

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo II



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-2-6 (Tomo II)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA
Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

El romance del conde Arnaldos y el más allá*

Emilio MARTÍNEZ MATA

Han sido numerosos los intentos de interpretación de este famoso romance, no sólo de la versión más divulgada –la del *Cancionero de romances de Amberes*, s.a.–, sino también en relación con las diferentes versiones conocidas, especialmente las más extensas que corresponden a la tradición judeo-española¹.

En algunos de estos intentos críticos, por ejemplo en los de M. Pidal y L. Spitzer² (los más divulgados), se ha pretendido reconstruir un texto primitivo completo, algo que se revela como una «quimera» en opinión de P. Benichou³ y que, por su imposibilidad, ha perturbado las tentativas de explicación.

El texto primitivo, que las versiones modernas judeo-españolas permitirían reconstruir, sería, en el criterio de M. Pidal, un romance de aventuras con un feliz reconocimiento final. Tesis discutida por L. Spitzer que propugna un contenido simbólico, el de la atracción de un ser de la naturaleza (un «Elementargeist») y el del triunfo final de «las relaciones humanas normales» sobre las fuerzas sobrenaturales del mal.

Las diferencias, no sólo textuales sino funcionales, en las distintas versiones obligan a considerar a éstas de forma independiente, con un valor autónomo que

* Me complace expresar mi agradecimiento por su amistosa colaboración a los profesores M^a Aurora Aragón, Isabel Uría Maqua y Antonio Fernández Insuela.

¹ Versión del *Cancionero del British Museum* (manuscrito de fines del xv), reproducida por J. M. Caso González, «Tradicionalidad e individualismo en la estructura de un romance», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 238–240 (1969), págs. 217–226; versión del *Cancionero de Amberes*, s.a.; versión del *Cancionero de Amberes*, 1550 y 1555, versión de un pliego suelto del siglo xvi, (reproducidas por F. Caravaca, «El romance del Conde Arnaldos en textos posteriores al del *Cancionero de romances de Amberes*, s.a.», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 46 (1970), págs. 3–70); relación de las versiones judeo-españolas en S. G. Armistead, *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, Madrid: Cátedra–Seminario Menéndez Pidal, 1978, págs. 294–297.

² R. Menéndez Pidal, «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española», en *Los romances de América*, Madrid: Espasa–Calpe, 1972 (1^a ed., 1939), págs. 58–69; Leo Spitzer, «The folkloristic prestige of the Spanish romance *Conde Arnaldos*», *Hispanic Review*, 23 (1955), págs. 173–187; y «Addenda», *Hispanic Review*, 24 (1956), págs. 64–66; trad. en *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona: Crítica, 1980, págs. 146–164.

³ *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid: Castalia, 1968, pág. 210.

lleva en cada caso a conclusiones diversas⁴. Así se reconocía de forma general para la versión atribuida a Rodríguez del Padrón en el *Cancionero del British Museum*, en cuanto que el romance aparecía contaminado por el del conde Olinos, atribuyendo contradictoriamente la seductora canción a Arnaldos, de quien la princesa se confesaba enamorada⁵. Pero del mismo modo deberíamos proceder respecto a las demás versiones. Paul Benichou –que no rechazaba la reconstrucción de M. Pidal– admitía únicamente la presencia constante de unos motivos folklóricos, aunque con un final variable⁶.

La versión del *Cancionero de Amberes*, s.a., la llamada versión *vulgata*, ha sido considerada (especialmente en la opinión de los poetas románticos y de los numerosos traductores) como una de las cimas de la poesía tradicional española. Su superioridad poética sobre las otras versiones se basa en que, frente al carácter novelesco que refleja la tradición judeo-española, la enigmática naturaleza de la «ventura» indicada en el primer verso, la galera fantástica, la canción mágica y el misterioso final proporcionado por la esquiva respuesta del marinero a la petición de Arnaldos («Yo no digo esta canción / sino a quien conmigo va») han seducido desde siempre el ánimo del oyente o lector.

