

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/283498348>

"Sobre las aguas del mar": Reescrituras del conde Arnaldos en la España de los años veinte.

Article · April 2015

CITATIONS

0

READS

1,276

1 author:



[Alba Agraz-Ortiz](#)

Universidad de Salamanca

9 PUBLICATIONS 2 CITATIONS

SEE PROFILE



SOBRE LAS AGUAS DEL MAR: REESCRITURAS DEL CONDE ARNALDOS
EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS VEINTE

ALBA AGRAZ-ORTIZ

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout
texte est absorption et transformation d'un autre texte.
(Kristeva, 1969: 145)

	¡Quién hubiese tal ventura como hubo el conde Arnaldos con un falcón en la mano vio llegar una galera	sobre las aguas del mar la mañana de San Juan! la caza iba a cazar, que a tierra quiere llegar.
5	Las velas traía de seda, marinero que la guía que la mar hacía en calma, los peces que andan 'nel hondo las aves que andan volando	la jarcia de un cendal; diciendo viene un cantar los vientos hace amainar, arriba los hace andar, n'el mástel las faz posar.
10	Allí habló el conde Arnaldos, -Por Dios te ruego, marinero, Respondiole el marinero, -Yo no digo esta canción	bien oiréis lo que dirá. digasme ahora ese cantar. tal respuesta le fue a dar: sino a quien conmigo va.

(«Romance del Conde Arnaldos», en Díaz-Mas, 1996: 233-234)

Pocos poemas pueden sugerir tanto diciendo tan poco. El «Romance del conde Arnaldos», en esta versión decantada que nos ha llegado a través del *Cancionero de romances* (Amberes, s. a.), ha ejercido siempre un poder imantador en lectores y oyentes, pero también ha sido acicate de la creación literaria. En las páginas que siguen, intentaré ilustrar la riquísima red intertextual que establecen con el romance tres obras del s. XX en las que el poema antiguo es el núcleo generador.

Junto a esta variante que Menéndez Pidal (1925) considera la mejor y que reproduce el *Cancionero de romances* de Amberes, s. a., se conocen otras¹. A pesar de todo, y ejemplificando de forma espléndida la teoría pidaliana sobre la poesía tradicional y su creación (1925), la versión trunca que ofrezco arriba ha sido siempre la preferida por los antólogos (Wolf y Haufman, 1856; Menéndez Pelayo, 1899; G. Menéndez Pidal, 1930; R. Menéndez Pidal, 1933; Díaz Roig, 1976; Di Stefano, 1993; Díaz-Mas, 1996) y, sobre todo, por lectores y público, según muestra su pervivencia en la tradición oral. La aventura de piratería y avatares bizantinos que se narra en la tradición sefardí se obvia en el poema trunco, en pos de una versión más depurada y enigmática que ha dado lugar a diversidad de interpretaciones: el sentido místico-religioso (Hart, 1957), su relación esotérica con el trasmundo (Martínez Matas, 1994), la dimensión erótico-simbólica (Hauf y Aguirre, 1969; McCurdy, 1983) o el poder órfico del canto (Spitzer, 1955; Bénichou, 1968; Caravaca, 1971).

El «Romance del Conde Arnaldos» gozó en los años veinte y treinta del siglo pasado de una gran difusión y celebridad, hasta el punto de llegar a ser incluido en el programa de festejos para la celebración de la II República en 1934². En varios artículos de *El Imparcial*, Menéndez Ormaza lo toma como punto de partida para reflexionar chuscamente sobre magia, ocultismo y fenómenos sobrenaturales, permitiéndose incluso una versión espuria³. Y el propio García Lorca, en un temprano poema en el que

¹ Las variantes del romance están derivadas de tres fuentes principales: la que da el *Cancionero de romances* en la reedición de 1550, con la adición de diez octosílabos; la recogida en el *Cancionero de Londres*, que se contamina con el “Romance del Conde Olinos”; y, finalmente, la ofrecida por el *Pliego de Praga*, que inserta también la canción del marinero, como las reediciones de Amberes (Díaz-Mas, 1996: 233-234). Además, se conserva la cita de los cuatro primeros octosílabos en una tablatura del *Libro de vihuela* (1552) de Pisador, y ha permanecido vivo en la tradición oral sefardí en su versión más larga, que es también, a juicio de Pidal, la original (Menéndez Pidal, 1925: 24-25).

² El sábado 14 de abril de 1934 se conmemoraba el tercer aniversario de la República con una “Fiesta escolar y universitaria”. La ceremonia central que tuvo lugar en Madrid (y que se emitió en toda España por radiodifusión) incluía, después de la alocución y discursos, un concierto de canciones populares culminado por la *Novena* de Beethoven. Entre las canciones elegidas se encontraba el romance que me ocupa, impreso junto a los demás en una cartilla repartida a todos los alumnos, en recuerdo de la ocasión. La lista completa de los textos impresos es la siguiente: Dedicatoria de Cervantes en el *Persiles*, “Elogio de la expansión española por el mundo” (discurso de Castelar), “Romance del Conde Arnaldos”, “El Amazonas y el Plata” de José Enrique Rodó, “Cantiga” de Gil Vicente, “La palabra” de Joan Maragall y “Cosas del Cid” de Rubén Darío (*Gaceta de Madrid*, 25 de marzo de 1934).

³ El romance inventado, que se entrecruza en su formulación inicial con el “Romance del Conde Niño”, es el siguiente: “¡Conde Arnaldos, conde Arnaldos, — es niño y pasó la mar! / por prado lleno de flores, — mañanita de san Juan, / por un camino adelante — él se pusiera a cantar. / Le acompaña un compañero — faciéndole de jugar. / ¡Quién cantase como canta! — alegres los dos están. / Por el camino adelante — del prado se salen ya. / ¡Ya no volverás a verlo — mañanita de san Juan! / Se les une un caminante — es muy triste su cantar. / Caminaron los tres juntos — ninguno cantaba ya. / ¡Dónde vamos, caminante? —

desfilan, cual ensueños quijotescos, los personajes del romancero, hace al conde Arnaldos marchar al frente de la procesión:

(...)
El gran libro se abre silencioso
y el conde Arnaldo apareció,
era de plata su espada,
era su traje una flor,
y el manto que lo cubría
era raso del mejor.
lleva en sus manos de nácar
a su propio corazón,
perfumado con estrellas,
con labios, con ilusión.
¡Qué desventura y ventura!
¡Qué amor y qué desamor!
Oros, palacios, encajes,
llantos, guerras y clamor.
(...) («Ensueños de romances», 1918, vv. 12-25. García Lorca, 1994: 107-113)⁴

Una huella especialmente destacada, no obstante, del mítico Arnaldos en la creación de estos años se encuentra en las tres obras a las que dedico este trabajo: la *Evocación medieval* del músico Conrado del Campo, obra para mezzosoprano y orquesta de 1925; el poema “Nuevo romance del conde Arnaldos”, de Ramón G. Ribot, publicado en el n.º 4 de *Meseta* (abril, 1928) y el poema de Rafael Alberti “A un capitán de navío”, de *Marinero en tierra* (1925). Esta recuperación del personaje romanceril está en estrecha relación con el neopopularismo poético de la llamada Generación del 27 y, vinculado a él, con la actividad filológica y musicológica en torno al legado tradicional español. El Centro de Estudios Históricos y su director, Menéndez Pidal, pueden considerarse el núcleo más visible en torno al cual se desarrolla esta revalorización del pasado. La parcial recopilación romancística que inicia el Romanticismo (Agustín Durán, Wolf y Haufmann) adquiere entidad científica a finales del s. XIX y comienzos del s. XX, especialmente desde el ámbito musical: son los estudios de Felip Pedrell y su reivindicación de los vihuelistas del Siglo de Oro, la

Allí donde todos van. / Mucho tiempo caminaron — sin más palabras hablar. / Pídote, por Dios, te pido — que me dejes descansar. / Abriose una puerta oscura — luego se volvió a cerrar. / Llorando por el su amigo — quedose fuera el juglar.” (Menéndez Ormaza, *El Imparcial*, 31-III-1924, 3-XI-1926 y 4-X-1929).

