motif; epic; Carolingian matter; Cid; marvellous elements.

Recepción: 2 de julio de 2024; aceptación: 11 de marzo de 2025.

D.R. © 2026. Nueva Revista de Filología Hispánica  
Licencia *Creative Commons Attribution-NonCommercial* (CC BY-NC) 4.0 International

## INTRODUCCIÓN\*

De las pocas ideas de Ramón Menéndez Pidal que han sido fuertemente cuestionadas, sobresale la supuesta escasez de elementos maravillosos en los romances tradicionales. En su *Romancero hispánico. Teoría e historia* —obra fundamental que hasta la fecha proporciona el panorama más completo sobre la materia—, Menéndez Pidal (1968 [1953], t. 1, p. 77) defendía que

La predilección por lo misterioso y fantástico no lleva de ningún modo a la ficción de un mundo maravilloso. Se admite solamente el milagro en los romances de santos. Pero sólo muy rara vez entra lo sobrenatural en asuntos profanos, de los que sólo recuerdo el habla prodigiosa del caballo, de la espada y de un recién nacido en tres romances arriba citados. Las hadas se nombran en el romance de *La Infantina*. Y esto es todo.

Como bien ha observado Tyler Fisher (2017, p. 23), esta opinión se tuvo por cierta durante bastante tiempo, tal como atestiguan los numerosos manuales de literatura española y antologías divulgativas del romancero. Sin embargo, Mercedes Díaz Roig (2008 [1977]), Graciela M. Battagliotti (1989), Michel Débax (1991-92) y el propio Fisher (2017) han examinado la cuestión en

\* Este artículo es resultado del proyecto “The Golden Age of the Romancero: Echoes of traditional ballads in Medieval and early modern Spanish literature” (GOLDEN-Rom) financiado por el programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea mediante el contrato Marie Skłodowska-Curie (núm. 101029346); aunque se ha terminado de escribir en el marco del programa “Ayudas Beatriz Galindo para la atracción del talento investigador - 2022” del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España (núm. BG22/00119). También se adscribe al proyecto “Literatura popular impresa (s. XVI): catalogación de pliegos poéticos castellanos, catalanes y portugueses y estudio comparativo del área literario-cultural peninsular” (PID2022-136278NB-I00) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España. Un primer borrador se presentó en el coloquio Limiares Homen/Animal na Literatura e Cultura da Idade Média de la sección portuguesa de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Braga, Portugal, 4-5 de junio de 2022). Agradezco los comentarios de Teresa Araújo, Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra en este encuentro, que han servido para enriquecer el presente artículo. Muchas gracias también a los evaluadores anónimos por sus observaciones, una de ellas especialmente importante por haberme dado a conocer las versiones de “Gaíferos libera a Melisenda” que recuperan el motivo, sin lo cual este trabajo estaría incompleto.

*Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, LXXIV, 2026, núm. 1, 67-105  
ISSN 0185-0121; e-ISSN 2448-6558; DOI: 10.24201/nrfh.v74i1.4017

profundidad, planteando que lo maravilloso podría tener mayor presencia e importancia de las que le atribuía Menéndez Pidal.

Aunque son minoría, hay cierto número de romances tradicionales que se sumergen “en un ambiente maravilloso donde los sucesos relatados rompen las leyes del mundo real” (Díaz Roig 2008, p. 22). Entre los temas y motivos sobrenaturales estudiados por Díaz Roig y Battagliotti podemos encontrar apariciones de muertos (“Silvana”, IGR 0005<sup>1</sup>; “Aparición de la enamorada muerta”, IGR 0168), la personificación de la Muerte (“El enamorado y la Muerte”, IGR 0081), el poder hechizante del canto (“Conde Niño”, IGR 0049), la metamorfosis de personas en animales o figuras vegetales (“Conde Niño”; “Lanzarote y el ciervo de pie blanco”, IGR 0535; “Tristán e Iseo”, IGR 0116), hechiceras (“Grifos Lombardo”, IGR 0118), objetos encantados o maravillosos (“Don Manuel y el moro Muza”, IGR 0061; “Delgadina”, IGR 0075; “Tristán e Iseo”; “La mala hierba”, IGR 0469; “Valdovinos sorprendido en la caza”, IGR 0796) y distintos tipos de animales que hablan, ya sean culebras (“Ay un galán de esta villa”, IGR 0406; “La esposa de don García”, IGR 0183; “La infantina”, IGR 0164), aves (“La esposa de don García”; “Gerineldo”, IGR 0023), perros (“La loba parda”, IGR 0235), ciervos (“Lanzarote y el ciervo de pie blanco”), lobos (“La loba parda”) o caballos (“El rey moro que reta a Valencia”, IGR 0045; “Valdovinos sorprendido en la caza”; “La pérdida de don Beltrán”, IGR 0150; “Gaiferos libera a Melisenda”, IGR 0151).

Este último grupo de romances en los que intervienen animales con capacidad de hablar se emparenta, huelga decir, con una larguísima tradición presente en la literatura de numerosas culturas del mundo. En lo que atañe a las culturas mediterráneas de Occidente y Oriente Próximo, encontramos desde las historias de zorros astutos de las tablillas de Mesopotamia en el 2000 a.C., pasando por las fábulas de Esopo en el siglo VI a.C. hasta llegar a las adaptaciones de las fábulas esópicas medievales y los cuentos folklóricos de animales que se encuentran en obras como *Ysopet* de María de Francia, *Calila e Dimna* o *El conde Lucanor*, entre otras. De hecho, en gran parte de los cuentos folklóricos registrados en la clasificación de Aarne-Thompson-Uther (Uther 2004), entre

<sup>1</sup> Cada vez que cite o mencione un romance por primera vez, indico el IGR o Índice General del Romancero para su correcta identificación. El listado completo puede consultarse en la base de datos de SUZANNE PETERSEN (1997-).

los números 1-299 (“Animal tales”) y 2001-2399 (“Formula tales”) aparecen animales que entienden y utilizan el lenguaje humano. No es extraño, por tanto, que haya ecos de esta tradición universal en el romancero. Sin embargo, hay que advertir que, en los romances, salvo muy contadas excepciones, no suele haber historias protagonizadas enteramente por animales; más bien, éstos tienen cierto protagonismo en una parte de la narración. Funcionan como motivos: unidades estructurales menores, de carácter narrativo, vinculadas al resto del relato pero que, a su vez, se pueden encontrar de forma similar con cierta recurrencia en otros contextos (González 2003).

De todos los animales parlantes que podemos encontrar en el romancero, el caballo merece, en mi opinión, un estudio en particular. Está registrado en el *Motif-index of folk-literature* de Stith Thompson (1955-1958) como “Speaking horse” (B211.1.3) en la categoría “Animal uses human speech” (B211). Sin embargo, no creo que en el romancero este motivo sea sólo un ejemplo más del tema folklórico de animales con capacidad de entender y hablar el lenguaje humano, sino que inevitablemente debe ponerse en relación con la épica. Los cuatro romances donde aparece, “El rey moro que reta a Valencia”, “Valdovinos sorprendido en la caza”, “La pérdida de don Beltrán” y “Gaiferos libera a Melisenda”, tienen sus vínculos con cantares de gesta medievales, en concreto el *Cantar de mio Cid*, el perdido *Cantar de Sansueña*, el *Cantar de Roncesvalles* y la tradición épica sobre Walter de Aquitania. En todos estos ejemplos y en otros muchos más de la épica europea —en especial la francesa por conservar el mayor número de cantares de gesta medievales—, el caballo de los héroes es un personaje de trascendental importancia. Tiene nombre, posee una caracterización bien definida y su papel es clave en determinadas situaciones.

En el índice de motivos sobrenaturales de los cantares de gesta franceses de Adolphe-Jacques Dickman (1926, pp. 170-171), se localizan varios caballos de héroes que parecen comprender el lenguaje humano. Por lo general, estas escenas de comunicación entre el humano y el animal siguen un mismo esquema: el héroe pide a su caballo que se sobreponga a una situación difícil, bien ayudándole a sortear un peligro, bien a combatir contra los enemigos, y éste enseguida obedece. Así ocurre en *La chevalerie Ogier* con el caballo Broiefort del héroe Ogier<sup>2</sup>, en *Les quatre fils*

<sup>2</sup> “«Cevals, dist-il, tant estes bons e fier, / Ainc ne fu beste tant fesist à proisier; / En tantes coites m’avés éu mestier: / Porrés-vos mais vostre sig-

*Aymon* con el legendario Bayard que cabalga Renaud<sup>3</sup>, y en los *Aliscans* con Baucent, montura de Guillaume<sup>4</sup>. En los cantares de gesta que se conservan en la literatura española, por el contrario, no encontramos nada semejante; pero esto no quiere decir que no lo hubiera, sino que no se conocen testimonios. En este sentido, los romances tienen un valor excepcional por ser los únicos testimonios conocidos del motivo en la épica hispánica. Incluso pueden ser útiles para reconstruir escenas que quizá formaron parte de las antiguas gestas.

Mi intención en este artículo es estudiar monográficamente el motivo del caballo que habla en el romancero, tanto en los textos antiguos de los cuatro romances donde aparece como en sus numerosas versiones recopiladas de la tradición oral moderna. Además de conocer la función y el significado que desempeña en cada uno de los romances, pretendo comprobar en qué

nor aidier? / Se me fallés, je n'ai nul recovrier: / En tot le mond nul home ne m'a chier, / Et s'en i a là defors cent milliers, / De moi ocire se sont tot afichié». / Li cevalx l'ot, si a havé du pié, / Fronce et henist, si a le cief drechié, / Si se démaine com l'entendist Ogier; / Li dux le voit, Deu prist à gracier: / N'ot mais tel joie puis q'il fu chevalier" (BARROIS 1842, t. 2, p. 256, vv. 6274-6286).

<sup>3</sup> «Baïart, ce dist Renaus, trop nos alons tarjant. / Se cil i vont sans nos, blasme i averons grant; / Reprovés vos sera à trestot vo vivant». / Baiart oï Renaus, si va le cief dreçant; / Ensement l'entendi com mere son enfant. / Il fronce des narines, le cief vait escoant. / Renaus lache les regnes, Baiart s'en va bruiant, / Tot à col estendu, le terre [porprennant]; / En trois arpens de terre en a trespassé tant, / Que trestot le plus cointe se tient por [recreant]" (CASTETS 1909, p. 415, vv. 4927-4936).

<sup>4</sup> De una manera similar a los ejemplos anteriores, el héroe se dirige a su caballo: "Cheval, dist il, moult par estes lassez; / Se vous fussiez .IIII. jorz sejournez, / Ja me refuse as Sarrasins mellez, / Si m'en vengasse, quar à tort sui navrez; / Mès or voi bien qu'aidier ne me poez. / Si m'aïst Dex, n'en dois estre blasmez, / Quar tote jor moult bien servi m'avez. / Petit fu ore ne fussiez galopez / Et coréuz, pinz et esperonez: / De ton service te rent merciz et grez" (GUESSARD et MONTAIGLON 1870, p. 16, vv. 504-513); y el caballo comprende y actúa en consecuencia: "Baucent l'oï, si a frongi le nés; / Ausi l'entent com s'il fust hom senez. / La teste crolle, si a des piez hoes; / Reprint s'aleine, tost est revigorez; / Cuer li revint, si est tot recovreuz. / Ausi henist come s'il fust gitez / Fors de l'estable et de novel ferrez. / Quant vit Guillaumes qu'il est revigorez, / Ne fust si liez por .XIII. citez" (p. 17, vv. 525-533). Todavía más explícito resulta en otra *laisse*, en la que el caballo responde con un relincho a la petición de su amo: "«Se à Orenge vos poèe tenir, / Je vos feroie à grant henor servir». / Baucent l'entent, si commence à henir. / «Dex! dist Guillaumes, or ai ge mon desir / Quant je ne voi mon cheval alentir»" (p. 31, vv. 999-103).

momento se origina, cuáles son los puntos geográficos donde circula y cómo evoluciona a lo largo del tiempo, y si las diferencias encontradas permiten inferir tipos y subtipos. Para ello, parto de la revisión sistemática y exhaustiva del extenso corpus textual que se conoce de estos romances, formado por más de trescientas versiones<sup>5</sup>.

#### “EL REY MORO QUE RETA A VALENCIA”

También conocido como “Búcar sobre Valencia”, es uno de los romances cidianos más emblemáticos por su antigüedad, su trama novelesca y el amplio número de versiones conservadas en diferentes ramas de la tradición oral moderna. Prueba de ello son los importantes estudios que se le han dedicado (Menéndez Pidal 1968 [1953], t. 1, pp. 226-229; Di Stefano 1967; Bénichou 1968, pp. 125-159; Catalán 1969 y 2001, pp. 529-537; Morreale 1972; Armistead & Silverman 1986, pp. 235-275).