Es esa poética ambigüedad la que ha propiciado distintas interpretaciones simbólicas. Desde la de Thomas R. Hart⁷, según la cual el romance es una alegoría de la salvación del hombre que, fiel a la llamada de Cristo, muere en el seno de la Iglesia (simbolizada por la barca), o la amorosa de Hauf y Aguirre⁸, poniendo de manifiesto las posibles connotaciones eróticas de los distintos motivos (en paralelo a diversos textos medievales), a la vinculación pretendida por Spitzer⁹ respecto a un vasto conjunto internacional de baladas cuyo tema es la atracción de personajes sobrenaturales.

Pero las interpretaciones simbólicas del romance no se agotan con las efectuadas¹⁰, hay un contenido al que no se ha hecho alusión y con el cual,

⁴ Véase J. M. Caso González, *art. cit.*

⁵ Una distinta interpretación en Teresa Meléndez Hayes, «Juan Rodríguez del Padrón and the *Romancero*», en *El Romancero hoy: Historia, comparatismo, bibliografía crítica (romancero oral iv)*, Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal–Gredos, 1979, págs. 15–45; y en Michelle Débax, «Relectura del romance del “Infante Arnaldos” atribuido a Juan Rodríguez del Padrón: Intratextualidad e intertextualidad», en *Literatura y folklore: Problemas de intertextualidad*, Salamanca: Universidad de Groningen y Universidad de Salamanca, 1983, págs. 199–216. En los dos trabajos se defiende la tesis, un tanto sorprendente, de que el enamoramiento se produce entre Arnaldos y la madre de la princesa, al considerar que los últimos cuatro versos no corresponden al parlamento de ésta sino a la respuesta de la madre.

⁶ *Romancero judeo-español de Marruecos*, pág. 211.

⁷ «El conde Arnaldos and the medieval scriptural tradition», *Modern Language Notes*, 72 (1957), págs. 281–285.

⁸ «El simbolismo mágico-erótico de *El infante Arnaldos*», *Romanische Forschungen*, 81 (1969), págs. 89–118.

⁹ *Art. cit.*

¹⁰ Véase la revisión de F. Caravaca en «Hermenéutica del *Romance del conde Arnaldos*. Ensayo de interpretación», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 47 (1971), págs. 191–319 y en «Tres nuevas aportaciones al estudio del romance del Conde Arnaldos», *Boletín de la Biblioteca de*

creemos, el «Romance del conde Arnaldos» se relaciona simbólicamente: el ámbito del otro mundo, del más allá de la muerte.

El análisis de la versión *vulgata* del romance pone de relieve el entrecruzamiento de motivos folklóricos y literarios que, en buena parte, conllevan esta significación de transmundo.

Las mitologías persa, egipcia, clásica y germánica sitúan el mundo de los muertos al otro lado del mar o de una barrera fluvial¹¹. De éstas la más conocida es la laguna Estigia que las almas de los muertos debían atravesar en la barca del feroz Carón para ser juzgadas. En nuestro romance la circunstancia espacial referida a la «ventura» del protagonista, «sobre las aguas del mar», condiciona la interpretación del mismo en mucha mayor medida que la circunstancia temporal («la mañana de San Juan»). Esta última, frecuente en el romancero, puede no ser más que un motivo que sirve para resaltar un acontecimiento, desprovisto de significaciones simbólicas. Así ocurre en el «Romance de la pérdida de Antequera», en el que el verso: «De san Juan era aquel día» (v. 92), en la versión del *Cancionero de Amberes, s.a.*, no parece tener más función que la de destacar el suceso referido a continuación: la batalla definitiva por la conquista de Antequera. En otra versión del mismo romance¹² se convierte en el verso inicial: «La mañana de san Juan».

En el romance del conde Arnaldos, el que la «ventura» se sitúe en el mar y el que aparezca una nave de características especiales («las velas traía de seda, / la ejercía de un cendal») podría asociarse a un motivo que aparece en diversas mitologías y tradiciones literarias: el mar o la barrera fluvial que separa el mundo de los muertos.