⁴ Agradezco a Javier San José Lera la sugerencia de este poema, cuya referencia al conde Arnaldos yo no había localizado.

La denominación de “conde” aparece en las versiones del *Cancionero de Romances*, mientras que en el *Cancionero de Londres*, en el pliego suelto de Praga y en la cita de Pisador, Arnaldos es denominado “infante” (Díaz-Mas, 1996: 279, n. 2). Es la tradición del *Cancionero de romances* (preferida por los antólogos, como ya dije), la que se perpetúa, asimilando el personaje a otros vecinos como el Conde Olinos, el Conde Dirlos o el Conde Claros. “Conde” es, por tanto, la denominación en este romance de Lorca y también en el título de G. Ribot al que me refiero abajo.

edición del *Cancionero de Palacio* por Asenjo Barbieri (1890) o la del *Cancionero de Upsala* por Mitjana (1909) y las recolecciones de folclore oral de Menéndez Pelayo (1900), Olmeda (1903) y Ledesma (1907) los pilares sobre los que se asientan, en la órbita de la Residencia de Estudiantes, los estudios posteriores de musicólogos como Eduardo Martínez Torner o Jesús Bal y Gay, y de filólogos como Dámaso Alonso, Guillén, Salinas o el propio Menéndez Pidal.

La tradición no es, sin embargo, un mero objeto arqueológico de estudio. Barrera López ha sintetizado recientemente el estrecho vínculo entre la corriente filológica neotradicionalista y el impulso innovador de los creadores del 27, a través de los testimonios en revistas y juicios teóricos de la época (2005). Como en la música de Manuel de Falla, el pasado es plataforma y modelo inspirador con el que renovar la producción propia. Pero, entiéndase bien: no se trata de la vuelta al pasado en su condición de “pasado”, recuperación de lo antiguo por antiguo o exótico; en el pasado, en la tradición, los autores encuentran paradigmas gemelos a sus aspiraciones artísticas: se trata de hacer poesía, en su sentido amplio de “poiein”, creación; y tanta poesía hay en la ultraísta imagen polipétala, como en el *Polifemo* gongorino, en las cancioncillas de Gil Vicente o en el trunco “Romance del conde Arnaldos”.

Todo esto, a rasgos generales. Para estudiar detalladamente las posibilidades de recreación y uso de la tradición en la década de los veinte, propongo el análisis de las tres obras que arriba anuncié (la composición de Conrado del Campo y los poemas de de G. Ribot y Alberti), cada una de las cuales establece una relación diferente con el, en términos de Genette (1982), hipotexto común, el «Romance del conde Arnaldos». Superadas ya las categorías de fuentes o influencias, el estudio comparatista no pretende enjuiciar ni radiografiar la impronta de una tradición que es obvia en los tres casos; por el contrario, se trata de valorar, desde la intertextualidad y metamorfosis temática, su refuncionalización y su dimensión de estrategia retórica en el nuevo discurso.

1.- Preliminares teóricos: el océano de la intertextualidad

Por tanto, el marco teórico de mi análisis parte del dialogismo bajtiniano (de implicaciones sociales e ideológicas) en su reformulación literaria por Kristeva (1967).

La idea del lenguaje polifónico por naturaleza, de un discurso nunca monolítico, sino contaminado siempre de voces ajenas, es sumamente rentable para la Literatura Comparada y permite articular un método eficaz a la hora de abordar las relaciones de un texto con otros, evitando tanto el lastre historicista de las influencias como el formalismo extremo del texto cerrado en sí mismo. El auge del concepto “intertextualidad” entre los críticos a partir de los años setenta ha supuesto la inoperancia del término, bien por su extensión abusiva (crítica principal al postestructuralismo barthiano, 1968), bien por convertirse en una forma encubierta de hablar de las tradicionales “fuentes” e “influencias” (*vid.* Plett, 1993: 67).

Son muchas las perspectivas y reformulaciones que ha adquirido el término en el último tercio del s. XX. Desde Riffaterre (1979), cuyo método está enfocado a la recepción, al complejo sistema estructuralista que presenta Genette en *Palimpsestes* (1982) y en el que la intertextualidad es solo una de las cinco formas posibles de *transtextualidad* (junto a la *paratextualidad*, la *metatextualidad*, la *architextualidad* y la *hipertextualidad*), han sido numerosas las clasificaciones y tipologías propuestas por los críticos.

Pérez Firmat (1978), por ejemplo, partiendo de la fórmula $T = IT + ET$ (*texto*, *intertexto*, *exotexto*), propone una triple clasificación atendiendo a 1) preponderancia del IT o del ET, 2) tipo de IT (prosódico, léxico, sintáctico, semántico, composicional) o de ET (metalingüístico, relacionable, neutro) y 3) sistematización tradicional de la intertextualidad a través de relaciones de compatibilidad y autoridad. Claudio Guillén plantea una clasificación más sencilla y establece en el eje de la intertextualidad dos extremos (que incluirían una gama de posiciones intermedias): la *alusión* o simple reminiscencia de un texto evocado y la *inclusión*, que a su vez puede ser contextual o significativa (Guillén, 1985: 318-322). Plett (1993), por su parte, articula una teoría de la cita en dos niveles: sintáctico (gramática de la cita) y pragmático (comunicación intertextual). Quintana Docio (1992) diferencia la *interdiscursividad* (relación de un texto con rasgos, constituyentes, estructuras y modos de expresión propios de un tipo genérico o registro) de la *intertextualidad*, restringida a las relaciones de un texto con otros textos concretos previos. Su división de esta en verbal/no verbal y, a su vez, verbal endoliteraria/exoliteraria es la que sigue aproximadamente Martínez Fernández para elaborar su propio esquema (2001: 81).

Ya he dicho que la intertextualidad es un concepto activo en muy diversos campos y escuelas, que van desde las teorías de la recepción y el deconstruccionismo hasta análisis periodológicos como el de Pavlicic (1993), la *transducción* de Dolezel o las *interferencias* de la Teoría de los Polisistemas (I. Even Zohar). En este trabajo, sin embargo, propongo un concepto de *intertextualidad* más restringido que, siguiendo a Guillén (1985), Segre (1985), Quintana Docio (1992) o Plett (1993), entre otros, entiende por tal la relación de un texto con otro u otros textos concretos previos. Este concepto estaría más cerca de lo que Genette (1982) llama *hipertextualidad* (relación entre un texto B, *hipertexto*, con un texto anterior A, *hipotexto*, donde B es el resultado, por transformación o imitación, de A), que al más limitado de *intertextualidad* (circunscrito prácticamente a la cita en la obra del francés)⁵.