En este romance, el rey moro Búcar se lamenta por la pérdida de Valencia al pie de la muralla, pronunciando una serie de maldiciones y desafíos contra el Cid y su familia. El Cid, que le escucha desde lo alto, pacta con su hija un engaño: se hará pasar por su enamorada y lo distraerá desde los muros mientras él ensilla a Babieca para salir en su búsqueda. Búcar, no obstante, se percata del engaño y emprende la huida, pero con el Cid detrás, quien lo persigue, en general, sin éxito.

A pesar de su trama novelesca, en la que adquiere gran protagonismo el juego entre seducción y engaño, el romance tiene un

<sup>5</sup> En concreto, para las versiones antiguas, recorro, en general, a las fuentes primarias reproducidas en facsímiles. Respecto a las versiones de la tradición oral moderna, para “Valdovinos sorprendido en la caza” y “Gai-feros libera a Melisenda”, utilizo las compilaciones y ediciones de BEATRIZ MARISCAL (2006) y VÍCTOR MILLET (1998), respectivamente, además de la base de datos de PETERSEN (1997-). Para “El rey moro que reta a Valencia”, empleo los fondos del Archivo del Romancero Menéndez Pidal-Goyri (en adelante, ARMPG), cuya edición integral tengo preparada, aunque sin publicar (ASENSIO JIMÉNEZ 2019). Para “La pérdida de don Beltrán”, manejo los fondos del Arquivo do Romanceiro Tradicional em Língua Portuguesa (en adelante, ARTLP), compilados y editados en ASENSIO JIMÉNEZ 2020, pp. 357-466. Al consignar los datos de las versiones de la tradición oral moderna, indico localidad, provincia y fecha de recolección, seguidas de la referencia a la publicación original o, si es inédita, del archivo depositario, más la fuente de donde extraigo cada una de ellas.

vínculo que no puede pasar desapercibido con la tirada de versos 118 del tercer cantar del *Poema de mio Cid*. En 24 versos en rima en -á(e) se narra la persecución de Búcar a manos del Cid hasta la orilla del mar, que acaba con la muerte del rey de Marruecos, el cual había ido a recuperar Valencia. Es el episodio donde el Cid consigue su segunda espada, Tizona.

Además de la transmisión oral en tiempos antiguos, el romance fue extensamente difundido mediante la imprenta. Conocemos cinco pliegos sueltos del siglo XVI (Rodríguez-Moñino 1977: núms. 215, 314, 316, 317, 1096) con el romance, bien glossado, bien exento, y los testimonios de las distintas ediciones del *Cancionero de romances* (sin año, f. 179r), la *Primera parte de la silva de varios romances* (1550, f. 102r), la *Silva de varios romances. Agora nuevamente recopilados* (1561, f. 139r), la *Rosa española* (1573, f. 44r) y la *Segunda parte de la silva de varios romances* (1588, f. 61r). Asimismo, Gil Vicente en el *Auto da Lusitania* y Lope de Vega en la *Comedia de las hazañas del Cid* incluyeron dos adaptaciones del romance, pero no les prestaremos atención porque no incluyen el motivo que nos interesa.

En la versión antigua transmitida por los pliegos sueltos y cancioneros del siglo XVI, la persecución ocurre desde el verso 25 hasta el 41<sup>6</sup>, por lo que constituye el suceso al que mayor atención se presta en el romance. Se inicia con las palabras de despedida que el moro dirige a la hija del Cid, después de percatarse del engaño que le han urdido (vv. 25-26), continúa con una carrera muy reñida en la que rivalizan Babieca y la yegua del caudillo musulmán (vv. 27-31), y finaliza con la salvación de éste a manos de un barquero (vv. 32-38) y con el último desafío del Cid, quien le arroja una lanza prometiendo que volverán a verse las caras (vv. 39-41). El romance, según vemos, no sólo tiene como protagonistas al Cid y al caudillo musulmán, sino también a los caballos, de tal modo que hombres y animales rivalizan por igual.

La correlación entre jinetes y monturas es muy significativa. El Cid, que es un infanzón o, en todo caso, un señor feudal, cabalga sobre Babieca, su afamado caballo, mientras que el rey musulmán lo hace sobre una yegua que no tiene nombre. Se contraponen aquí lo masculino con lo femenino, lo afamado con lo anónimo, para establecer una gradación que no viene determinada por

<sup>6</sup> Sigo el texto del *Cancionero de romances*, s.a., aunque contando en versos de dieciséis sílabas. A la hora de citar fragmentos, utilizo, a la vez que edito, el facsímil de MENÉNDEZ PIDAL (1945, f. 179).

categoría social y poder, como cabría esperar, sino por categoría moral. El Cid, siendo de un estrato social más bajo, pero moralmente superior, tiene una mejor montura que la de su adversario. La yegua, de hecho, se consideraba una cabalgadura humillante. Como señala León Gautier (1895, p. 732) al repasar los principales tipos de caballos que aparecen en las canciones de gesta francesas, “les chevaliers regardaient comme un déshonneur de chevaucher sur une jument”, ya que éste era un animal destinado a los trabajos domésticos, más propio, por tanto, de villanos que de caballeros. En dichos textos, según indica, esta montura se reservaba a plebeyos, caballeros degradados y extranjeros.

En el romance, en mi opinión, la humillación de una cabalgadura impropia tiene de fondo también una cuestión de género. En un contexto de guerra, según la visión patriarcal de la Edad Media y gran parte de la historia, se valoraban rasgos atribuidos tradicionalmente a lo masculino, como fuerza, resistencia o coraje, y se minusvaloraba lo femenino atribuyéndole falsamente valores negativos como debilidad o cobardía. Aunque sea un tópico psicoanalítico interpretar las armas como símbolos fálicos y, por tanto, como grados de masculinidad, basta comparar la lanza que el Cid arroja al rey musulmán en la secuencia final frente a la azagaya de este último, de menor tamaño, mayor ligereza y que no llega a utilizar. En esta misma línea se sitúa la comparación de las cabalgaduras, pues al hacer que el rey musulmán cabalgue sobre una yegua, su montura no le suma masculinidad, sino que se la resta en un contexto, además, de cobardía, pues está huyendo de la confrontación. Es, en verdad, un motivo que podemos encontrar en más romances épicos, como “La fuga del rey Marsín” (IGR 0568), donde vemos a otro rey musulmán huyendo de una batalla a lomos de una cebra, animal más humillante si cabe, pues se le suma el salvajismo.

En este caso, sin embargo, lo femenino gana a lo masculino, pues es precisamente gracias a la ligereza de la yegua —cualidad tradicionalmente atribuida a este género, frente a la robustez o fuerza atribuidas a lo masculino— por lo que se consigue sacar una ventaja que acaba en salvación<sup>7</sup>, según puede verse en el *Cancionero de romances*, s.a., vv. 30-32:

<sup>7</sup> No debemos olvidar que, apenas una secuencia antes, lo femenino ha estado a punto de ganar, ya que la hija del Cid, con su belleza, sus ropas y, particularmente, sus palabras seductoras, consigue engañar al rey musulmán y retrasar su huida hasta el momento crítico en que el Cid se sube a lomos de Babieca.

Siete bueltas la rodea al derredor de una xara;  
 la yegua, que era ligera, muy adelante passava,  
 fasta llegar cabe un río adonde una barca estava.

A este respecto, lo masculino sólo puede aceptar su derrota y ello ocurre tanto para el personaje humano como para el animal. Del mismo modo que el Cid, al final del romance, expresa su furia arrojando una lanza al moro que acaba de salvarse (“y por ver al moro en salvo de tristeza rebentaba; / ... / y dixo: —Recoxed, mi yerno, arrecogedme essa lança / que quiçá tiempo verná que os será bien demandada”, vv. 38-41), Babiéca, unos versos antes, incurre en una actitud semejante con su adversario. El caballo adquiere la capacidad de hablar precisamente para maldecir a la yegua. Sólo dice una frase, pero muy significativa (vv. 27-29):

Do la yegua pone el pie, Baviéca pone la pata.  
 Allí hablara el cavallo, bien oiréis lo que hablava:  
 —¡Rebentar devía la madre que a su hijo no esperava!

Tras la breve intervención del narrador que nos interpela mediante una fórmula juglaresca para que escuchemos las palabras del caballo sin emitir ninguna valoración sobre tal acto sobrenatural, nos enteramos de que la yegua es, en realidad, la madre del caballo. Es un verdadero giro argumental. Ya no se trata de una persecución entre dos animales que obedecen las órdenes de sus jinetes, sino que hay un vínculo familiar entre ellos, lo que hace del conflicto algo mucho más profundo.

Si bien la rivalidad dentro de la estructura familiar más arquetípica en la cultura occidental es entre hermanos —el ejemplo de Caín y Abel— o entre padre e hijo —el clásico Edipo—, en el romance se presenta una rivalidad entre el hijo y la madre. En la versión antigua la rivalidad parece ser unidireccional, pues la madre en todo momento permanece en silencio sin que podamos saber lo que siente. Es el hijo quien está frustrado. La maldición de Babiéca delata una honda desilusión personal por no haber sido capaz de alcanzar a la yegua. Tan doloroso resulta para su orgullo que necesita descargarse de responsabilidad, echando la culpa fuera con cierta ironía. Ahora, según la perspectiva del caballo, no es él quien ha fallado, sino la yegua que ha incumplido su papel de madre. En cierto sentido, al dejarle atrás, al no esperarle, la madre está abandonando a su hijo.

Esta escena del romance debió de resultar sorprendente en la época por su insólita y cómica naturaleza. No sólo resulta extraño que un caballo hable, sino también que lo haga para expresar un conflicto familiar y humano, cargado de reproches y sentimientos de envidia, frustración y abandono. En la comedia de *Don Quijote* de Guillén de Castro, publicada en 1618 (ed. Arellano, 2005, p. 839), el ingenioso hidalgo de la Mancha y su escudero recuerdan este episodio a raíz de una alabanza a Rocinante por ser capaz de aguantar el hambre durante varios días consecutivos sin quejarse:

SANCHO	Gran bondad debe tener, y ejemplo a los otros da; sin hablar palabra está cuatro días sin comer.
DON QUIJOTE	¿Pues ha de hablar un caballo, majadero?
SANCHO	Y en romance... ¡Bien estás! En el romance de “Helo, helo, mas matallo, donde está”, Babioca hablaba.
DON QUIJOTE	Dices bien, Dios es mi padre, reventar tenía la madre que a su hijo no esperaba. Y pues tan bien lo barruntas, buen Panza, de aquí adelante bien podrás a Rocinante facerle algunas preguntas.
SANCHO	Quizá fabla... yo he entendido que es un rocín muy callado <sup>8</sup> .

El hecho de que este episodio se mencione en el teatro implica que era ampliamente conocido. A menudo, los dramaturgos del Siglo de Oro intercalaban versos y alusiones a los romances más populares en sus obras, con la certeza de que enseguida serían identificados por el público (Vasconcelos 1907-1909; Menéndez Pidal 1968 [1953], pp. 173-176; Di Stefano 1982; Araújo 2014). Los versos de “El rey moro que reta a Valencia” son, de hecho, de los más recordados en la literatura española de los siglos xv, xvi y xvii (Asensio Jiménez y Araújo 2024). Aunque no conocemos más alusiones a las palabras del caballo, no cabe duda de que el

<sup>8</sup> La cita del romance fue identificada por María Goyri (ARMPG, A005-132-0029 y 36). Véase la base de datos GOLDEN-Rom (núm. A05\_0045\_028): <https://goldenrom.eu/Registro/Details/264> [consultado el 11 de marzo de 2025].

motivo era muy popular, como así lo expresan los personajes don Quijote y Sancho de Guillén de Castro.

Debemos dar ahora un salto de varios siglos para analizar cómo este motivo ha pervivido en la tradición oral moderna. El ARMPG conserva 79 versiones de “El rey moro que reta a Valencia” recopiladas en cinco grandes tradiciones: sefardí, con 27 versiones; portuguesa, con 13 versiones; noroeste de España (León, Zamora y Asturias), con 32 versiones; catalana, con 4 versiones, y la de los gitanos bajoandaluces, con 3 versiones (Asensio Jiménez 2019, p. 339). De todas estas tradiciones, sólo la del noroeste conserva el motivo del caballo que habla.