Los testimonios literarios medievales nos muestran semejanzas no desdeñables con nuestro romance. En uno de los lais de Marie de France, *Guigemar*¹³, el protagonista, que ha estado cazando en el bosque, es conducido en una barca solitaria, que tiene velas de plata y la madera de ébano, a un castillo fantástico (un muro de mármol verde rodea la gran torre) en donde se curará su herida y encontrará a su amada. En el lai de *Guingamor*, el héroe que también ha salido a cazar, atraviesa un río y descubre un palacio de mármol verde, en el que hay una torre de plata a la entrada con puertas de marfil incrustado de oro. A la orilla del río observa una dama que le conduce al palacio. Cuando retorna al mundo de los vivos se apercibe de que han pasado trescientos años.

En *Partonopeus de Blois*¹⁴ aparecen también los motivos de la caza y el viaje sobre el agua. El protagonista ve un hermoso barco, sube a bordo pero no ve

Menéndez Pelayo, 49 (1973), págs. 183–228; también A. Suárez Pallasá, «Romance del conde Arnaldos: Interpretación de sus formas simbólicas», *Románica*, 8 (1975), págs. 135–180.

¹¹ Howard R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1956, págs. 35 y 69. Hay que tener en cuenta, además, que para los hombres medievales (como para los antiguos) el mar era el lugar en el que acababa el mundo.

¹² Recogida en F. J. Wolf, *Primavera y flor de romances*.

¹³ Ed. Jean Rychner, París: Honoré Champion, 1981; trad. Ana María Valero de Holzbacher, Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

¹⁴ Ed. J. Gildea, Villanova University Press, 1967–1970.

a nadie, se tiende y se queda dormido, cuando despierta ya está en alta mar. A la noche siguiente el barco llega a una ciudad, con las murallas de mármol blanco y rojo, en la que hay un hermoso castillo.

Las narraciones de tema artúrico presentan un buen número de motivos relacionados con el mundo de los muertos, desde la propia *Historia regum Britanniae* de Godofredo de Monmouth¹⁵, en la cual el rey Arturo, al final de sus días, es llevado a la isla de Avalon para curar sus heridas. Algunos de estos motivos guardan una relativa semejanza con los del romance del conde Arnaldos. El que aparece con más frecuencia es el de la nave maravillosa. En la *Demanda del Santo Graal*¹⁶ los tres caballeros –Galaz, Boores y Perceval– observan una nave (construida por el rey Salomón con árboles del paraíso terrenal) en la que, encima de una mesa de plata y recubierto de una rica tela de seda, se encuentra el Santo Graal. Cuando entran en ella, el viento (que estaba calmado) impulsa con fuerza la nave llevándola a alta mar. En *La muerte de rey Arturo*¹⁷, Girflete contempla cómo, estando herido de muerte el rey Arturo, se acerca por el mar un barco con unas damas dentro y, entre ellas, Morgana, hermana de Arturo, que llama al rey para que entre en él. Poco después de haberlo hecho, seguido de su caballo, la nave se aleja de la orilla ante el dolor de Girflete que comprende que ha perdido a su rey.

Una buena muestra de la repercusión de estos motivos de la literatura caballeresca la tenemos en *La faula*¹⁸ de Guillem de Torroella, narración en octosílabos en la que se refleja la afición del autor por las leyendas artúricas. Se trata de una visión fantástica en la que el protagonista cabalga, la mañana de san Juan, a la orilla del mar y ve, sobre lo que parece una roca, un hermoso papagayo. Para cogerle, se deja caer en la roca, que es una ballena en realidad y que se aleja de la playa llevando encima al caballero hasta la isla Encantada, donde se encontrará con Morgana y el rey Arturo en un hermoso palacio de mármol blanco, muros de jaspado verde y rojo, columnas de cristal, puertas de ébano negro con clavos de oro, situado en medio de un jardín paradisíaco en el que los árboles dan fruto en todas las estaciones.

La nave que lleva las almas de los muertos al más allá aparece también en los tres autos de las *Barcas* de Gil Vicente (*do Inferno*, *do Purgatório*, *de la Gloria*), cuya vinculación con la literatura clásica ha sido señalada por Eugenio Asensio¹⁹.

Incluso en Petrarca encontramos también una maravillosa nave fúnebre: «Indi per alto mar vidi una nave / con le sarte di seta, e d'or la vela, / tutta d'avorio

¹⁵ Trad. L. Alberto de Cuenca, Madrid: Siruela, 1984.