Suscribiendo, en gran medida, el modelo propuesto por Martínez Fernández (2001), que considero, en su sencillez técnica, bastante englobador —al menos dentro del ámbito literario, no tanto para un estudio interartístico—, partiré de la intertextualidad externa (frente a la interna o *intratextualidad*, que concierne solo a textos de un mismo autor) endoliteraria (frente a la exoliteraria, donde el texto aludido queda fuera de la literatura) y su distinción básica entre *cita* y *alusión* —en gran medida, coincidente con el modelo de Guillén (1985). Para una mayor precisión o ampliación explicativa, sin embargo, me referiré puntualmente a clasificaciones de otros autores. Por último, me gustaría especificar que empleo *hipotexto* en el sentido genettiano (texto previo A que se inserta en un texto posterior B), en lugar del término *subtexto*, más extendido en la crítica soviética.

2.- La evocación romántica de Conrado del Campo

El 30 de marzo de 1926 se estrenaba en el madrileño Teatro de la Comedia, por la Orquesta Sinfónica y la Masa Coral de Madrid, bajo la dirección de Rafael Benedito

⁵ La vaguedad con la que Genette define *intertextualidad* ha sido precisada por Quintana Docio en un artículo dedicado a *Palimpsestes*: “La *intertextualidad* es (...) la presencia, en un nivel parcial, de un texto o un fragmento textual en otro posterior que lo acoge e integra de un modo más o menos literal y explícito. (...) La intertextualidad restringida nos sitúa ante los casos en que el intertexto no satura B, siendo solo uno de sus fragmentos o partes” (1990: 170-171). Frente a ella, explica la hipertextualidad genettiana como la saturación de B por el intertexto, texto B que Genette denomina *hipertexto* con relación al *hipotexto* o texto A (1990: 171).

y con Crissena Galatti como mezzosoprano, *Evocación medieval* de Conrado del Campo. La obra, que ganó el Premio Nacional de Música en 1925, es un mosaico de cuatro romances tradicionales (en versión original, solo tres) para mezzosoprano, coro reducido y orquesta, que se alternan con episodios instrumentales de carácter popular (Alonso, 1986: 69-70)⁶.

Desde el comparatismo literario, la inserción de los romances en esta pieza constituye una muestra de la forma más explícita y sencilla de intertextualidad: la cita directa —en la clasificación de Martínez Fernández, «cita marcada» (2001: 81). Se trata, sin embargo, de una cita especial, en cuanto que forma parte de una composición musical y, por tanto, supera la frontera de lo estrictamente literario. El uso de estos romances por del Campo y su incorporación al lenguaje musical nos sitúa en el terreno de la música vocal, uno de los tres espacios que Scher (1970) prevé para los estudios músico-literarios.

Se ha discutido mucho sobre la naturaleza del sistema semiótico (primacía de la palabra, primacía del sonido, simbiosis de ambos...) que opera en la música vocal, sin que los estudiosos (Langer, Kramer, Monelle o Awagu) alcancen un acuerdo. En el caso de la obra que estudio, estos niveles de transmedialidad son más complejos, puesto que el texto que Conrado del Campo musicaliza es un romance, género que ya lleva inscrita en su naturaleza misma la hibridación de palabra y música (Menéndez Pidal, 1973: 57; Bécker, 2003; Dumanoir, 2003). En el *Libro de vihuela* de Pisador (1552) encontramos la única referencia musical antigua sobre el “Romance del conde Arnaldos”, con una cita de los cuatro primeros octosílabos⁷.

Del Campo pertenece cronológica y estilísticamente a la llamada “Generación de los Maestros” (nacidos entre 1879-1893); junto a la del 98 (nacidos entre 1864-1878, que incluye a Falla), esa generación constituye la plataforma que prepara la renovación

⁶ La partitura completa, así como las partituras individuales para canto y piano de cada romance, se conserva en el Legado Conrado del Campo del Archivo de la SGAE en Madrid. El esquema completo de los movimientos es el siguiente: A. Preludio sobre un tema popular castellano, B. Romance I. La Hija del Rey de Francia, C. Episodio coral, D. Romance II. El Conde Arnaldos, E. Episodio. Coro y pequeña orquesta, F. Romance III. Triste estaba el Caballero, G. Romance morisco IV. Abenámbar, H. Final. Coro y orquesta, sobre apuntes castellanos populares.

⁷ Normalmente, los vihuelistas y recopiladores musicales del s. XVI ofrecen una melodía completa basada en cuatro octosílabos y esta melodía es repetida a lo largo del romance cada cuatro versos, sin variación explícita (Sage, 1976: 197).

musical del 27 a lo largo del primer tercio del s. XX (Casares Rodicio, 2002: 26), momento en el que conviven activamente las tres generaciones. A pesar de su extensísima producción, el protagonismo de Conrado del Campo en la historia de la música se debe básicamente a su labor pedagógica —fue maestro de Salvador Bacarisse, Fernando Remacha y Julián Bautista, entre muchos otros, integrantes del Grupo de los Ocho madrileño—, y ello se debe, en gran medida, a su concepción pragmática de la creación, que le llevaba a no revisar, pulir o acabar la mayoría de sus obras (Heine, 2002: 103-104). Con un bagaje musical claramente orientado a Alemania (frente a la prioridad francesa en Falla), Conrado del Campo posee un concepto romántico de la música en el que pesa mucho el maximalismo de raíz wagneriana y straussiana, y su atención se centró básicamente en el teatro lírico (zarzuela), participando también del interés por el folclore y la tradición de los cancioneros que Pedrell había iniciado y que Manuel de Falla llevará a su culminación teórica y práctica (*vid.* Heine, 2002: 106-110).

Pero, ¿cómo es el empleo de esa tradición en Conrado del Campo? Las crónicas en prensa del estreno de la obra subrayan su capacidad sugestiva e impresionista a través de la literaturización. El compositor había preparado, además, un programa de mano cuya introducción novelesca contextualiza el desarrollo de toda la pieza:

En una tarde luminosa, serena, del mes de mayo, un Juglar llegó al castillo. Damas y caballeros escuchan sus romances en el salón sombrío, cuyo severo aspecto contrasta duramente con el paisaje campesino que por los abiertos ventanales se descubre, y que el sol dora con sus rayos, luminosos. Entre uno y otro romance, del campo llegan rumores y perfumes, ecos y cadencias de poesía popular que apenas se definen y precisan hasta extinguirse la evocación en el misterio dulcísimo del atardecer (*Ondas*, 30-v-1926: 6).

A juzgar por este texto, la concepción del folclore y su incorporación a la nueva música en Conrado del Campo está muy lejos del esencialismo de Pedrell y, por supuesto, de Manuel de Falla. Más que un material productivo y potencialmente renovador, el legado medieval aparece aquí como una joya arqueológica que, precisamente en su arcaísmo cerrado, provoca la evocación exotista e idealizada. Todo esto, según el programa de mano, adición *a posteriori* que la crítica de Salazar en *El Sol* el día siguiente al estreno (31-III-1926) considera precisamente perjudicial para una audición libre de prejuicios:

Según nuestra impresión, es esta “pieza” literaria una adjunción “a posteriori”, es decir, un añadido colocado a guisa de explicación de la obra y como por vía de mejor entendimiento de ella. Por lo tanto, el color o modalidad pintoresca no ha debido de influir en la libre inspiración de la obra, que no aparece, a nuestro entender, teñida de estas inflexiones, razón por la cual sin explicación más bien le daña que la favorece, y que el auditor interesado busca en vano la caracterización y el matiz especiales a que el programa obliga.

Basta con prescindir de esa pantalla pintoresca para que la obra del Sr. Del Campo aparezca ante el auditor tal cual es en la realidad (*El Sol*, 31-III-1926: 4).