Aunque la tradición oral moderna de Portugal no incluye de forma explícita el motivo, sí integra uno de sus elementos estructurales: el parentesco madre-hijo de los animales. Ahora no es el caballo quien desvela su vínculo familiar con la yegua, sino el moro. Éste explica a la hija del Cid que no tiene miedo de una persecución porque su yegua es tan ligera que no puede ser alcanzada, salvo, quizá, por su hijo Babieca, del cual había sido desposeída tiempo atrás en una batalla:

—Não me temo de Ruy Cid   nem de sua gente armada;  
só temo o seu Babieca,   filho da minha égua baia;  
perdi-lo n'uma batalha,   bem lhe sinto la patada.  
(São Martinho, Madeira, sin fecha: Azevedo 1880,  
p. 204; ARMPG, A005132-0079)

La tradición del noroeste de España por lo general también se hace eco del parentesco entre el caballo y la yegua en el diálogo del moro y la hija del Cid. Así ocurre en la mayoría de las versiones de Zamora, especialmente aquellas recopiladas en pueblos cercanos a la frontera, donde, de hecho, se producen interferencias entre el portugués y el español:

—Nin teño medo a Babeca   nin tampouco a sua armada,  
teño medo ó fillo da eugua   que se me perdeu en Granada.  
(Hermisende, Zamora, 1934: Petersen 1997-  
núm. 3682, vv. 26-27; ARMPG, A005132-0114)

—No tengo miedo a tu padre,   ni a todos los de la cuadra,  
si no es a un potrezuelo,   hijo de esta yegua baya,  
que a mí me lo habían hurtado   en las sendas de Granada.  
(Nuez, Zamora, 1948: Catalán 1969,  
pp. 136-137; ARMPG, A005132-0119)

*Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, LXXIV, 2026, núm. 1, 67-105  
ISSN 0185-0121; e-ISSN 2448-6558; DOI: 10.24201/nrfh.v74i1.4017

Esto también ocurre en una versión de Asturias y otra de León:

—No hay caballo potente que alcance a mi yegua baya.  
 —Mi padre tiene un potrillo que era hijo de tu yegua baya.  
 (Sisterna, Asturias, 1991: Suárez López 1995, t. 2, p. 14; ARMPG, A005132-0094)

—No me da más que la agucen, que la dejen de aguzar,  
 que un caballo que yo tengo ninguno le ha de alcanzar,  
 no siendo un hijo suyo que por estas tierras no sabe andar.  
 (Ventas de Alcedo/Cabornera, León, 1916: Catalán y Campa 1991, pp. 17-18, *apud* Petersen 1997-, núm. 643, vv. 15-17; ARMPG, A005132-0095)

No obstante, en la mayoría de las versiones asturianas y leonesas, el parentesco de los animales se suele desvelar algo más avanzada la acción, precisamente mediante la alocución del caballo, igual que en la versión antigua. De nuevo, el hecho maravilloso viene precedido por una breve acotación del narrador que lo expone con naturalidad:

Po'l camín decíale la yegua al caballo:  
 —¡Qué malos son los hijos que a sus padres maltratan!  
 —¡Qué malos son los padres que por sus hijos no guardan!—  
 Donde la yegua saca el pie, el potro mete la pata.  
 (Cerreño, Asturias, 1991: Suárez López 1995, t. 2, p. 8; ARMPG, A005132-0094)

A diferencia de la versión antigua, en la tradición asturleonés el motivo consiste en un diálogo entre los animales. En primer lugar, interviene la madre quejándose del trato de su hijo al perseguirla —como dato curioso, en una de las versiones se produce una inversión de género, lo que convierte la disputa en una rivalidad femenina: “¡Mala las hayan sus hijas que a sus padres les maltratan!” (Corralín, Asturias, 1980: edición propia; ARMPG, A005132-0088)—, pues está quebrantando la obligación de respetar a los progenitores. En segundo lugar, el caballo contraargumenta que en realidad es la madre quien hace mal, ya que incumple la obligación de esperar o cuidar al hijo.

Al respecto, las variantes en los términos empleados en este último reproche son muy sugerentes. Dos versiones se decantan, como la versión antigua, por el verbo *esperar*: “que a los hijos no esperaban” (El Bao, Asturias, 1980: edición propia; ARMPG,

A005132-0091), y “que a su hijo no esperaba” (Guímar, León, 1916: Catalán y Campa 1991, pp. 17-18; ARMPG, A005132-0096). La mayoría, sin embargo, se decanta por el verbo *aguardar*, de idéntico significado. No obstante, esta variación da lugar a que un par de versiones utilicen el término *guardar* (Corralín y El Bao, Asturias, 1991: Suárez López 1995, t. 2, pp. 9 y 11; ARMPG, A005132-0094), en el que además del significado ‘esperar’, también puede interpretarse como ‘proteger’, por lo que el reproche es todavía más fuerte al recriminar a la madre el incumplimiento de la obligación de velar por su hijo. Esta connotación se hace todavía más evidente en una versión en la que el verbo es *abandonar*: “que a sus hijos abandonaran” (Trascastro, León, 1977: Petersen *et al.* 1982, t. 1, pp. 6-7; ARMPG, A005132-0098). Desde luego, podemos interpretar este verbo en el contexto de la acción, entendiendo que el caballo se queja de que no le espere. Sin embargo, dado que se emplea precisamente este término, y dado que el romance sugiere que madre e hijo llevan tiempo sin verse, también cabría interpretar que la recriminación se refiera a un posible abandono pasado, lo cual añadiría una nueva capa al conflicto familiar.

Frente a la tradición asturleonera, en que la rivalidad entre madre e hijo es nuclear, la única versión zamorana que presenta el motivo del caballo que habla proporciona una variante realmente excepcional, que cambia por completo el sentido:

Donde pon la yegua el pie, pone el caballo la pata.  
 —¡Oh, malhaya, el potrezuelo, que a la yegua no la alcanza!  
 —¡Yo no la quiero alcanzar porque es la mi madre Baya!  
 (Nuez, Zamora, 1948 y 2001: Catalán 1969,  
 pp. 136-137, vv. 28-30; ARMPG, A005132-0119)

Al contrario del resto de versiones de la tradición oral moderna que conserva el motivo, el diálogo no constituye un intercambio de reproches. De hecho, no se produce entre la yegua y el caballo, sino entre el Cid y su caballo. El primero le recrimina que no pueda alcanzar la montura de su adversario y el segundo explica la razón que le lleva a tal actitud. No es falta de fuerzas, no es una ventaja física del contrario, sino una razón emocional: no intenta alcanzarla porque es su madre y, como buen hijo, quiere protegerla.

## “VALDOVINOS SORPRENDIDO EN LA CAZA”

El romance narra la salida de caza de Valdovinos en territorio enemigo. Su actitud osada y despreocupada, pues se dedica a matar jabalíes y ciervos, y a hacer sonar su cuerno de caza, constituye una gran provocación y atrae a los musulmanes en su búsqueda. Al verse superado en número, debe pedir ayuda a su espada y su caballo para salir de la situación, con lo que consigue, finalmente, cruzar el río que separa los campos enemigos y regresar con los suyos.

El romance se vincula con la *Chanson des Saisnes*, un cantar de gesta francés que conocemos a partir de la refundición en versos alejandrinos hecha por Jean Bodel entre 1180 y 1202, que narra la revuelta de los sajones a las órdenes del rey Guiteclin contra Carlomagno tras la derrota de Roncesvalles. Entre los caballeros carolingios destaca Balduino, quien todas las noches cruza el río que separa a su ejército del enemigo para reunirse con la reina sajona Sebile, de quien se ha enamorado. Según Menéndez Pidal (1968 [1953], I, p. 257), en la península ibérica debió de circular una adaptación hispánica del cantar de gesta, un perdido *Cantar de Sansueña* del que derivaría por vía tradicional un ciclo de romances muy bien definido sobre este asunto: lo conformarían, además de “Valdovinos sorprendido en la caza”, “Nuñovero” (IGR 0801), “Valdovinos suspira” (IGR 0109), “Belardo y Valdovinos” (IGR 0103) y “Calaínos y Sebilla” (IGR 0609), todos ellos editados por Beatriz Mariscal (2006).

A pesar de que la antigüedad de “Valdovinos sorprendido en la caza” es evidente por formar parte de un ciclo de romances viejos y, especialmente, como luego veremos, por sus notables paralelos con algunas de las estrofas de la *Chanson des Saisnes*, no se conservan testimonios antiguos ni tampoco citas o alusiones en obras literarias de los siglos xv, xvi y xvii. Conocemos el romance exclusivamente por la tradición oral moderna, pues se han recogido unas treinta versiones en Asturias, León, Zamora y Lugo.

Salvo dos excepciones recogidas en los albores del siglo xx, todas las versiones se contaminan con el romance del “Conde Niño” en los primeros versos. Así, el móvil que desencadena el hostigamiento del protagonista no es haber penetrado en el campo contrario para cazar, sino la envidia de la reina al enterarse de que el canto de Olinos no va dirigido a ella, sino a su hija:

Conde Olinos, conde Olinos es niño y pasó la mar.  
 Levantóse conde Olinos mañanita de San Juan  
 a dar agua a su caballo a las orillas del mar;  
 mientras su caballo bebe conde Olinos a cantar.  
 La reina mora lo oyó, de altas torres donde está.  
 —Despertad, mis hijas todas, las que dormís, recordad,  
 y oiréis la serena cómo canta allá en la mar.—  
 Respondió la más chiquita, más le valiera callar:  
 —Porque eso no es la serena, ni tampoco su cantar,  
 que ese es el conde Olinos que a mis montes va a cazar.  
 —Mis moricos, mis moricos, los que coméis el mi pan,  
 cogedme al conde Olinos, que a mis montes van [*sic*] cazar,  
 el que me lo traiga vivo, un reinado le he de dar;  
 el que me lo traiga muerto con la Infanta se ha de casar,  
 y el que traiga su cabeza, a oro se le ha de pasar [*sic*].  
 (Viadangos de Arbas, León, 1980: Mariscal 2006, p. 102)

Compárese esta situación con el inicio del romance sin contar:

Por los campos de Valverde Valdevinos fue a cazar,  
 con su espada doradina que fino tiene el cortar,  
 lo mismo corta moricos que cochillos por buen pan.  
 Ha matado un jabarín y otro espera de matar.  
 Tocó la cuerna del oro y otra toca de cristal.  
 Ya lo oyera el rey morico que en altas torres está.  
 —Moricos, los mis moricos, los que estáis a mi mandar,  
 los que bebéis de mi vino y los que coméis de mi pan;  
 ese que toca la cuerna ganas tien' de pelear.  
 (Puente de Alba, León, 1917: Catalán y Campa  
 1991, pp. 58-59, *apud* Mariscal 2006, p. 101)

El punto central del romance ocurre cuando Valdovinos se ve rodeado por numerosos enemigos que intentan capturarlo o darle muerte. Es entonces cuando debe pedir ayuda al caballo:

Cuatro mil moros se marchan a los montes de Aguilar,  
 y lo buscan noche y día y no lo pueden hallar.  
 Por fin lo encuentran durmiendo al lado de un pinar.  
 —¿Qué haces aquí, conde Olinos, qué vienes aquí a buscar?  
 Si a buscar vienes la muerte, te la venimos a dar;  
 si a buscar vienes la vida, de aquí no la sacarás.  
 —Caballo, mi caballo, oh, mi caballo ruán,  
 que de muchas me salvaste y hoy no me vas a faltar.  
 (Viadangos de Arbas, León, 1980: Mariscal 2006, p. 102)

*Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, LXXIV, 2026, núm. 1, 67-105  
 ISSN 0185-0121; e-ISSN 2448-6558; DOI: 10.24201/nrfh.v74i1.4017

Es una escena similar a la que se produce en la estrofa 157 de la *Chanson des Saisnes*, cuando, como ya advirtió Mariscal, “al verse perseguido por los guerreros del rey Guiteclin, Baudoin se encomienda a Dios, se lanza al río que divide los dos campos enemigos, suelta las riendas de su caballo y lo acaricia para que lo lleve al otro lado” (p. 138). El paralelo es tan significativo que constituye una prueba de la antigüedad del romance, que derivaría por vía tradicional de la adaptación hispánica perdida del cantar de gesta francés. Mariscal lo reproduce en p. 139:

Baudoïns est an l’aive, qi est roide et corant;  
 Doucemant de bon cuer va Jhesu reclamant,  
 Se de mort l’a gité, or li face garant.  
 Son escu met an flote et la lance devant.  
 Li chevax l’an porta a guise de chalant,  
 Et Baudoïns li va les oroilles froiant.