¹⁶ Ed. A. Pauphilet, París: Honoré Champion, 1967; trad. Carlos Alvar, Madrid: Editora Nacional, 1980.

¹⁷ Ed. Jean Frappier, Ginebra: Droz, París: M. J. Minard, 1964; trad. Carlos Alvar, Madrid: Alianza, 1980.

¹⁸ Véase Martín de Riquer, *Història de la Literatura Catalana*, II, Barcelona: Ariel, págs. 206–220.

¹⁹ «Las fuentes de las *Barcas* de Gil Vicente», en *Estudios portugueses*, París, 1974; cit. por Stephen Reckert, *Gil Vicente: espíritu y letra*, Madrid: Gredos, 1977, pág. 174.

e d'ebeno contesta» (*Canzionere*, CCCXXIII²⁰). La jarcia de seda y la vela de oro nos recuerdan la vela de seda y la «exercia de un cendal» de Arnaldos. Pero es una alegoría referente a la muerte de Laura, en la que la nave es la propia Laura y sus apreciados componentes los atributos físicos de la amada.

El motivo de la caza en el comienzo del romance («Con un falcón en la mano / la caça iva caçar»), que está presente en todas las versiones antiguas del Arnaldos (y que aparece también en *Guigemar*, *Guingamor* y *Partonopeus*), tiene el valor de premonición de un encuentro²¹. Así ocurre en el romance de Rico Franco, en el de la infantina, en el de la venganza de Mudarra y en el de la muerte ocultada. Las semejanzas de este último romance con el del conde Arnaldos son especialmente significativas. En primer lugar, el motivo inicial –ya indicado– de la caza de los dos protagonistas, Arnaldos y don Bueso: «Levantóse Bueso / lunes de mañana; / tomara sus armas / y a la caça iría»²². P. Benichou refiere cómo este motivo es el más frecuente en las canciones europeas del tema de la muerte ocultada²³. En segundo lugar, el suceso ocurre en un día especialmente señalado en la poesía tradicional: «lunes de mañana» (don Bueso), «en la mañana de San Juan» (Arnaldos). En tercer lugar, el escenario en el que se produce el encuentro tiene una evidente simbología (aunque sean distintos en cada romance: «en un prado verde» –don Bueso–, a orillas de la mar –Arnaldos–).

Por otra parte, si en este «Romance de la muerte ocultada», el protagonista tiene un encuentro con la muerte, personificada por el Huerco (el Orcus latino, uno de los sobrenombres de Plutón, aplicado también genéricamente a los infiernos), en el misterioso encuentro de Arnaldos con el marinero podríamos quizás interpretar a éste como un introductor en el mundo de los muertos, a la manera del Caronte clásico. O como un intermediario que anuncia la muerte, al igual que el «palmero» que informa al protagonista de la muerte de su enamorada en el romance del palmero, y en el que el anhelante requerimiento que efectúa el caballero al misterioso «palmero» («¡ay!, dígasme tú, el palmero, / [...] / nuevas de mi enamorada»²⁴) se asemeja en la forma al Arnaldos («Por Dios te ruego, marinero, /dígasme ora ese cantar»). Hay, además, otra analogía entre los dos romances: la riqueza fantástica que caracteriza, en un caso, al ataúd y, en el otro, a la nave:

²⁰ *Opere*, ed. Emilio Bigi, Milán: Ugo Mursia, 1963.

²¹ Edith Rogers señala el uso de este motivo en algunos romances como antesala de lo extraordinario, y en concreto para el del conde Arnaldos lo considera complemento y refuerzo de lo sobrenatural, «The Hunt in the Traditional Ballads», *Hispanic Review*, 42 (1974), págs. 133–171; además, *The Perilous Hunt: Symbols in Hispanic and European Balladry*, Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky, 1980, y Daniel Devoto, «El mal cazador», en *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, I, Madrid: Gredos, 1960, págs. 481–491.

²² Versión oral moderna publicada por P. Benichou, *Romancero judeo-español de Marruecos*, pág. 187.

²³ *Ibidem*, pág. 188.

²⁴ Versión del *Cancionero del British Museum*, publicado el romance en *Romancero*, ed. M. Débax, Madrid: Alhambra, 1982, págs. 342–343.

ataút lleva de oro
y las andas de un marfil,
la mortaja que llevaba
es de un paño de París.
(vv. 15-18).