La condición de “música pura”, desanclada del pintoresquismo y más cercana a Brahms, Bruckner o Max Bruch, la subraya también José Mantecón en su crónica de *La Voz* (31-III-1926), definiendo a la vez la fisonomía armónica de la pieza desde parámetros impresionistas:

La obra de Conrado del Campo, de perfiles poco acusados, envuelta constantemente en un vagoroso ambiente sonoro, conserva, por lo mismo, gran distinción; nada se acentúa ni se dice de modo pleno: todo queda a medias palabras (*La Voz*, 31-III-1926: 4).

Si atendemos específicamente al tratamiento de los romances (partes B, D, F y G), el crítico de *El Heraldo* destaca la adaptación lírica, abundante en modulaciones y filigrana melódica, en contraste con la declamación salmodial (6-IV-1926: 6). El potente fondo orquestal, que incluye dos flautas, dos oboes, corno inglés, dos trompetas, arpa, ocho violines, seis violas, cuatro cellos y dos bajos, desdibuja todavía más la prosodia narrativa propia del romance. Es justamente todo lo contrario a lo que Falla se había propuesto en su *Retablo de Maese Pedro*, estrenado en 1923 en Sevilla (1924 con aparato escénico en París), donde la subordinación de la melodía al texto y a la prosodia de la palabra hablada es absoluta (en relación a las innovaciones de la música vocal de vanguardia en autores como Stravinsky y Ravel, así como el estudio del romancero popular y el pregón callejero, *vid.* Torres Clemente, 2007).

Ya Adolfo Salazar, con su particular agudeza crítica, había diagnosticado en la obra de del Campo una propensión “a extraviarse en el bosque ultraromántico y ultracromático” (1930: 225). Aunque en sus últimos tiempos el compositor madrileño intentó un tímido acercamiento a los nuevos estilos, demandados por sus alumnos (Salazar, 1930: 229), lo cierto es que en sus obras de creación primó siempre el wagnerismo y maximalismo germánico, de raíces románticas, y la aproximación a lo folclórico fue siempre pintoresca y descriptiva (Salazar, 1930: 224), con una continua

recurrencia de los temas literarios desde la evocación novelesca⁸. Así, el “Romance del conde Arnaldos”, uno de los más célebres y difundidos en la época, funciona aquí como incrustación de sabor popular, al igual que los otros romances, y sirve de mero anclaje textual para el desarrollo sinfónico de la composición.

3.- Ramón G. Ribot, grumete de meseta

NUEVO ROMANCE DEL CONDE ARNALDOS

A Francisco Martín y Gómez, almirante de *Noche marinera*

Hermano: la fragancia de tus versos
tengo el alma hecha flores, de tanto respirar:
Poeta, quién pudiera ser tu escudero andante por el mar.
Por el mar. Tú, en tu buque rotor de millonario
5 yo, en mi pobre barquilla a medio carenar...
—jinete de las olas, salado de temores,
tu fuego de San Telmo sería mi ideal—.
Desde el trono marino de tu puente de mando,
con tus manos azules —azul de cielo y mar—
10 lanza un tallo de brisa que flote entre las olas...
Capitán:
que una escala magnética de versos olorosos
el hedor me estrangule de brea y alquitrán.
—Los niños de la playa, que vieron tu castillo,
15 sueñan con los piratas que un día llegarán
con las manos cuajadas de alfanjes luminosos
a llevarse a la niña más bella del lugar—.
¡Ay, tu barco, prendido de fragantes estrellas
ejemplo de sirenas, mudas a tu cantar!
20 (Las gaviotas se han puesto azules, de reflejo
y ya son ruiseñores, volando sobre el mar).

Enganchados mil rayos de luna en las antenas
ya pasas... ¡Marinero: dime hacia dónde vas!
Quiero beber contigo el agua de las olas,
25 en tu buque, una nube como bandera izar,
derramando una estela, elástica, de rosas...
—¿Quién es?
—¡Un grumetillo que quiere navegar.

¡Qué azular de esperanzas rendidas a la brisa!
30 (Patrón: se ha puesto dulce el agua de la mar).

⁸ La literatura como tema inspirador en la música española de esta época, marcada por el impulso interartístico de la vanguardia, es notable. Además de la mencionada obra de Falla, *El Retablo de Maese Pedro*, pueden citarse, a modo de ejemplo, las tempranas *Canciones sobre poesías de Bécquer* (1918-1920) de Julián Bautista, el poema sinfónico *Don Quijote velando las armas* (1924) y las *Soledades* para soprano y orquesta (1927) de Oscar Esplá, la musicalización de poemas de *Marinero en tierra* por Rodolfo Halffter (1925) o *La maledicció del Compte Arnau* (1930) de Eduardo Toldrá.

Muy distinto a la evocación medievalizante de Conrado del Campo es este “Nuevo Romance del Conde Arnaldos”, del vallisoletano Ramón Gómez Ribot, que se publica, junto a otros dos poemas del autor, en el n.º 4 de *Meseta* (abril, 1928). La revista *Meseta*, de apenas dos años de duración (enero, 1928 - diciembre, 1929), puede formar trío con otras dos revistas de vanguardia, la surrealista *Ddooss* (1931) y *A la ventura* (1934), que nacen auspiciadas por un grupo de jóvenes vallisoletanos entre los que se encuentra G. Ribot (*vid.* Medrano Illera, 1974). Saliendo del provincialismo localista, el grupo de *Meseta* está en estrecho contacto con los círculos literarios más avanzados del momento y en sus páginas publican escritores ya consagrados como Jorge Guillén y José María del Cossío (especie de padrinos del grupo), Benjamín Jarnés, Gerardo Diego, Giménez Caballero, Rafael Alberti, Fernando Villalón, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre o Rosa Chacel, entre otros muchos. Frente al activismo militante e iconoclasta de los ismos al comienzo de la década, los integrantes de *Meseta* asumen y armonizan las distintas tendencias y logros poéticos que habían cristalizado ya en la producción del 27. Con todo, se observa el predominio de un tono neorromántico y neopopularista, alternado con la imagen ultraísta y el purismo guilleniano, que queda bien ejemplificado en el poema que propongo.

Si recuperamos el discurso de la intertextualidad literaria, el texto de G. Ribot establece, mediante la alusión directa en el título, el parentesco con el hipotexto base: “*Nuevo* romance del Conde Arnaldos”. Esta alusión explícita es fundamental para el desarrollo del poema, que se presenta como un homenaje al romance antiguo a partir de la apelación del yo lírico a su protagonista.

No se trata, como en Conrado del Campo, de una cita incrustada; ni siquiera de una reformulación actualizadora del viejo poema. Se ha sustituido la estructura diegética narrativa por la voz en primera persona propia de la lírica e incluso, aunque se presenta como “romance”, la rima asonante en los pares se aplica a una sucesión de versos alejandrinos, y no al octosílabo ordinario que define esta forma métrica⁹.

⁹ Sí mantienen el octosílabo tradicional en su recreación de romances tradicionales poetas como Quiroga Plá (“Romance de don Bueso”, “Romance de Gerineldo”, “Romance de Delgadina”), García Lorca en el *Romancero gitano* o Fernando Villalón en sus *Romances del 800* (1927), Málaga, 1929. Este paso de un tipo de verso a otro podría relacionarse con la *transmetrización* de Genette (1982: 254-256), forma de transposición formal que el francés prevé dentro del diverso fenómeno de la hipertextualidad.