Al contrario que en la canción de gesta, en el romance el caballo responde de viva voz a la solicitud de su amo. Su intervención habitualmente va precedida de la fórmula “Por la gracia del Dios padre empezó el caballo a hablar” que, según Díaz Roig (2008, p. 36), “justifica el hecho incomprensible del habla del caballo”, lo que da a entender que sólo mediante concesión divina pueden acontecer sucesos maravillosos como éste:

Por la gracia de Dios Padre empezó el caballo a hablar:  
 —Si me das la sopa en vino y el agua por la canal,  
 las cuatro bandas de moros las pasaré par a par.  
 (Viadangos de Arbas, León, 1980; Mariscal 2006, p. 102)

La respuesta del caballo a los ruegos de su amo es siempre afirmativa, con lo que demuestra valentía y determinación guerrera, como un héroe más. No obstante, antes exige una recompensa: por lo general, sopa en vino y agua, y, en menor medida, paja y cebada. La *sopa en vino* era un antiguo alimento que consistía en pan mojado o “sopado” en vino<sup>9</sup>, y que al parecer también se daba comúnmente a los animales de carga. De hecho, en Galicia,

<sup>9</sup> Hay constancia de esta costumbre desde al menos 1498 en el *Sumario de la medicina* de FRANCISCO LÓPEZ DE VILLALOBOS: “metelle en la boca unas sopas en vino” (1973, p. 117); y se menciona en numerosas ocasiones en obras literarias del Siglo de Oro, como, por ejemplo, *La pícaro Justina*: “Otros hacían sopas en vino con briznas de cecina y sacábanlas usando de huesos como de cuchara” (LÓPEZ DE ÚBEDA 2012 [1605], p. 519).

Portugal y Brasil se le llama *sopa de cavallo cansado* (Costa 1983, p. 104), expresión que encaja con la situación descrita en “Valdovinos sorprendido en la caza” y, mejor aún, como veremos, en “La pérdida de don Beltrán”.

Aunque en la mayoría de las versiones el caballo habla para ayudar a su amo a combatir a los enemigos, dos textos de Asturias y León dan una lectura diferente. El diálogo se produce justo después del combate entre Valdovinos y los musulmanes. La masacre provocada por el héroe carolingio entre los musulmanes da lugar a varios ríos de sangre que le impiden regresar a su campamento. Se trata de un gran acierto estético, pues, como señala Mariscal,

al convertir el río que separa los campamentos enemigos en el poema épico en ríos de sangre, el romance no solamente lleva la lucha al terreno de lo extraordinario, magnificando la acción heroica, sino que, con la eficacia propia del lenguaje poético del Romancero, hace innecesario el recuento de las acciones de la cruenta batalla al proporcionarnos la visualización de su resultado, los ríos de la sangre vertida por los guerreros caídos (2006, p. 143).

El caballo, ante tal situación extraordinaria, siente miedo, y no se atreve a pasar en un principio, pero al final, bien sea por las palabras de ánimo de su amo o por iniciativa propia, logra sortear el desafío, no sin antes reclamar su recompensa:

Po'lo monte dos Acebos    sete ríos de sangre van,  
 caballo de conde Olinio    recelaba de pasar.  
 —Pasa, mi caballo, pasa,    que Dios te libre de mal,  
 de los aires peligrosos    a la orilla del mar.—  
 Contestó el caballo,    con habla que Dios le ha dado:  
 —¡Dame la sopa y un vino    y alárgame la petral,  
 siete lanzadas de un moro    pronto las he de saltar!  
 (Santalla, Asturias, 1990: Suárez López 1995,  
*apud* Mariscal 2006, p. 133)

Por los campos de Valverde    tres ríos de sangre van;  
 Valdevinos y el caballo    no se atreven a pasar.  
 Estando en estas razones,    esmienza [*sic*] el caballo a hablar:  
 —Aflójame de la cincha    y apriétame del brial  
 y dame paja y cebada    como me solías dar,  
 que esos tres ríos de sangre    yo me los he de pasar.  
 (Puente de Alba, León, 1917: Catalán y Campa 1991,  
 pp. 58-59; Mariscal 2006, p. 101)

*Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, LXXIV, 2026, núm. 1, 67-105  
 ISSN 0185-0121; e-ISSN 2448-6558; DOI: 10.24201/nrfh.v74i1.4017

Hay que tener en cuenta que en este romance el caballo no es el único que adquiere milagrosamente la capacidad de hablar, sino que también lo hace la espada del héroe en algunas versiones. La dinámica es muy similar, hasta el punto de que se comparten estructuras expresivas, en particular la fórmula que presenta el suceso maravilloso. El caballo habla para afirmar que va a sortear un peligro, traspasar las líneas enemigas o embestirles con fuerza y da instrucciones precisas a su amo para sentirse más cómodo, que le afloje la cincha y le apriete el brial, o con más fuerza, que le ofrezca sopas de vino y agua. La espada habla también para asegurar que va a causar numerosas bajas si su amo colabora, a quien exige que mueva los brazos con fuerza:

—Oh, mi espada, la mi espada, [            ] buen metal,  
que de muchas me libraste    y hoy no me vas a fallar;  
que si de esta me libras,    te vuelvo a sobredorar.—

Por la gracia de Dios Padre    empezó la espada a hablar:

—Si tú meneas los brazos    cual los sueles menear,  
las cuatro bandas de moros    las pasaré par a par.

(Viadangos de Arbas, León, 1980:  
Mariscal 2006, p. 102)

—¡Oh, mi espada, oh, mi espada,    de buen oro y buen metal,  
que de muchas me libraste    y hoy no me has de faltar,  
que si me libras de esta    te vuelvo a diamantar!—

Por la gracia de Dios    comenzó la espada a hablar:

—Si tú meneas los brazos    como sueles menear,  
yo cortaré por los moros    como cuchillo por pan.—

Cuando era mediodía    no tenía con quien pelear,  
solo era un perro moro    que no lo pudo matar.

(Rubayer, Asturias, 1990: Suárez López 1995,  
*apud* Mariscal 2006, p. 124)

En todos los casos, se percibe una buena relación entre el héroe, su caballo y su espada, muy próxima a los modelos ya mencionados de los cantares de gesta franceses. Aunque hay cierta jerarquía, la relación se basa en el trabajo colaborativo ante una situación desfavorable. Tanto la espada como el caballo se configuran como personajes fundamentales en el desarrollo de la trama, sin los cuales el héroe no podría sobrevivir. No son simplemente objetos subordinados al poder de su amo, sino que tienen pensamiento, capacidad para decidir y actuar en consecuencia, además de voz para expresarse y comunicarse en una situación apremiante.

### “LA PÉRDIDA DE DON BELTRÁN”

Estrechamente relacionado con las versiones que acabamos de examinar, el motivo del caballo parlante también puede observarse en “La pérdida de don Beltrán”. Este romance cuenta la historia de un anciano caballero carolingio que, tras la batalla, debe volver al campo a buscar a su hijo entre los cadáveres. Allí, dialoga con un caballero musulmán, que le indica dónde puede encontrar el cuerpo y le consuela afirmando que ha peleado valientemente.

La mayoría de la crítica considera que “La pérdida de don Beltrán” pertenece al ciclo de la Batalla de Roncesvalles. Jules Horrent (1951, pp. 516-518; 1951a, pp. 218-220), Dámaso Alonso (1953, p. 60), Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman (1994, pp. 182-184 y 191-194) y Manuel da Costa Fontes (2001, pp. 8-11), entre otros, han defendido que el romance derivaría del *Cantar de Roncesvalles* o de alguna de sus refundiciones por sus paralelos con la escena en que el duque Aimón encuentra entre los cadáveres el cuerpo de su hijo Reinalte (vv. 83-96 en la ed. de Menéndez Pidal 1917, pp. 116-117). Menéndez Pidal tuvo ciertas reticencias (1917, p. 177), pero finalmente se sumó al sentir general (1968 [1953], p. 269). Por el contrario, Jesús Antonio Cid (2007, pp. 189-194), a quien sigue Diego Catalán (2001, p. 704), ha rechazado su vínculo con Roncesvalles y propuesto un hipotético origen en presuntas canciones de gesta sobre los hechos de Carlomagno en el Camino de Santiago.

Conocemos tres versiones antiguas del romance, conservadas por manuscritos, pliegos sueltos y romanceros de los siglos XVI y XVII<sup>10</sup>. Aunque el motivo del caballo que habla no está en

<sup>10</sup> La primera versión (“Los brazos traigo cansados”) aparece en el *Cancionero musical de Palacio* (Real Biblioteca, Madrid: II-1335, f. 291), *Cancionero de Barcelona* (Biblioteca de Catalunya, Barcelona: ms. 454, f. 144r), *Libro de música de vihuela intitulado “Silva de sirenas”* de ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO (1547, f. 25v), *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco voces* de JUAN VÁZQUEZ (1560, núm. 28), *De Musica libri septem* de FRANCISCO DE SALINAS (1577, cap. 6) y *Cancionero de París* (Bibliothèque École National Supérieure des Beaux Arts, Paris: ms. Masson 56). La segunda versión (“Por la matança va el viejo”) se conserva mediante una glosa anónima (“Por los valles de tristura”) en seis pliegos sueltos (RODRÍGUEZ-MOÑINO 1977: núms. 1050, 772, 773, 774, 1051, 885.5) y, de forma exenta, en el *Cancionero de romances* ([1547-1548], ff. 188r-188v), *Primera parte de la “Silva de varios romances”* (1550, f. 112), *Recopilación de romances viejos, sacados de las “Corónicas” españolas, romanas y troyanas* de LORENZO DE SEPÚLVEDA (1563, ff. 79v-80r) y *Floresta de varios*

ninguna de ellas, en la publicada en el *Cancionero de romances* de 1550 figuran varios elementos fundamentales para su desarrollo. Cuando el anciano se encuentra con el caballero musulmán, éste le informa del paradero de su hijo y le asegura que la causa de la muerte ha sido precisamente su valentía. Afirma que el caballo quiso retirarse en siete ocasiones, pero que su dueño le hizo volver en todas ellas para seguir combatiendo. Es la misma historia que, como enseguida veremos, transmite gran parte de las versiones de la tradición oral moderna, sólo que en ellas se expresa por boca del caballo y en ésta mediante las palabras del musulmán:

—Este cavallero, amigo,   muerto está en aquel pradal:  
 las piernas tiene en el agua   y el cuerpo en el arenal,  
 siete lançadas tenía   desde el hombro al carcañal  
 y otras tantas su cavallo   desde la cincha al pretal.  
 No le des culpa al cavallo,   que no se la puedes dar,  
 que siete vezes lo sacó   sin herida y sin señal  
 y otras tantas lo bolvió   con gana de pelear.

(*Cancionero de romances*, 1550, ed.  
 Asensio Jiménez 2022, p. 20, vv. 34-40)

De “La pérdida de don Beltrán” se han recogido más de ciento treinta versiones en la tradición oral portuguesa de Trás-os-Montes y unos pocos testimonios no tradicionales de las islas Azores y Brasil; también se han recopilado una versión gallega deudora de la tradición portuguesa, dos versiones leonesas y varios fragmentos en la tradición sefardí de los romances de “El sueño de doña Alda” y “El cautiverio de Guarinos”. La tradición portuguesa —y, por consiguiente, la versión gallega— es precisamente la más prolífica, la que conserva el motivo del caballo que habla. Aparece en cuarenta y seis de las ciento treinta y siete versiones recopiladas, lo cual supone un 33.58% del corpus. Hay que tener en cuenta, además, que parte de las versiones recopiladas, concretamente sesenta, corresponde a una ramificación del romance muy breve que comienza “Tres voltas dei ao castelo”, y que reduce la historia al diálogo del intercambio de las señas identificativas por lo general en ocho versos (Asensio Jiménez 2022, pp. 25-26). Por tanto, el motivo estaría presente en un 57.5% de los textos de la rama

---

*romances sacados de las historias antiguas de los hechos famosos de los doze Pares de Francia* de DAMIÁN LÓPEZ DE TORTAJADA (1652, f. 125). La tercera versión (“En los campos de Alventosa”) aparece en la reedición del *Cancionero de romances* (1550, ff. 198-199).

*Nueva Revista de Filología Hispánica* (NRFH), LXXIV, 2026, núm. 1, 67-105  
 ISSN 0185-0121; e-ISSN 2448-6558; DOI: 10.24201/nrfh.v74i1.4017

extensa, que comienza “Quedos, quedos, cavaleiros”, y que suele narrar la historia completa en una media aproximada de veintidós versos<sup>11</sup>.