En *Arnaldos*:

las velas traía de seda
la exercia de un cendal.

En la versión del pliego suelto de Praga (siglo XVI):

las áncoras tiene de oro
y las velas de un cendal

En versión oral moderna:

las velas trae de oro, las cuerdas de oro torçal,
y el mástil del navío era de un fino nogal

En el contexto de esta interpretación del *Arnaldos* desde la perspectiva del más allá, la ambigua respuesta del marinero («Yo no digo esta canción / sino a quien conmigo va») habría que entenderla como una forma más de seducción o de atracción, al igual que la propia canción mágica. Además, esa respuesta parece llevar implícita la diferenciación entre la vida terrenal y la vida del más allá, entre una y otra orilla. Los efectos sobrenaturales de ese canto corresponden, claro está, al más allá. La suspensión del decurso vital que produce la canción se sitúa en la atemporalidad propia del otro mundo. En cambio, el conde Arnaldos se encuentra a este lado de la ribera, de ahí que no participe de esos efectos extraordinarios hasta no atravesar la barrera, hasta no efectuar el tránsito al otro mundo. El carácter órfico de este canto («que la mar fazía en calma, / los vientos haze amainar, / los peces que andan n'el hondo / arriba los haze andar, / las aves que andan bolando / n'el mastel las faz posar») sólo aparece en las versiones del *Cancionero de Amberes s.a.*, y en las reediciones de 1550 y 1555. En las versiones del *Cancionero del British Museum*, del pliego suelto y versión judeo-marroquí, el texto de la canción, advirtiéndole de los peligros del mar, pierde ese carácter sobrenatural y sólo tendrían en común la prevención contra los posibles riesgos (en cuanto que el efecto de la canción órfica «consiste en adormecer o neutralizar las potencias hostiles»²⁵). Por otra parte, el texto de la canción del marinero que aparece en las versiones citadas P. Benichou lo considera inventado por uno de los transmisores del romance²⁶, como ocurre en otros casos (versiones del conde

²⁵ W. J. Entwistle, «El Conde Olinos», *Revista de Filología Española*, 35 (1951), pág. 246.

²⁶ *Romancero judeo-español de Marruecos*, pág. 210.

Olinos y otros romances en los que el transmisor reconstruye el texto de una canción por medio de la invención o utilizando otros romances).

Cabe preguntarse por qué la voz narradora exalta en el primer verso la «ventura» del conde Arnaldos si, en cambio, interpretamos el tema del romance como un encuentro seductor (o, incluso, rapto) con connotaciones de transmundo. Desde luego que resulta comprensible la «ventura» si, como pretende Menéndez Pidal, en «el desenlace auténtico y primitivo»²⁷ se esclarece su sentido en el reconocimiento final, perdiéndose ese significado al producirse la feliz supresión. Pero no es obligada esta explicación. No sólo porque el razonamiento de Menéndez Pidal (ese desenlace es el primitivo porque resuelve los interrogantes) resulta endeble al no solucionar todos los problemas (como puso de manifiesto Spitzer), sino también porque podría entenderse ese primer verso como una forma de ponderación de algo que va a tener un carácter extraordinario, de naturaleza muy distinta a la simple anagnórisis o rescate del protagonista en las versiones marroquíes. Incluso podríamos considerarlo, siguiendo la opinión de P. Benichou²⁸, como un exordio formulario.

En definitiva, no hay que exigir coherencia absoluta a la poesía tradicional en la utilización de motivos. Estos pueden ser combinados de diferentes formas, modificando en ocasiones su sentido. De este modo, en determinados casos, cada versión requeriría una interpretación autónoma; incluso, como en el romance del conde Arnaldos, desechando su vinculación con una hipotética versión «primitiva». En consecuencia, una interpretación de una versión, la del *Cancionero de Amberes*, s.a., en esta ocasión, no tiene por qué dar cuenta de todas las versiones conocidas.

²⁷ *Los romances de América*, Madrid: Espasa-Calpe, 1972 (1ª ed., 1939), pág. 64.

²⁸ *Romancero judeo-español de Marruecos*, pág. 211.