Se podría pensar que estos alejandrinos (irregulares en el comienzo y alternados con un tetrasílabo en el v. 11) son un guiño, con la cesura rítmica medial, a la disposición tipográfica que heredan de la canción de gesta los romances antiguos (es decir, la presentación de dos octosílabos en un mismo verso, tal y como he reproducido arriba el romance del Conde Arnaldos). Dejando a un lado que esa disposición da lugar a la monorrimia sin versos sueltos (que aquí no se da), creo, sin embargo, que el verso de catorce sílabas se justifica de forma autosuficiente por su funcionalidad en el poema, sin necesidad de explicarlo por reminiscencias arcaicas. El nuevo romance no narra una historia sino que invoca celebrativamente y canta al personaje mítico al modo de las odas; por ello, el verso largo y demorado se presta mucho más que el arte menor al tono himnico del poema, tal y como sucede en el “Responso a Verlaine” o en la “Letanía de nuestro señor don Quijote” de Darío (Darío, 1977: 218-219, 294-296).

Pero pasemos al texto poético. La dedicatoria que lo encabeza, “A Francisco Martín y Gómez, almirante de *Noche marinera*” introduce ya el eje semántico sobre el que se construye todo el poema: el mundo marinero¹⁰. A través de las referencias léxicas náuticas (*buque*: 4, *barquilla*: 5, *fuego de San Telmo*: 7, *punte de mando*: 8, *capitán*: 11, *antenas*: 22, *marinero*: 23, [izar] *bandera*: 25, *grumetillo*: 27, *patrón*: 29) queda definida la metáfora vertebral en la que la acción de navegar se identifica con la creación poética. Así, y en paralelo al anterior, se despliega el otro eje semántico relativo a la escritura: *tus versos* (1), *mi ideal* (7), *versos olorosos* (12), *tu cantar* (19); términos a los que se suman las *sirenas* (19), los *ruiseñores* (21) y el color azul que la tradición literaria ha consagrado como símbolos del canto. Este color azul que todo lo azula (“tus manos *azules*”: 9, “*azul* de cielo y mar”: 9, “las gaviotas se han puesto *azules* de reflejo”: 20, “qué *azular* de esperanzas”: 28) sintetiza el doble sentido simbólico y referencial que tiene en el texto la evocación del mar.

Citaba antes a Rubén Darío, a propósito de la concordancia del tono celebrativo e invocador. Lo cierto es que este poema tiene mucho de espíritu modernista, no solo en su aspecto más externo —el alejandrino, la evocación exotista de cuento de hadas (vv.

¹⁰ Francisco Martín y Gómez es otro de los integrantes del grupo vallisoletano y, junto a Francisco Pino y José María Luelmo (directores, más tarde, de *Ddooss* y *A la ventura*), dirige la revista *Meseta*. “Noche marinera” es el título de un poema suyo publicado en un número anterior de la revista (incluido luego en su libro *Mar sin mar*, Segovia, 1931) que va dedicado a Ramón G. Ribot y remite, a su vez, a la serie de poemas “Cosecha de las estrellas variables” que Ribot publicó en el primer número de *Meseta* (1928: 6).

15-17) al modo del romance lorquiano que vimos, la recreación en la sensorialidad: “el alma hecha flores” (2), “versos olorosos” (12), “fragantes estrellas” (18)—, sino en su aspiración íntima y apasionada por alcanzar “el ideal” (7), la belleza, el arte puro, identificado siempre con el azul. En este sentido, el poema de Ribot está muy cerca de los metapoéticos “El cisne”, “Yo persigo una forma” o “Pegaso” del nicaragüense (Darío, 1977: 213, 240 y 254).

Y, no obstante, Ribot no es un poeta modernista; el romance asume otras estéticas que matizan o amplían esta primera caracterización y, así, es notable el empleo de la imagen ultraísta, plástica, sinestésica y brillante, que aparece repartida a lo largo del texto: “una escala magnética de versos olorosos” (12), “Enganchados mil rayos de luna en las antenas” (22), “derramando una estela, elástica, de rosas” (26). Participando también de este espíritu vanguardista ha de citarse la humorística actualización de la nave marinera como “buque rotor de millonario” (4) y, sobre todo, el impulso creacionista de estirpe huidobriana que se adivina en el verso 10, “lanza un tallo de brisa que flote entre tus olas”, emparentado con la rosa que mágicamente florece en el poema¹¹.

La huella estética, sin embargo, que más palmariamente exhibe este poema es, por supuesto, el neopopularismo albertiano de *Marinero en tierra* y de otros ciclos marinos afines (por ejemplo, la serie “Playeras”, en la segunda parte de *El alba del alhelí*). No solo hay resonancias más o menos identificables —el deseo del yo lírico por ser el “escudero andante” del capitán (v. 3) recuerda de cerca al “Si Garcilaso volviera / yo sería su escudero”, de Alberti (“Con él”, 1984: 134-135)—, sino que la emoción pletórica ante el mar y su simbolismo como espacio de libertad y fuerza poética son los mismos en ambos poetas¹².

¹¹ “Por qué cantáis la rosa, ¡oh, poetas! / hacedla florecer en el poema” (Vicente Huidobro, “Arte poética”, vv. 14-15).

¹² Es curiosa la enorme presencia del mar y de la obra albertiana *Marinero en tierra* en los poetas de la órbita de *Meseta*. Francisco Martín y Gómez, a quien se dedica este romance, publica en 1931 el libro ya mencionado *Mar sin mar*, estrechamente vinculado al poemario del gaditano; en el 2.º número de la revista, Luciano de la Calzada publica “Tres poemas de mar”, también dedicados a Martín y Gómez (la dedicatoria reza: “Léelos a los tripulantes de ese barco que llevas dentro. Para ti, capitán, mis poemas de marineros”, febrero 1928: 7); los “Poemas” que Juan Chabás publica en el n.º 4 son también todos marítimos; “Escalas en Atlántico menor” se denominan los dos poemas que Rogelio Buendía publica en el n.º 5, y, en fin, el poema de Guillén que abre el primer número de la revista lleva por subtítulo “(El mar)”. El propio Alberti colaboró en numerosas ocasiones con la revista, dando a la prensa poemas de

Es precisamente desde esta concepción del mar desde la que G. Ribot establece la intertextualidad con el romance del Conde Arnaldos. La estructura discursiva se construye sobre la apelación continua a un *tú* por parte del yo lírico, que es nombrado tanto en su oficio de marino (*capitán*: 11, *marinero*: 23, *patrón*: 29) como en el de creador (*poeta*: 3). Con el título del poema presente, es fácil identificar a este glorioso “jinete de las olas” (6) con el marinero que guía la nave del antiguo romance. El yo, como nuevo conde Arnaldos, parece situarse en la orilla y, al igual que su antepasado, pide al enigmático marinero que revele su canto.

La intertextualidad con el hipotexto base se hace patente en diversos enunciados del poema, que remiten, de una forma u otra, a palabras literales del modelo primitivo; ahora bien, aparecen siempre modificadas, camufladas y naturalmente asimiladas en el nuevo discurso, sin que den nunca la sensación de incrustaciones postizas. La formulación desiderativa del v. 3, “Poeta, quién pudiera ser tu escudero andante por el mar”, reproduce el famoso comienzo del romance, “Quién hubiera tal ventura — sobre las aguas del mar”, donde el subjuntivo desestabiliza la realidad objetiva y abre la puerta al mundo del mito.

A continuación, los versos siguientes se demoran en la evocación imaginada del marinero (caracterización descriptiva que no está en el romance original), alternada siempre con los imperativos petitorios (“lanza un tallo de brisa que flote entre tus olas”: 10, “que una escala magnética de versos olorosos / el hedor me estrangule de brea y alquitrán”: 13), variaciones sobre el ruego del infante: “Por Dios te ruego, marinero, — dígame ahora ese cantar”. La petición explícita se reproduce en el poema de 1928 en el clímax exclamativo del v. 23, precedida además por los puntos suspensivos que quiebran el verso, con la llegada del marinero a la orilla: “ya pasas... ¡Marinero: dime hacia dónde vas!”¹³.

esta temática (“Playeras” en el n.º 2, “La vaca labradora. Llanto de la remera” en el n.º 3). Podría decirse que, paradójicamente, el mar se convierte en una insignia identificadora de estos jóvenes escritores de la meseta castellana: es el mar del mito, el mar simbólico de la creación literaria.