El motivo no es del todo original de “La pérdida de don Beltrán”, sino que, como ya detallé en otra ocasión (Asensio Jiménez 2022, pp. 22-25), parece ser una contaminación de “Valdovinos sorprendido en la caza”, producida, principalmente, por las similitudes de la historia, el contexto carolingio, el vocabulario compartido y la rima. De hecho, en la mayor parte de las versiones trasmontanas de “La pérdida de don Beltrán” el protagonista se llama Valdovinos (Asensio Jiménez 2022, pp. 26-27), lo cual constituye la pista más evidente de que la contaminación procede de “Valdovinos sorprendido en la caza” y no de “Gaiferos libera a Melisenda”, que enseguida examinaremos. En cualquier caso, si bien el motivo del caballo parlante parece ser de origen externo, en “La pérdida de don Beltrán” se acaba integrando y desarrollando con unas características propias que lo distinguen del romance de procedencia.

En la tradición trasmontana de “La pérdida de don Beltrán”, el motivo se sitúa siempre al final del romance, concretamente después del diálogo entre el anciano padre y el personaje o personajes —en la mayor parte de las versiones el caballero musulmán es sustituido por unas lavanderas— que le dicen dónde puede encontrar el cuerpo de su hijo. Tras la localización del cadáver, el padre afirma que la culpa de su muerte no es de los musulmanes, sino del caballo por no haberse retirado a tiempo:

—Não torno a culpa aos mouros por o meu filho matar,  
torno-la ao seu cavalo que o não soube retirar.

(Gimonde, Bragança, 1981: Marques  
y Sirgado 2019, pp. 87-88, vv. 20-21)

Al escucharle, el caballo, que en algunas versiones se especifica que está medio muerto (“O cavalo meio morto ali se pôs a falar”; v.gr., Baçal, Bragança, 1980: Fontes 1987, t. 1, pp. 5-6; ARMPG,

<sup>11</sup> En ASENSIO JIMÉNEZ 2022 (pp. 25-33) realicé un estudio de las variantes de la tradición oral moderna del romance con un epígrafe (pp. 30-32) dedicado a las que se encuentran en el motivo del caballo que habla. El análisis que presento a continuación está sustancialmente reformulado, presenta nuevos ejemplos y se enfoca de manera monográfica en el motivo que nos interesa, además de establecer la relación de sus paralelos con los otros romances.

B001010-0096; ARTLP, 017-035-001), o completamente muerto (“O cavalo estava morto, mas ele deu em falar”; Gimonde, Bragança: Galhoz 1987, p. 9; ARMPG, B001010-0095; ARTLP, 017-028-001), adquiere milagrosamente la capacidad de hablar.

Como en “Valdovinos sorprendido en la caza” y, según veremos, “Gaiferos libera a Melisenda”, las palabras del animal se introducen también mediante una fórmula en la que se atribuye el acto sobrenatural a la intervención divina. La expresión más común es “Por milagre de Deus Padre cavalo veio a falar” (v.gr., Sobreiró de Cima, Bragança, sin fecha: Galhoz 1987, pp. 7-8; ARMPG, B001010-0063; ARTLP, 017-027-001), que sustituye en numerosas ocasiones el “milagre” por “mandado” y el “Deus Padre” por “Deus Pai”, “Deus”, “Jesus Cristo”, “senhor” o incluso “um anjo” (Baçal, Bragança: Correia 1994, pp. 35-36; ARMPG, B001010-0084; ARTLP, 017-004-001). También hay variantes excepcionales, como que el caballo hable desde el cielo: “Lá no reino de Deus Pai, cavalo veio falar” (Soeira, Bragança, 1982: Correia 1994, pp. 57-58; ARTLP, 017-003-001.4S); o que el narrador rompa en exclamaciones ante el hecho maravilloso: “Milagre! Quem tal diria! Oh, quem pudera contare! / O cavalo meio morto ali se pôs a falare” (Baçal, Bragança, 1980: Fontes 1987, t. 1, pp. 5-6; ARMPG, B001010-0096; ARTLP, 017-035-001).

Las palabras que pronuncia el caballo son, en la mayoría de las versiones, para defenderse de la acusación del padre. Mediante una concatenación de fórmulas encabezadas por el número tres o, en muy raros casos, el siete —ambos recurrentes en la literatura tradicional—, explica que en varias ocasiones intentó retirar a su jinete de la batalla, pero en todas ellas le hizo volver, hasta que en la última les hirieron de muerte:

—Três vezes o retirei com tenção de o livrar,  
três vezes me deu de esporas e alargou o peitoral;  
a última veio a terra com esta ferida mortal.

(Babe, Bragança, sin fecha: Vasconcelos, 1958 [1886], pp. 38-39; ARMPG, B001010-0092; ARTLP, 017-012-001)

Curiosamente, mediante este diálogo se desvela una inversión de los valores esperables entre el humano y el animal mediante un juego de punto y contrapunto entre lo racional y lo irracional. El animal es el personaje precavido, que vela tanto por su propia seguridad como por la de su amo; mientras que éste se deja guiar por su emoción, una especie de *hibris* guerrera, que le hace caer en la temeridad y, por consecuencia, en la desgracia.

Prácticamente una veintena de versiones en este punto introduce una vuelta de tuerca. Como en “Valdovinos sorprendido en la caza”, el caballo se atreve a reclamar una recompensa a cambio de volver a la batalla que de nuevo consiste en sopas de vino y, en mucha menor medida, cebada y “sopas de mel” (Rio de Fornos, Bragança, 1982: Correia 1994, p. 57; ARTLP, 017-073-001). No obstante, salvo en dos ocasiones en las que el caballo recuerda que su jinete le dio el alimento por propia voluntad para animarle a pelear (“dava-me sopas de vinho para melhor avançar”; Vinhais, Bragança, 1904: Vasconcelos 1958 [1886], t. 1, pp. 31-32; ARM-PG, B001010-0060; ARTLP, 017-005-001), en la mayoría el caballo recrimina que le niega la recompensa, para recibir, en su lugar, estirones de las cinchas y golpes con las espuelas: “Eu pedi-lhe sopas com vinho não mas quiz dar; / a comida que ele me dava era espora e calcanhar” (Barreiros, Vila Real, 1982: Asensio Jiménez 2020, pp. 426-427, núm. 71; ARM-PG, B001010-0031; ARTLP, VR-00902); o que incluso incide en el maltrato: “só me atirava esporadas como inimigo mortal” (Tuizelo, Bragança, 1981: Marques y Sirgado 2019, pp. 94-95).

Algunas versiones hacen la relación caballero-animal aún más conflictiva, pues el caballo asegura que su amo le amenazaba, y recuerda sus palabras: “Avança, avança, cavalo, senão hei de te arrebentar” (Santalha, Bragança, 1987: Marques y Sirgado 2019, p. 95); o le engañaba: “Prometera-me sopas de vinho e não mas quisera dar” (Vinhais, Bragança, sin fecha: Martins 1928, pp. 182-183, ARM-PG: B001010-0061, ARTLP: 017-023-001); o advierte que la comida que le daba estaba en mal estado o era insuficiente: “A cevada era tão dura que eu não a podia tragar” (Salgueiro, Vila Real, 1982: Asensio Jiménez 2020, pp. 427-428, núm. 72; ARM-PG, B001010-0058; ARTLP, VR-00498), “Cevadinha, cevadinha, em três dias não ma deu a provar” (Segirei, Vila Real, 1982: Asensio Jiménez 2020, pp. 421-422, núm. 65; ARM-PG, B001010-0025; ARTLP, VR-00945), o “A comida que me dava era areia do areal, / a bebida que me dava era água do juncal” (Águas Frias, Vila Real, 1982: Asensio Jiménez 2020, p. 419, núm. 63; ARM-PG, B001010-0021; ARTLP, VR-01126).

Todo ello hace que en un par de versiones el caballo presente su muerte como un alivio ante esta situación de exigencia desmedida: “O remédio foi morrer, não o pude mais livrar” (Peleias, Bragança, 1981: Gonçalves 1981, p. 106; ARM-PG, B001010-0081; ARTLP, 017-002-001); y en otra versión incluso el animal reconoce haber intentado matar a su amo por el maltrato sufrido: “Eu dê

que vi aquilo tratei de o matar” (Barreiros, Vila Real: Asensio Jiménez 2020, pp. 426-427, núm. 7: ARMPG, B001010-0031; ARTLP, VR-00902). Tanto estos finales excepcionales como los reproches presentes en gran parte de las versiones hacen que el tándem caballero-caballo se aleje de los modelos canónicos de la épica, donde se incide en el heroísmo y la colaboración entre ambos con una clara relación jerárquica. La tradición trasmontana de “La pérdida de don Beltrán” nos presenta a un animal que, en primer lugar, se atreve a desobedecer a su amo, al juzgar la situación peligrosa e imprudente, y, en segundo lugar, se queja de una mala relación donde se le exige más de lo que está dispuesto o puede dar. En esta tradición, el caballo es, por tanto, un personaje con sentimientos y valores independientes —de nuevo, muy humanos—, que, contra lo que cabría esperar, rivaliza con el caballero.

#### “GAIFEROS LIBERA A MELISENDA”

Como su título indica, este romance narra la aventura que emprende un caballero de la corte de Carlomagno para liberar a su esposa, que está presa en la ciudad de Sansueña por los musulmanes.

Sus raíces parecen situarse en la épica germánica. Está emparentado, aunque muy lejanamente, con el poema latino *Waltharius* del siglo x, compuesto por el monje Ekkehardo IV de San Galo, que recogía una tradición legendaria sobre el héroe Walter de Aquitania. En la épica francesa, esta tradición también parece haber dejado huella, pues se documenta la presencia del héroe en la *Chanson de Roland* y otros textos, aunque, en concreto, no se ha conservado ningún cantar de gesta francés con sus hazañas<sup>12</sup>. Probablemente de esta tradición francesa perdida derive “Gaiferos libera a Melisenda”.

El romance tuvo una extraordinaria difusión impresa en época antigua. Se documenta en una docena de pliegos sueltos (Rodríguez-Moñino 1977: núms. 936, 991-1001.5) y en numerosos cancioneros y romanceros de los siglos xvi y xvii: *Cancionero de romances* (s.a., f. 51r), *Segunda parte de la “Silva de varios romances”* (1550, f. 150v), *Silva de varios romances* (1561, f. 58v), *Rosa de*

<sup>12</sup> Para más información sobre el parentesco del romance con la leyenda de Walter, remito a los estudios de referencia de ARMISTEAD y SILVERMAN (2005) y MILLET (1998).

amores (1573, f. 26r), *Flor de romances y glosas, canciones, y villancicos* (1578), *Romancero historiado* (1582, f. 151v), *Rimas varias flores do Lima* (1597, f. 147) y *Floresta de varios romances* (1652, f. 65v). También se incluyó en tres manuscritos del siglo XVI: *Cancionero musical de Palacio* (Real Biblioteca, II-1335, ff. 68v-69r), *Cancioneiro de Elvas* (Biblioteca Publica Hortensia, ms. 11793, ff. 6v-7v) y *Cancionero sevillano de Nueva York* (Hispanic Society, ms. B 2486)<sup>13</sup>. En cuanto a la tradición oral moderna, siguiendo a Mariscal (2009, p. 222), “contamos con más de [setenta] textos recogidos en España (León, Zamora, Galicia, Andalucía, Cataluña y Baleares), en Portugal (Trás-os-Montes) y en comunidades sefarditas de Oriente (Istib, Larissa, Salónica, Istanbul y Jerusalén)”, que Millet (1998, pp. 245-322) editó en su mayoría. De todos los textos recopilados, sólo unas pocas versiones del noroeste de España (León, Zamora y Galicia) incluyen el motivo que nos interesa, por lo que limitaremos el análisis a esta tradición, siempre comparándola con la versión antigua para observar su evolución.