¹³ El interludio de los vv. 14-17 (encerrados entre guion largo) parece glosar, por otra parte, los denominados “versos olorosos” en el v. 12. Su contenido, evocador de aventuras románticas y bizantinas como las que sugiere el poema juvenil lorquiano, puede ser también diálogo intertextual con el romance antiguo en la versión larga de la tradición oral sefardí (Díaz-Mas, 1996: 281-283).

Al final del poema se imita el diálogo en estilo directo que cierra el antiguo romance a través de un verso partido:

—¿Quién es?
—¡Un grumetillo que quiere navegar!

Los dos últimos versos, a modo de epílogo triunfante y separados tipográficamente del resto del poema, sugieren una elipsis en la trama (homenajando sutilmente, sin llegar a las “lagunas” lorquianas de “Burla de don Pedro a caballo”, el fragmentarismo del romancero). La irrupción exclamativa (v. 28) parece confirmar que el yo lírico ha sido aceptado como grumete y navega ya junto a su patrón en el inmenso azul del mar. A la exclamación le sigue un paréntesis (v. 29) que cierra el romance, como el antiguo, con un verso enigmático, sereno y ambiguo: “(Patrón: se ha puesto dulce el agua de la mar)”.

El paréntesis final está relacionado con el de los vv. 20-21, “(Las gaviotas se han puesto azules, de reflejo / y ya son ruiseñores, volando sobre el mar)”, no solo en su función estructural conclusiva —cierran la primera parte del poema (vv. 1-21), en el que el yo lírico espera la llegada del marinero, que se efectúa en los vv. 22- 27— y en su similitud gramatical (el empleo resultativo de *ponerse*), sino, sobre todo, en la traslación del prodigio causado en la naturaleza por el canto del marinero: si en el romance medieval ese canto hacía a los peces subir a la superficie y a las aves posarse en el mástil (mástil que en Ribot se traduce en las “antenas” a las que se enganchan los “mil rayos de luna” del v. 22), en el del s. XX las gaviotas, azuladas por el reflejo del mar, se transforman en el pájaro cantor por excelencia, el ruiseñor, mientras que el agua pierde su salinidad natural hasta hacerse dulce (y *dulce* significa también ‘grato, gustoso, apacible’ (DRAE, s.v. *dulce*).

Este es, pues, el modo en el que Ribot establece la filiación con la tradición: frente a la evocación romántica y nostálgica del pasado que había en Conrado del Campo, en este “Nuevo romance del conde Arnaldos” no existe pasado. El yo lírico se sitúa en el espacio sincrónico y atemporal de la poesía, y se hermana baudelairianamente (v. 1) al poeta antiguo, experimentado marinero al que se acoge como guía y brújula en su aventura creativa y vital. La tradición no está, así, enfrentada al arte nuevo de los veinte: es, por el contrario, el modelo y camino hacia la poesía pura (sin restricción de escuela) anhelada.

4.- Rafael Alberti y el canto de los litorales

A UN CAPITÁN DE NAVÍO¹⁴

Homme libre, toujours tu chériras la mer (C.B)

Sobre tu nave —plinto verde de algas marinas,
de moluscos, de conchas, de esmeralda estelar—,
capitán de los vientos y de las golondrinas,
fuiste condecorado por un golpe de mar.

5 Por ti los litorales de frentes serpentinadas
desenrollan, al paso de tu arado, un cantar:
—Marinero, hombre libre que los mares declinas,
dinos los radiogramas de tu estrella Polar.

10 Buen marinero, hijo de los llantos del norte,
limón del mediodía, bandera de la corte
espumosa del agua, cazador de sirenas;

todos los litorales amarrados del mundo
pedimos que nos lleves en el surco profundo
de tu nave, a la mar, rotas nuestras cadenas
(Rafael Alberti, de *Marinero en tierra*, 1925).

El último escalón en la intertextualidad literaria que propone Martínez Fernández —la alusión no marcada, 2001: 81— lo encontramos en este poema albertiano, segundo del libro *Marinero en tierra* y elegido por el autor para encabezar su sección en las dos antologías preparadas por Gerardo Diego (1932, 1934).

Se trata de un soneto en alejandrinos, que forma tríptico con otros dos (“A Claudio de la Torre, de las Islas Canarias” y “A Gregorio Prieto y Rafael Alberti”) bajo el epígrafe “Sonetos alejandrinos”. Esta forma métrica cultista, que había puesto de moda el modernismo hispánico, poco tiene que ver con la tónica general del libro, citado siempre entre los paradigmas del neopopularismo del 27. Y es que, después del poema prologal “Sueño del marinero”, en tercetos endecasílabos, sigue una serie de sonetos, generalmente retratos, varios de los cuales llevan en su título una dedicatoria expresa —además de los citados, “A Federico García Lorca, poeta de Granada” y “A Rosa Alberti, que tocaba, pensativa, el arpa (Siglo XIX)”. He aquí un primer nexo con el

¹⁴ El título original del poema en la *editio princeps* de *Marinero en tierra* (1925) era “A Juan Antonio Espinosa, capitán de navío”, que es modificado en las ediciones posteriores del libro y del poema suelto en revistas y antologías. Como indica Marrast en nota al texto, el destinatario, novelista, era hermano de Celestino Espinosa, amigo de juventud de Alberti (Alberti, 1984: 80-81). Reproduzco el poema conforme a la *Antología* de 1934 de Gerardo Diego (1991 [1934]: 509) y ediciones posteriores, en donde la supresión del nombre propio da al texto una dimensión más universal.

romance analizado de Ribot: el verso alejandrino, el arte mayor, se emplea para encauzar una expresión elevada y de homenaje¹⁵.

El poema está encabezado por una cita de Baudelaire, poeta al que curiosamente aludía también, de forma muy indirecta, el “Nuevo romance del conde Arnaldos” con el vocativo inicial “Hermano” (resonancia del “mon semblable, mon frère” del célebre poema prologal “Au lecteur”, Baudelaire, 1991: 78). Aparte de que el autor francés fue siempre uno de los predilectos de Alberti, la cita sintetiza el tema del soneto y, en general, del sentido del mar en la obra albertiana: “Hombre libre, tú siempre amarás el mar”¹⁶. El mar es así el espacio de la libertad, frente a la tiranía de la convención terrestre, y el marinero se convierte en figura simbólica del poeta “creador”, lanzado a la aventura sin normas de la vida, al descubrimiento de lo ignoto e intocado siempre. De esta forma, el mito del conde Arnaldos resurge en este poema, como en el de Gómez Ribot, a través también del poder órfico del canto: “Marinero, hombre libre que los mares declinas, / dinos los radiogramas de tu estrella Polar” (vv. 7-8).

La relación intertextual está aquí ya muy desdibujada y no hay ninguna alusión marcada ni cita explícita que remita al viejo romance (por supuesto, también el molde métrico se aleja del popular octosílabo asonantado)¹⁷. Sin embargo, el poema puede considerarse una reescritura de ese otro (contaminada, por supuesto, de todo el imaginario del mar y el canto que la tradición literaria ha consignado) tomando como referencia los dos versos citados (7-8), que reformulan, en una expresión muy años veinte, el ruego del infante por oír la canción (tal y como sucedía en el texto de Ribot, en el v. 23: “ya pasas... ¡Marinero: dime hacia dónde vas!”). Veámoslo más detenidamente.