El protagonista del romance es un héroe muy peculiar. La versión antigua —la más larga y completa de las conservadas— presenta a un personaje ambiguo, de quien no sabemos si es un mal caballero o si ha tenido mala suerte en una serie de sucesos de los que no es del todo responsable. No parece partir hacia su deber por voluntad propia, pues la primera secuencia lo muestra jugando a las cartas, sino tras ser amonestado severamente por el emperador, ya que la cautiva es su hija. Ante esto cabe la disculpa, desvelada enseguida, de que tiempo atrás la buscó de forma insistente y, al no poder hallarla, hizo penitencia durante varios años. A la deshonra de ser instigado por Carlomagno para cumplir su deber, se suma que Gaiferos tiene la imperiosa necesidad de pedir prestados el caballo y las armas a su tío Roldán, pues ha dejado las suyas a Montesinos para librar un torneo. Roldán accede, no sin antes lanzarle una serie de fuertes reproches que cuestionan su valía como caballero. A pesar de este comienzo degradante, Gaiferos demuestra ser un buen caballero, pues consigue liberar a Melisenda, peleando valientemente con los musulmanes. Esto ha hecho pensar a investigadores como Diego Catalán (1979, p. 253) o Giuseppe Di Stefano (1985) que se trata de un romance de iniciación, como bien recoge Mariscal (2009, p. 226).

<sup>13</sup> La información bibliográfica procede de la base de datos RELIT-Rom: <https://relitrom.pt/index.php/base-de-dados/details/1/52> [consultado el 11 de marzo de 2025].

En este romance, el caballo tiene un papel fundamental para el desarrollo de la trama y el éxito final de la aventura tanto en la versión antigua como en las versiones de la tradición oral del noroeste peninsular. Desde el inicio se le caracteriza con bastante precisión, lo que implica que sea uno de los personajes más definidos del romance. Así, cuando en la versión antigua Roldán finalmente accede a prestar a Gaiferos sus armas y su caballo, describe a éste como un animal inteligente, con voluntad propia, al que si se le da libertad podrá sacarle de los problemas de una batalla —algo que efectivamente va a acontecer—:

—Esperad un poco, sobrino; pues solo queréis andar,  
dejédesme vuestra espada, la mía queráis tomar  
y aunque vengan dos mil moros nunca les volváis la haz:  
al caballo dalde rienda y haga a su voluntad,  
que si él vee la suya, bien vos sabrá ayudar,  
y si vee demasía de ella vos sabrá sacar.—

(*Silva de varios romances*, 1550, ed. Petersen 1997-,  
núm. 1597, vv. 75-80)

Algo semejante ocurre en la tradición oral moderna del noroeste peninsular, donde se incorpora la recomendación de darle como recompensa sopa en vino y pan para que en plena batalla consiga sortear los peligros:

—Las armas de mi caballo, yo se las voy a enseñar:  
dándole una sopa en vino y una corteza de pan,  
aflojándole la cincha y apretándole el petral,  
siete batallas de moro él había de saltar.

(Chano, León, 1979; Petersen 1997-, núm. 3389, vv. 19-22)

—Ven acá, sobrino mío, yo te los voy a emprestar.  
Las mañas de mi caballo yo te las voy a enseñar:  
dándole una sopa en vino y una corteza de pan  
y apretándole la cincha y flojándole el petral,  
siete batallas de moros bien las había saltar.

(Chano, León, 1985; Catalán y Campa 1991,  
pp. 81-82, *apud* Petersen 1997-, núm. 708, vv. 12-16)

—Las señas de mi caballo te las tengo a denseñar:  
dándole una sopa en vino y una corteza de pan  
y aflojándole la cincha y apretándole el petral  
siete batallas de moros bien las sabía saltar.

(Trascastro, León, 1977; Salazar y Valenciano 1979,  
p. 395, *apud* Petersen 1997-, núm. 709, vv. 15-18)

También se describe al caballo, según nota Mariscal (2009, p. 227), como un animal sumamente veloz, que hace llegar a Gaiferos a Sansueña en la mitad del tiempo previsto. Así ocurre en la versión antigua:

Gaiferos en tierra de moros empieza de caminar;  
 jornada de quince días en ocho la fue a andar.  
 (*Silva de varios romances*, 1550, ed. Petersen 1997-,  
 núm. 1597, vv. 96-97)

Y en un texto de la tradición leonesa:

El caballo no corría, parecía un gavián,  
 para llegar al palacio donde Melisendra está.  
 (Guímara, León, 1979 y 1985: Catalán y Campa 1991,  
 pp. 79-80, *apud* Petersen 1997-, núm. 707, vv. 11-12)

En una versión fragmentaria de Ourense, le preguntan a Melisenda por las señas del caballo de Roldán y ella lo describe como un animal afín por naturaleza a los cristianos y enemigo de los musulmanes, además de habilidoso y valiente en la batalla si se le sabe manejar:

—¿Qué señas tiene el caballo de tu primo don Roldán?  
 —Cuando sinte cristiandad, se pone a rinchar;  
 cuando sinte inmorindá, se pone a escarrotar.  
 —Levántate,  
 que ya tiene un agujero hecho que le da por el petral.  
 —Calla,  
 que el caballo de mi tío, de mi tío don Roldán,  
 aprétasele la cincha, . . . . el petral,  
 las siete filas de moros muy bien las sabe saltar.  
 (Vilar del Barrio, Ourense, 1981: Valenciano 1998,  
 p. 193, núm. 16, *apud* Petersen 1997-, núm. 1730, vv. 9-16)

No obstante, es a la hora del rescate cuando el caballo demuestra toda la valía que se ha anticipado mediante las descripciones de Roldán y Melisenda. En la versión antigua, nada más reencontrarse la pareja, los musulmanes dan la voz de alarma. Gaiferos parece flaquear hasta casi desmayarse. Melisenda le alienta y se acuerda del caballo de Roldán, deseando que fuera el de su esposo, pues sin duda podría sacarles del problema:

Melisenda que lo vido en una priesa tan grande  
 con una voz delicada le empezara de hablar:  
 —Esforzado don Gaiferos, no querades desmayar,  
 que los buenos caballeros son para necesidad.  
 Si de esta escapáis, Gaiferos, harto ternéis que contar.  
 ¡Ya quisiese Dios del cielo y santa María su Madre  
 fuese tal vuestro caballo como el de don Roldán!  
 Muchas veces le oí decir en palacio del emperante,  
 que si se hallaba cercado de moros en algún lugar,  
 al caballo aprieta la cincha, y aflojábale el petral;  
 hincábale las espuelas sin ninguna piedad;  
 el caballo es esforzado, de otra parte va a saltar.

(*Silva de varios romances*, 1550, ed. Petersen 1997-,  
 núm. 1597, vv. 182-193)

El caballo del héroe es precisamente al que se refiere Melisenda. Por ello, al escuchar tales palabras, Gaiferos decide huir con ella recurriendo a su animal. A pesar de estar dentro de la ciudad con todas las puertas cerradas, tal y como había advertido Roldán anteriormente, al aflojarle el petral, para darle mayor libertad, el caballo salta por encima de sus enemigos y, según se entiende, también de las murallas:

Gaiferos de que esto oyó presto se fuera a aprear;  
 al caballo aprieta la cincha y aflójale el petral;  
 sin poner pie en el estribo encima fue a cabalgar,  
 y Melisenda a las ancas, que presto las fue tomar.  
 El cuerpo le da por la cintura por que le pueda abrazar,  
 al caballo hinca las espuelas sin ninguna piedad.  
 Corriendo venían los moros apriesa y no de vagar;  
 las grandes voces que daban al caballo hacen saltar.  
 Cuando fueron cerca los moros la rienda le fue a largar:  
 el caballo era ligero, púsolo de la otra parte.

(*Silva de varios romances*, 1550, ed. Petersen 1997-,  
 núm. 1597, vv. 194-203)

Algo semejante ocurre en la tradición del noroeste peninsular. Melisenda se acuerda del caballo de su tío, capaz de saltar por encima de varios batallones de enemigos. Como era de esperar, el animal es el mismo sobre el que monta y consigue salvarles del peligro:

## Moros de mezquina van

—O quien me diera el caballo de mi tío don Roldán;  
dándole una sopa en vino y una corteza de pan,  
siete batallas de moros bien las había saltar.—

(Chano, León, 1979; Petersen 1997-,  
núm. 3389, vv. 52-55)

—Tanta gente es la que viene que al sol hace turbar.  
—¡Quién me diera el caballo de mi tío san Roldán!,  
que dándole una sopa en vino y una corteza de pan  
y apretándole la cincha y flojándole el petral,  
siete batallas de moros bien las podía saltar.

(*Entonces él hizo lo que era aquello*).

(Chano, León, 1985; Catalán y Campa 1991, pp.  
81-82, *apud* Petersen 1997-, núm. 708, vv. 46-51)

—¡Ay, Dios mío, quién me diera  
el caballo de mi primo, de mi primo don Roldán!  
Dándole una sopa en vino y una corteza de pan  
y apretándole la cincha y aflojándole el petral,  
siete batallas de moros bien las iba a saltar.

—Calle, la señora, calle, que ese caballo aquí está.

(Trascastro, León, 1977; Salazar y Valenciano 1979,  
p. 396, *apud* Petersen 1997-, núm. 709, vv. 44-49)

—Si aqueste caballo fuera de mi primo don Roldán  
dándole una sopa en vino y una corteza de pan,  
apretándole la cincha y aflojándole el ventral,  
siete batallas de moros bien las sabiera saltare.

(Guímara, León, 1979 y 1985; Catalán y Campa 1991,  
pp. 79-80, *apud* Petersen 1997-, núm. 707, vv. 47-50)

Han venido los moros y han venido sin tardar.

—Caballeros de armas blancas no se suelen desmayar;  
si éste fuese el caballo de mi tío don Rondán,  
siete estados reyes moros se le había trespisar.—  
Se desviaron los moros se desviaron para atrás.

(*Luego después la cogió a ella en el caballo y se marchó con ella*).

(Camposalinas, León, 1985; Catalán y Campa 1991,  
pp. 84-85, *apud* Petersen 1997-, núm. 710, vv. 26-30)

Ahora bien, en el preciso momento en que Melisenda se acuerda del magnífico caballo, cuatro de las doce versiones del romance recopiladas en el noroeste peninsular hacen hablar al animal. Como sucede en los romances anteriores, el hecho

sobrenatural viene precedido de la fórmula “Por milagro que Dios hizo el caballo empezó a hablar”. Y, del mismo modo que ocurre en “Valdovinos sorprendido en la caza” y en parte de las versiones de “La pérdida de don Beltrán”, el caballo aprovecha la situación para exigir una recompensa, generalmente cebada, pero también sopa en vino, petición a la que su dueño suele acceder:

Con los aullidos del perro se despertó la ciudad;  
 siete estados reyes moros los solían rodear.  
 Caiférez, que se dio cuenta, se ha desmayado pa atrás.  
 —No se esmaye, el caballero, no se esmaye para atrás,  
 caballeros de armas blancas no se suelen esmayar;  
 si éste fuera el caballo de mi tío don Roldán,  
 ya cien leguas me tuviera segura de esta ciudad;  
 una mitad dejara heridos, mataría otra mitad.—  
 Por milagro que Dios hizo el caballo empezó a hablar:  
 —Si tú me dieras cebada, como me solías dar.  
 —No te había dar cebada, sopa en vino te había dar.—  
 Ha empezado a dar patadas, muertos cayeron pa atrás<sup>14</sup>.

(San Román de los Caballeros, León, 1970: Catalán y Campa 1991, pp. 85-86, *apud* Petersen 1997-, núm. 711, vv. 34-45)

Ya han montado en el caballo y empiezan a caminar,  
 si no es un perro moro que de centinela está.  
 Con los aullidos que daba alborotó la ciudad.  
 Estando en estas palabras, el caballo empezó a hablar:  
 “Si usted me diera cebada, como me solían dar,  
 siete espadas de rey moro había de traspasar”.

(San Román de los Caballeros, León, 1975:  
 Millet 1998, p. 270, núm. E11, vv. 22-26)

<sup>14</sup> Nótese que en esta excepcional versión podemos interpretar que el diálogo se produce entre el caballo y Melisenda, pues Gaiferos se ha desmayado sin que se indique en ningún momento que llegue a recuperarse. Esto reforzaría la imagen de un personaje débil e ineficaz, muy en línea con los motivos iniciales del juego de cartas y el préstamo de las armas que preserva este mismo texto leonés. A diferencia de sus congéneres del noroeste peninsular, esta versión permite la lectura insólita y en verdad sobresaliente de que el héroe no puede cumplir su propósito, pues queda totalmente incapacitado en el momento decisivo en que debe demostrar su valía, de modo que la solución recae en Melisenda, quien de nuevo queda desamparada y abandonada por su esposo, y en el caballo.

Dándome la sopa en vino y una corteza de pan,  
aflojándome la cincha y apretándome el pretal,  
esas siete batallas de moros muy bien las sabía saltar<sup>15</sup>.