¹⁵ Asimismo, las dedicatorias son también semejantes, nombrando ambas al destinatario con un término del mundo náutico: “A un capitán de navío” en Alberti; “A Francisco Martín y Gómez, *almirante de Noche marinera*” en Gómez Ribot.

¹⁶ Se trata del primer verso del soneto “L’homme et la mer”, en la sección “Spleen et Idéal” de *Les fleurs du mal* (Baudelaire, 1991: 122). La predilección del gaditano por Baudelaire es recogida en la “poética” que prepara para la *Antología* de 1934 de Gerardo Diego: “He intentado muchos caminos, aprovechándome, a veces, de aquellas tendencias estéticas con las que simpatizaba. Los poetas que me han ayudado, a los que sigo guardando una profunda admiración, han sido Gil Vicente, los anónimos del *Cancionero* y el *Romancero* españoles, Garcilaso, Góngora, Lope, Bécquer, Baudelaire, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado” (1991: 508).

¹⁷ “Un fenómeno de intertextualidad implícita o no confesada manifiestamente solo existe como tal —con la proyección semántica que comporte— si ha habido, hay o puede haber algún lector real que reconozca el subtexto absorbido más o menos tergiversadamente en el intertexto y active la lectura relacional” (Quintana Docio, 1992: 208).

El soneto se divide en dos partes diferenciadas por el cambio de la voz lírica. En la primera (vv. 1-6), el yo se dirige, como en Ribot, a un tú identificable con el misterioso marinero: *tu nave* (1), *capitán* (3), *fuiste condecorado* (4). La descripción de la nave que abre el poema (vv. 1-2), a través de la expresión cultista y rica en el preciosismo plástico, dibuja una atmósfera marina muy estilizada, cercana a la de la *Soledad segunda* gongorina, que enmarca el enunciado en el espacio atemporal e inconcreto del mito. El bautizo iniciático por el *golpe de mar* (“fuiste condecorado por un golpe de mar”: v. 4) y la capitanía telúrica de “vientos” y “golondrinas” (v. 3) refuerza esta construcción mítica, que enlaza con el canto imantador del marinero medieval:

Los mares fazía en calma — los vientos hace amainar;
los peces que andan ‘nel hondo — arriba los hace andar;
las aves que iban volando — nel mástil las faz posar. (vv. 7-9),

del mismo modo que la exuberancia de la nave remite a la hermosísima y extraña galera que arriba a las orillas del romance viejo: “las velas traía de seda — la jarcia de un cendal” (v. 5)¹⁸.

El siguiente cuarteto continúa el encarecimiento de poder ejercido por el marinero sobre la naturaleza, animando las playas inertes que entonan un canto a su paso. Esa entonación del canto es descrita sinestésicamente en una bellísima imagen en la que los litorales parecen hacer una reverencia gestual al paso del capitán, con un serpenteante “desenrollar” del canto (v. 6). Y, como en el romance de Ribot, de nuevo un elemento de la naturaleza (aquí, los “litorales”; allí, las “gaviotas”) es tocado por la gracia del marinero y adquiere mágicamente capacidades musicales.

Comienza ahora la segunda parte del poema, vv. 7-14, en la que se reproduce en estilo directo (marcado por el guion de diálogo) el canto de “los litorales”. El yo lírico anterior introduce narrativamente a “los litorales” y les da voz al estilo del romancero, con la inclusión del diálogo en el poema. Este nuevo yo, el yo plural de los litorales personificados, continúa la apelación al tú del marinero, rogándole que los lleve con él.

¹⁸ En otros poemas del mismo libro se encuentra también el motivo del canto prodigioso y su impacto sobrenatural en el medio: “¡Peces del mar, salid, cantad conmigo: / —Pez azul yo te nombro, al desabrigo / del aire, pez del monte, colorado!” (“Sonetos. 3”, vv. 12-14; 1984: 85), “¡Qué humilde estaba la mar! / ¡Él cómo la gobernaba! / Tan dulce era su cantar, / que el aire se enajenaba” (“Elegía del niño marinero”, vv. 11-12; 1984: 125-126).

Si antes, a primera vista, relacionamos los vv. 7-8 (“Marinero, hombre libre que los mares declinas / dinos los radiogramas de tu estrella Polar”) con la súplica del conde Arnaldos al capitán del barco, examinándolos detenidamente observamos ciertas diferencias llamativas. En primer lugar, se han invertido los papeles en cuanto a la entonación del canto: no es el marinero, sino los litorales quienes cantan ante la llegada del barco; en segundo lugar, no es el hombre (el conde Arnaldos, el sujeto poético en el romance de Ribot) quien lo invoca, sino la propia naturaleza, que ha experimentado los efectos sobrenaturales del capitán sobre el medio.

No obstante, el sentido profundo, tanto del romance medieval como del nuevo romance del vallisoletano, sigue siendo el mismo que el del soneto de Alberti: el marinero conserva su estatus de superioridad y es dueño del secreto por el que se le interroga. Al igual que el yo de Ribot, estos litorales se acogen al marinero como norte vital; los “radiogramas de tu estrella Polar” que le son solicitados en el v. 8 simbolizan la llave oculta que abre el mundo desconocido y libre que encarna el mar¹⁹. Si en el romance antiguo el conde Arnaldos tan solo preguntaba por la canción, los dos poetas del s. XX interpretan sus palabras y las reformulan en la petición de embarcarse con él; de alguna forma, funden en el ruego inicial la respuesta de aceptación a la insinuación del marinero, que el viejo poema dejaba abierta: “Yo no digo mi canción — sino a quien conmigo va” (v. 13).

Después de un terceto en el que, mediante aposiciones al vocativo, se amplía la dimensión mítica e ilocalizada del poderoso cantor —proviene del Norte (v. 9) y del Sur (v. 10), su marco referencial es el de la mitología, las “sirenas” y esa “corte espumosa del agua”, evocadora imagen de los delfines tirando del carro de legendarios seres marinos— un segundo terceto, especie de letanía ritual, cierra con otra impresionante imagen el poema, imagen en la que las orillas, “amarradas” a la tierra, piden liberarse y ser arrastradas con la fuerza del navío hasta el corazón mismo del mar.

¹⁹ Como dije antes, *radiograma* inserta en el poema un léxico vanguardista que Alberti gusta de combinar con las formas populares y tradicionales. También en “Llamada”, de *Marinero en tierra* (1984: 119), alude al *teléfono*, al *cinema* en “Verano” (1984: 128) o a la *telegrafía* en “Recuérdame en alta mar” (1984: 134). Cfr. con «Carta abierta» de *Cal y canto* (2002: 227-231), en la que se hace explícito el júbilo ante la era tecnológica a la que pertenece el sujeto lírico. Esa misma asunción de neologismos en una poética eminentemente popular se encuentra también en García Lorca o Gerardo Diego, entre otros.

El “sí” no dicho del tímido infante Arnaldos (omisión que es, en gran medida, la raíz del prodigio cautivador del romance) se efectúa apasionadamente en los dos poemas del siglo XX, en el de Ribot y en el de Alberti.