(Trascastro, León, 1977: Petersen *et al.* 1982,  
t. 1, p. 32, *apud* Millet 1998, p. 259, núm. E4)

Si fuera este el caballo de mi tío don Roldán,  
apretándole la cincha y aflojándole el pretal,  
siete caballos de moros no lo habían de atrapar.  
Por la gracia de Dios Padre el caballo empieza a hablar:  
—Si me das la sopa en vino y me aflojas el bocal,  
de siete bandas de moros yo te supiera librar.

(Nogales, Lugo, 1910: Said Armesto 1997,  
p. 123; ARMPG, B006-002-0070)

Aunque ya no vuelve a hablar, tras la fuga de la ciudad el caballo sigue demostrando su valor. En la versión antigua, los musulmanes continúan hostigándoles. Entonces, Gaiferos pide a Melisenda que se apee y le espere mientras él les hace frente, momento en el que vemos al caballo mostrar su valía nuevamente, combatiendo con mayor ferocidad incluso que su jinete. Nótese el tópico de que la sangre de los muertos es tan grande que encharca el campo de batalla, algo similar a lo visto en “Valdovinos sorprendido en la caza”:

Apeóse Melisenda no cesando de rezar;  
las rodillas puso en tierra, las manos fue a levantar,  
los ojos puestos al cielo no cesando de rezar.  
Sin que Gaiferos volviese el caballo fue a aguijar.  
Cuando huía de los moros parece que no puede andar  
y cuando iba hacia ellos iba con furor tan grande  
que del rigor que llevaba la tierra hacía temblar.  
Donde vido la morisma entre ellos fuera a entrar:  
si bien pelea Gaiferos, el caballo mucho más.  
Tantos mata de los moros que no hay cuento ni par;  
de la sangre que de ellos salía el campo cubierto se ha.

(*Silva de varios romances*, 1550, ed. Petersen 1997-, núm. 1597, vv. 214-224)

Sin ahondar en detalles, la tradición leonesa también se hace eco del arrojito guerrero del caballo en el momento de la huida.

<sup>15</sup> Versión fragmentaria que conserva únicamente la intervención del caballo, junto con otros dos versos del final.

Nótese que el tópico de la sangre ha evolucionado hacia la formación de ríos, como en “Valdovinos sorprendido en la caza”:

Tantos moros van tras ellos que el sol hacen anublare.  
Si el cristiano mata muchos, el caballo mata más.

(Nogales, Lugo, 1910: Said Armesto 1997, p. 123; ARMPG, B006-002-0070)

*(Entonces él hizo lo que era aquello)*

Tanta gente es la que viene que al sol le hace [turbar],  
tanta gente es la que mata que ‘a sangre parece un río rojo.

(Chano, León, 1985: Catalán y Campa 1991, pp. 81-82, *apud* Petersen 1997-, núm. 708, vv. 51-52)

Tanta es la sangre que corre, que los caballos hacía nadar.

(Trascastro, León, 1977: Salazar y Valenciano 1979, p. 396, *apud* Petersen 1997-, núm. 709, v. 50)

Recapitulando, podemos observar que la mayor parte de las versiones que ofrece la tradición oral moderna del noroeste peninsular (y del resto de tradiciones, aunque no las hayamos analizado), del mismo modo que sucede en la versión antigua conservada, presenta al caballo como un animal inteligente, con capacidad para entender el lenguaje humano, de extremada valentía y compromiso con los cristianos que, en ocasiones, paradójicamente, debe tomar las riendas de la situación ante la incapacidad de su jinete para salvar sus vidas. Sin embargo, a pesar de presentar al caballo como un héroe más, con rasgos muy humanos y con la capacidad sobrenatural de realizar un salto extremadamente prolongado, por lo general no incluyen la particularidad de que pueda llegar a hablar. La incorporación del motivo resulta un éxito en estas versiones: añade dramatismo, al retrasar la acción del rescate unos versos más mediante una negociación; refuerza la complicidad entre los jinetes y su montura, y, con una pizca de humor, vuelve la situación más empática al poder escuchar del mismísimo caballo su hambre y su necesidad de recompensa y presenciar seguidamente la comprensión y el consentimiento de Gaiferos y Melisenda.

## CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas se ha prestado atención al motivo del caballo que habla en el romancero, analizando con detenimiento

los cuatro romances viejos donde aparece y sus versiones recopiladas en la tradición oral moderna. Aun cuando la materia tratada es amplia, conviene recapitular y extraer unas conclusiones generales.

Antes que nada, llama la atención que todas las versiones de los romances donde aparece el motivo procedan del noroeste de la península ibérica, en concreto de Asturias, León, Zamora, Galicia y Trás-os-Montes. Aunque en estas regiones hay gran diversidad lingüística, lo cierto es que culturalmente y, sobre todo en lo relativo al romancero, tienen cierta unidad. Las versiones presentan, desde luego, variantes propias de cada tradición, pero en todas ellas subyace un sustrato común, que resulta muy palpable al compararlas con otras tradiciones como la sefardí, la catalana o la de los gitanos bajoandaluces con las que hay grandes diferencias. Esto se debe, como ya apuntó José Leite de Vasconcelos (1886 [1958], pp. 4-5, *apud* Vasconcelos 1907-1909, pp. 322-323), al estrecho contacto que históricamente ha habido entre estas áreas, muy evidente entre las fronterizas Trás-os-Montes, Galicia, León y Zamora y, aunque menos directo, también Asturias. Si bien no se puede asegurar que el motivo del caballo parlante sea originario de esta zona, pues podría haber llegado, como enseguida veremos, por medio de la épica francesa, sí se puede considerar exclusivo y, en definitiva, identitario del romancero del noroeste peninsular. Quizá ello pueda relacionarse con que esta zona es una de las más ricas de la península ibérica en tradiciones mágicas y creencias sobrenaturales.

Todos los romances en los que aparece el motivo son épicos y guardan cierta relación con cantares de gesta medievales: “El rey moro que reta a Valencia” se vincula con el *Cantar de mio Cid*, “Valdovinos sorprendido en la caza” con la *Chanson des Saxons*, “La pérdida de don Beltrán” con el *Cantar de Roncesvalles* y “Gai-feros libera a Melisenda” con la leyenda épica de Walter de Aquitania, de la que probablemente también circularon cantares. No es un hecho baladí, ya que en los cantares de gesta los caballos de los héroes tienen enorme importancia y se caracterizan de forma tanto o más definida que el resto de los personajes. En los textos franceses se repiten, como hemos visto, situaciones donde el caballo entiende las órdenes de su amo y le ayuda a superar el peligro, que son, sin lugar a dudas, prefiguración de nuestro motivo. Si bien en ninguna de las canciones de gesta españolas ni francesas aparece un caballo que habla como tal, los elementos necesarios para que se desarrolle el motivo están ya presentes.

Su singularidad como personaje, sus capacidades extraordinarias que lo diferencian de los animales comunes y lo acercan a los humanos más audaces y su estrecha relación con el héroe son la base sobre la que se fragua el caballo parlante del romancero. Ahora bien, llegar a saber si el motivo como tal nació en los cantares de gesta franceses o españoles, o ya en el romancero, es imposible a la luz de los datos de que disponemos en la actualidad.

*A priori* vemos dos tipos del motivo. El primero, exclusivo de “El rey moro que reta a Valencia”, es una conversación entre dos animales que rivalizan, por lo general sin la intervención del humano. El segundo, presente en “Valdovinos sorprendido en la caza”, “La pérdida de don Beltrán” y “Gaiferos libera a Melisenda”, consiste en la lealtad de un caballo que responde a su amo cuando éste demanda su ayuda en una situación difícil. Este último se emparenta con el motivo ya mencionado de las canciones de gesta francesas. Sin embargo, entre tales romances el motivo sufre una variación. El más próximo al modelo de los cantares de gesta franceses es “Valdovinos sorprendido en la caza”, donde vemos un caballo que no duda en ayudar y obedecer al héroe, aunque primero le exige una recompensa. Esta dinámica se repite en “Gaiferos libera a Melisenda”, sólo que algunas versiones rompen con la jerarquía esperada, haciendo que el caballo tome la iniciativa ante la flaqueza de su jinete. El más alejado del modelo canónico es “La pérdida de don Beltrán”, donde se producen varios cambios importantes. En primer lugar, el caballo cuenta *a posteriori* lo sucedido, al trasladar la acción del presente al pasado mediante un diálogo en dos tiempos, primero con el héroe, después con el padre y el caballero musulmán. En segundo lugar, habla para defenderse de la acusación del padre y ofrecer una versión de la historia según la cual el animal actúa con mayor racionalidad que el humano. En tercer lugar, en gran parte de las versiones, el caballo deja entrever una mala relación con su dueño, de quien se queja por no alimentarlo apropiadamente y por exigirle más de lo debido. Aun cuando presenta una inversión de los valores esperados entre el humano y el animal y un vínculo roto, el caballo, por lo general, cumple con el deber de proteger y obedecer a su amo.

Las relaciones genéticas entre los romances que presentan el segundo tipo del motivo no están del todo claras. No cabe duda de que se produce una contaminación entre “Valdovinos sorprendido en la caza”, “La pérdida de don Beltrán” y “Gaiferos libera a Melisenda”, pero descifrar el orden parece una tarea compleja.

“Valdovinos sorprendido en la caza” y “Gaiferos libera a Melisenda” plantean situaciones similares en las que el protagonista, rodeado por sus enemigos, debe recurrir a la ayuda de su caballo para salvar su vida, además de que, en su desarrollo, ambos avanzan con rima idéntica y vocabulario compartido, como la *cincha* y el *petral*, por lo que no es extraño que el motivo pasara de uno a otro. A su vez, por las fórmulas y el vocabulario en que coinciden, incluido el nombre del protagonista, parece que el motivo en “La pérdida de don Beltrán” procede de “Valdovinos sorprendido en la caza”. No obstante, también hay que tener en cuenta que, ya desde sus versiones antiguas, aunque no esté presente el habla del caballo, “La pérdida de don Beltrán” y “Gaiferos libera a Melisenda” reúnen numerosos elementos en común y tiradas de versos coincidentes, que evidencian una contaminación temprana. Por su complejidad, este asunto probablemente merezca un estudio en particular.

En cualquier caso, volviendo al significado del motivo, cabe finalizar estas conclusiones destacando que, en los cuatro romances donde aparece, los caballos hablan para expresar ideas o sentimientos del todo humanos. En el caso de “El rey moro que reta a Valencia” es la envidia o el resentimiento de no poder alcanzar al rival. En el caso de “Valdovinos sorprendido en la caza”, la valentía, el compromiso y la capacidad de sobreponerse al peligro, del mismo modo que ocurre en “Gaiferos libera a Melisenda”. En el caso de “La pérdida de don Beltrán”, la defensa propia para librarse de la culpa que le intentan imponer, y la expresión, además, de su hartazgo por el maltrato recibido. La frustración, el orgullo y el rencor son sentimientos de conflictos profundamente humanos que están proyectados sobre un animal. Más maravilloso, si cabe, que el hecho concreto de que un caballo hable es que este animal sienta, razone y actúe como un ser humano. En realidad, que los caballos de los héroes en el romancero entiendan y puedan comunicarse por medio de la palabra es la consecuencia lógica y natural de trazar un personaje que ya de por sí, en todos sus rasgos, es extraordinariamente humano.

## REFERENCIAS

ALONSO, DÁMASO 1953. “La primitiva épica francesa a la luz de una «Nota Emilianense»”, *Revista de Filología Española*, 37, 1, pp. 1-94.

*Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, LXXIV, 2026, núm. 1, 67-105  
ISSN 0185-0121; e-ISSN 2448-6558; DOI: 10.24201/nrfh.v74i1.4017

- ARAÚJO, TERESA 2014. “A alusão a romances nas letras portuguesas dos séculos XV-XVII”, *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 190, 766, pp. 1-11; doi: 10.3989/arbor.2014.766n2001.
- ARMISTEAD, SAMUEL G. & JOSEPH H. SILVERMAN 1986. *Judeo-Spanish ballads from oral tradition. I: Epic ballads*. With musical transcriptions and studies by Israel J. Katz, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London. (*Folk Literature of the Sephardic Jews*, 2).
- ARMISTEAD, SAMUEL G. & JOSEPH H. SILVERMAN 1994. *Judeo-Spanish ballads from oral tradition. II: Carolingian ballads (1): Roncesvalles*. With musical transcriptions and studies by Israel J. Katz, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London. (*Folk Literature of the Sephardic Jews*, 3).
- ARMISTEAD, SAMUEL G., JOSEPH H. SILVERMAN & ISRAEL J. KATZ 2005. *Judeo-Spanish ballads from oral tradition. IV: Carolingian ballads (3): Gaiferos*, Juan de la Cuesta, New York. DE. (*Folk Literature of the Sephardic Jews*, 5).
- ARMPG = *Archivo del Romancero Menéndez Pidal - Goyri*, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, en <https://www.fundacionramonmenendezpidal.org/archivodigital/> [consultado el 11 de marzo de 2025].
- ARTLP = *Arquivo do Romancero Tradicional em Língua Portuguesa*. Coords. Pere Ferré e Sandra Boto, Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (NOVA FCSH), Lisboa, en <https://romanceiro.pt/> [consultado el 11 de marzo de 2025].
- ASENSIO JIMÉNEZ, NICOLÁS 2019. “Cuatro siglos de romanceros del Cid: un estado de la cuestión”, *RILCE*, 35, 2, pp. 319-346; doi: 10.15581/008.35.2.319-46.
- ASENSIO JIMÉNEZ, NICOLÁS 2020. *Romancero de la “Batalla de Roncesvalles”*. Estudio y edición, tesis, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- ASENSIO JIMÉNEZ, NICOLÁS 2022. “El romance de *La pérdida de don Beltrán* en la tradición oral portuguesa”, *Revista de Filología Española*, 102, pp. 9-37; doi: 10.3989/rfe.2022.001.
- ASENSIO JIMÉNEZ, NICOLÁS y TERESA ARAÚJO 2024. “La alusión a romances en la literatura española (siglos XV-XVII)”, *Revista de Filología Española*, 104, 1, pp. 1-22; doi: 10.3989/rfe.2024.1339.
- AZEVEDO, ÁLVARO RODRÍGUEZ DE 1880. *Romanceiro do Archipelago da Madeira*, Voz do Povo, Funchal.
- BARROIS, JOSEPH 1842. *La chevalerie Ogier de Danemarque par Raimbert de Paris. Poème du XI<sup>e</sup> siècle. Publié d’après le ms. de Marmoutier et le ms. 2729 de la Bibliothèque du Roi*, Techner, Paris, 2 ts.
- BATTAGLIOTTI, GRACIELA M. 1989. “Aproximación a lo maravilloso en el romancero español”, en *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, t. 2, pp. 9-21.
- BÉNICHOU, PAUL 1968. “El Cid y Búcar”, en *Creación poética en el romancero tradicional*, Gredos, Madrid, pp. 125-159.
- CASTETS, FERDINAND 1909. “*La Chanson des quatre fils Aymon*” d’après le manuscrit *La Vallière*, Coulet et Fils Éditeurs, Montpellier.
- CASTRO, GUILLÉN DE 2005. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Ignacio Arellano, *Principio de Viana*, 66, 236 (*Leyendo el “Quijote”*. IV Centenario de la publicación de “*Don Quijote de la Mancha*”), pp. 817-898.
- CATALÁN, DIEGO 1969. “«Helo, helo por do viene el moro por la calzada».
- Vida tradicional de un episodio del *Mío Cid*”, en *Siete siglos de romancero*, Gredos, Madrid, pp. 137-213.

- CATALÁN, DIEGO 1979. "El Romancero de tradición oral en el último cuarto del siglo XX", en *El Romancero hoy. Nuevas fronteras. 2º Coloquio Internacional, University of California, Davis*. Eds. Antonio Sánchez Romeralo, Diego Catalán y Samuel G. Armistead, Gredos, Madrid, pp. 249-253.
- CATALÁN, DIEGO 2001. *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid.
- CATALÁN, DIEGO y MARIANO DE LA CAMPA 1991. *Romancero general de León*, t. 1. Cols. Débora Catalán, Paloma Esteban, Ángeles Ferrer, Maite Manzanera y Suzanne Petersen, Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid-Diputación de León, Madrid. (*Tradiciones Orales Leonesas*, 1).
- CID, JESÚS ANTONIO 2007. "Los romances de *La muerte de don Beltrán*. Entre Roncesvalles y Lucerna", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 123, 2, pp. 173-203; doi: 10.1515/ZRP.2007.173.
- CORREIA, JOÃO DAVID PINTO 1994. *Os romances carolíngios da tradição oral portuguesa*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa.
- COSTA, ALEXANDRE DE CARVALHO 1983. *Gente de Portugal. Sua linguagem, seus costumes*, t. 2, Assembleia Distrital, Portalegre.
- DÉBAX, MICHELLE 1991-92. "Lo maravilloso en el romancero tradicional", *DRACO: Revista de Literatura de la Universidad de Cádiz*, 3/4, pp. 145-165.
- DÍAZ ROIG, MERCEDES 2008 [1977]. "Lo maravilloso y lo extraordinario en el romancero", en *Del romancero hispánico*, El Colegio de México, México, pp. 21-37.
- DICKMAN, ADOLPHE-JAQUES 1926. *Le rôle du surnaturel dans les chansons de geste*, thèse, State University of Iowa, Iowa City.
- DI STEFANO, GIUSEPPE 1967. *Sincronia e diacronia nel Romanzero. (Un esempio di lettura)*, Università di Pisa, Pisa.
- DI STEFANO, GIUSEPPE 1982. "Il romancero viejo in Portogallo nei secoli XV-XVII. (Rileggendo C. Michaëlis de Vasconcelos)", *Quaderni Portoghesi*, 11/12, pp. 27-37.
- DI STEFANO, GIUSEPPE 1985. "Gaiferos o los avatares de un héroe", en *Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega*. Eds. Jesús Montoya Martínez y Juan Paredes Núñez. Universidad de Granada, Granada, t. 1, pp. 301-311.
- FISHER, TYLER 2017. "The supernatural in Spanish ballads", en *From the supernatural to the uncanny*. Eds. Stephen M. Hart & Zoltán Biedermann, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, pp. 21-43.
- FONTES, MANUEL DA COSTA 1987. *Romanceiro da província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2 ts.
- FONTES, MANUEL DA COSTA 2001. "A morte de D. Beltrão: As origens épicas, Garret e a tradição brasileira", *Estudos de Literatura Oral*, 7/8, pp. 95-130.
- GALHOZ, MARIA ALIETE DORES 1987. *Romanceiro popular português*. T. 1: *Romances tradicionais*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa.
- GAUTIER, LEÓN 1895. *La chevalerie*, 3ª ed., H. Welter Éditeur, Paris.
- GONZÁLEZ, AURELIO 2003. "El concepto de *motivo*: unidad narrativa en el Romancero y otros textos tradicionales", en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. Coord. Lillian von der Walde Moheno, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 353-384.
- GOLDEN-Rom = *The Golden Age of the Romancero: Echoes of traditional ballads in medieval and early modern Spanish literature (GOLDEN-Rom)*. Coords. Nicolás

- Asensio Jiménez & Teresa Araújo, Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (NOVA FCSH)-Fundación Ramón Menéndez Pidal, Lisboa-Madrid, en <https://goldenrom.eu/> [consultado el 11 de marzo de 2025].
- GONÇALVES, MANUEL 1981. “A proposito do romanceiro vinhaense”, *Brigantia*, 1, pp. 99-108.
- GUESSARD, FRANÇOIS et ANATOLE DE MONTAIGLON 1870. *Aliscans, chanson de geste publiée d'après le manuscrit de la Bibliothèque de l' Arsenal et à l'aide de cinq autres manuscrits*, Libraire A. France, Paris.
- HORRENT, JULES 1951. *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au Moyen Âge*, Société d'Édition Les Belles Lettres, Paris.
- HORRENT, JULES 1951a. “Roncesvalles”. *Étude sur le fragment de “cantar de gesta” conservé à l' Archivo de Navarra (Pampelune)*, Société d'Édition Les Belles Lettres, Paris.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, FRANCISCO 2012 [1605]. *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*. Ed. David Mañero Lozano, Cátedra, Madrid.
- LÓPEZ DE VILLALOBOS, FRANCISCO 1973 [1498]. *Sumario de la medicina con un tratado de las pestíferas bubas*. Ed. María Teresa Herrera, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- MARISCAL HAY, BEATRIZ 2006. *El romancero y la Chanson des Saxons*, El Colegio de México, México.
- MARISCAL HAY, BEATRIZ 2009. “Gaiferos y su caballo. Avatares de un romance, del *Quijote* a la tradición oral moderna”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, pp. 221-230; doi: 10.24201/nrfh.v57i1.2405.
- MARQUES, JOSÉ JOAQUIM DIAS e ANA SIRGADO 2019. *Romances tradicionais do distrito de Bragança*, Instituto de Estudos de Literatura e Tradição-Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- MARTINS, FIRMINO AUGUSTO 1928. *Folklore do concelho de Vinhais*, Imprensa da Universidade, Coimbra.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN 1917. “Roncesvalles. Un nuevo cantar de gesta del siglo XIII”, *Revista de Filología Española*, 4, pp. 105-204.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN (ed.) 1945. *Cancionero de romances, impreso en Amberes, sin año*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN 1968 [1953]. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2ª ed. Ilustraciones musicales de Gonzalo Menéndez-Pidal, Espasa-Calpe, Madrid, 2 ts.
- MILLET, VÍCTOR 1998. *Épica germánica y tradiciones épicas hispánicas: “Waltharius” y “Gaiferos”. La leyenda de Walther de Aquitania y su relación con el romance de Gaiferos*, Gredos, Madrid.
- MORREALE, MARGHERITA 1972. “Para la interpretación de los versos «Allí hablara el cavallo, bien oiréis lo que hablara: —¡Rebentar debía la madre que a su hijo no esperaba!» en el romance del Cid y Búcar”, *Thesaurus*, 27, 1, pp. 122-127.
- PETERSEN, SUZANNE 1997-. *Pan-Hispanic ballad project*, University of Washington, Seattle, en <https://depts.washington.edu/hisprom/> [consultado el 11 de marzo de 2025].
- PETERSEN, SUZANNE H., JESÚS ANTONIO CID, FLOR SALAZAR y ANA VALENCIANO 1982. *AIER. Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid-Gredos, Madrid, 2 ts.

- RELIT-Rom = *Revisões literárias: A aplicação criativa de romances velhos (sécs. xv-xvii)*. Coord. Teresa Araújo, Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Lisboa, en <https://relitrom.pt> [consultado el 11 de marzo de 2025].
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO 1977. *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo xvi)*. Eds. Arthur L.F. Askins y Víctor Infantes, Castalia-Editora Regional de Extremadura, Madrid.
- SAID ARMESTO, VÍCTOR 1997. *Poesía popular gallega*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Pontevedra.
- SALAZAR, FLOR y ANA VALENCIANO 1979. "El Romancero aún vive. Trabajo de campo de la CSMP: Encuesta Norte-77", en *El Romancero hoy. Nuevas fronteras. 2º Coloquio Internacional, University of California, Davis*. Eds. A. Sánchez Romeralo, D. Catalán y S.G. Armistead, Gredos, Madrid, pp. 361-421.
- SUÁREZ LÓPEZ, JESÚS 1995. *Una nueva colección de romances asturianos de tradición oral (1987-1992)*, tesis, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2 ts.
- THOMPSON, STITH 1955-1958. *Motif-index of folk-literature: A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, Indiana University Press, Bloomington.
- UTHER, HANS-JÖRG 2004. *The types of international folktales. A classification and bibliography*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki, 3 ts.
- VALENCIANO, ANA 1998. *Os romances tradicionais de Galicia: catálogo exemplificado dos seus temas*. Cols. José Luis Forneiro, Concha Enríquez de Salamanca e Suzanne Petersen, Centro de Investigacións Lingüísticas e literarias Ramón Piñeiro-Fundación Ramón Menéndez Pidal, Santiago de Compostela-Madrid.
- VASCONCELOS, CAROLINA MICHAËLIS DE 1907-1909. *Estudos sobre o romanceiro peninsular. Romances velhos em Portugal*, Revista *Cultura Española*, Madrid.
- VASCONCELOS, JOSÉ LEITE DE 1958 [1886]. *Romanceiro português*, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2 ts.



**Disponible en:**

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60284308003>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante  
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la  
academia

Nicolás Asensio Jiménez

**El motivo del caballo que habla en el romancero**

**The motif of the speaking horse in hispanic balladry**

*Nueva revista de filología hispánica*

vol. LXXIV, núm. 1, p. 67 - 105, 2026

El Colegio de México A.C., Centro de Estudios Lingüísticos y  
Literarios,

**ISSN:** 0185-0121

**ISSN-E:** 2448-6558

**DOI:** <https://doi.org/10.24201/nrfh.v74i1.4017>