5.- Apostillas marineras

Suelta las jarcias, despliega las velas y... déjate
llevar libremente por tu talento
(Plinio el Joven, VIII, IV, 5)

En este itinerario comparatista he dejado de lado el orden cronológico de las obras (la de Alberti es probablemente anterior a 1925, la de Conrado del Campo es de este mismo año, mientras que la de Ribot es un poco posterior, de 1928) con la voluntad de dibujar el salto progresivo en la relación intertextual que establecen las nuevas obras con el hipotexto común.

Como vimos, dejando a un lado la confluencia interartística de palabra y música, el compositor madrileño introduce en su nueva obra la cita literal de todo el texto, de forma explícita y sin modificación alguna: la acción creativa reside en el ensamblaje de esta pieza con los otros hipotextos, también citados literalmente, y, sobre todo, en la incorporación de la música. Este proceso de conversión de un código a otro obliga a buscar una categoría relacional más allá de la mera intertextualidad literaria y a valorar esta relación desde la confluencia de dos sistemas lingüísticos diferentes.

Frente al caso interartístico (caso que es frecuentísimo en primer tercio del s. XX), los poemas de Ribot y Alberti ofrecen efectivos ejemplos, dentro del terreno estrictamente literario, de asimilación y reescritura de la tradición. La relación con el hipotexto es más explícita en Ribot, ya que, aunque el poema no incrusta, más allá de palabras aisladas, ningún fragmento literal del viejo romance, el título sí es manifiesta y voluntariamente una cita con ampliación (Martínez Fernández, 2001: 107)²⁰. En el soneto de Alberti, la cita ya se ha diluido completamente y la evocación del hipotexto surge solo a partir de una alusión mucho más indirecta y encubierta. En la terminología

²⁰ Se trata de una forma especial de cita, la que atañe al paratexto. Por otro lado, esta cita desde el paratexto remite también, no al poema base, sino al título (paratexto) que la tradición ha consignado para el romance innominado (“Romance del conde Arnaldos”).

de Claudio Guillén, que diferencia *inclusión* frente a *alusión* como categorías básicas de la intertextualidad (1985: 318-319), ambos poemas constituyen un ejemplo de la primera: lejos de actuar como reminiscencia esporádica, el «Romance del conde Arnaldos» funciona, tanto en el gaditano como en el poeta de *Meseta*, como base constructiva de la estructura y del significado de todo el texto. No es, por tanto, una *inclusión contextual* desde la que reelaborar una idea totalmente distinta, sino que se trata de la que Guillén denomina *inclusión significativa*: reinterpretación, reescritura de una obra previa que incorpora su idiosincrasia al nuevo discurso.

En la pieza musical de Conrado del Campo importaba, sobre todo (y como señala el título), la evocación impresionista del Medievo; para ello se sirve de cuatro textos romancísticos sin relación temática entre sí y estos funcionan, no desde su dimensión individual, sino como elementos integradores de un mosaico en el que la historia narrada por cada poema no significa apenas: en su conjunto variopinto, actúan como variaciones ejemplificadoras dentro de la atmósfera evasiva y medievalizante que propone la nueva obra. Correspondería, aunque desde lo extraliterario, a la *inclusión contextual* de Guillén (1985: 319-320).

Por el contrario, en los poemas de G. Ribot y Alberti se conservan las células motivicas significativas que existen potencialmente en el hipotexto, aunque reinterpretados e incorporados a un discurso original y propio. Tanto uno como otro desarrollan y, de alguna forma, glosan el viejo romance a partir de una lectura órfica y tematizadora de la creación. Más allá del punto de partida concreto, se inscriben en una amplia estela de tradición muy antigua que aún los motivos del poder del canto y el viaje odiseico. Nutriendo este magma temático hallamos los mitos de Arión —el célebre poeta griego que, protegido por Apolo, salva su vida en las aguas gracias al delfín que acude a la llamada de su canto (*vid.* Grimal, 1963 [1951])— y, sobre todo, el de Orfeo en su dimensión de paradigmático cantor²¹. Como Arión, Orfeo, que es capaz de hacer que las fieras y la propia naturaleza vegetal le sigan, de conmover y paralizar la vida del

²¹ El mito órfico aún una amalgama de complejas tradiciones y, junto a la faceta aélica, destaca poderosamente los mitemas de la bajada a los infiernos (*katabasis*) y su misteriosa muerte, despedazado a manos de ménades de Tracia, hasta el punto de configurarse, ya desde la época helenística, como toda una corriente religiosa esotérica. La mayoría de obras artísticas que se han inspirado en el mito han desarrollado estos últimos elementos (*L'Orfeo* de Poliziano, la ópera homónima de Monteverdi, el ballet *Orpheus* de Stravinsky, el *Orphée* de Cocteau, la poesía rilkeana...). *Vid.* Brunel, 1994: 1129-1139.

inframundo con su música, está relacionado con el viaje marítimo en cuanto que participa sobresalientemente en la expedición de los Argonautas, salvando, de nuevo gracias a su canto, los peligros acechantes (las Simplégades, las Sirenas)²².

El canto prodigioso, *topos* folclórico bien conocido que está presente también en otros romances de la tradición hispánica como el del “Conde Olinos”, “Silvana” (Díaz-Mas, 1996, n.º 294-296 y n.º 80) o “El Chuflete” de la tradición oral sefardí (Armistead y Silverman, 1971: 56), está interconectado en ambos poemas con otro famoso motivo universal: el del viaje marítimo, la aventura odiseica. El mar se configura como espacio desconocido de la libertad, la infinitud y la posibilidad de maravillas ajenas a la convención terrestre. Es el mar de los mitos griegos (Jasón, Odiseo), pero también el mar de Espronceda en su célebre “Canción del pirata”, el de la “Oda marítima” de Álvaro de Campos o el mar de Hölderlin, Shelley y Kavafis, entre tantos.

En el fondo, la conexión de la aventura marítima con el canto sobrenatural y, por tanto, con la labor artística, había sido ya topicalizado literariamente desde la Antigüedad, como bien señala Curtius, y se había perpetuado durante la Edad Media la metáfora náutica de la creación poética como viaje marino (Curtius, 1981 [1948]: 189-193).

Es claro, por tanto, todo el sustrato literario y cultural que subyace en ambos poemas. Lo que he querido demostrar a lo largo de este trabajo es que su asimilación y formulación original se hace tomando como punto de partida el hermosísimo “Romance del conde Arnaldos” que nos ha transmitido el *Cancionero de romances*²³. Si Conrado del Campo emplea el texto como elemento evocativo dentro de su composición musical, explícitamente homenajeadora de la tradición medieval, tanto Rafael Alberti como Ramón G. Ribot construyen su poema, no como un canto nostálgico a un pasado ajeno, sino desde la convicción profunda de compartir una misma sensibilidad estética con el

²² La estética clasicista y mitológica es sustancial en la imagen del mar albertiano (estética que no está ausente tampoco en el poema de Ribot) ya en estos primeros libros adscritos al neopopularismo. Sirva de ejemplo paradigmático el poema “(Mito)”, de *El alba del alhelí* (1984: 254-255): “¡Jee, compañero, jee, jee! // ¡Un toro azul por el agua! / ¡Ya apenas si se le ve! / —¿Quééé? // —¡Un toro por el mar, jee!” (Alberti, 1984: 254-255; publicado en *Meseta*, 2, febrero 1928). Esta imaginería marina grecolatina se desarrollará espléndidamente en *Cal y canto* (2002), en exquisita coalición con la poética gongorina (*vid.* “El arquero y la sirena”, “Oso de tierra y mar” o “Sueño de las tres sirenas”).

²³ Romance que, por otro lado y en opinión de Caravaca, está construido sobre un fondo eminentemente clásico (1971: 319).

hipotexto: el yo poético, asimilado al jovencísimo conde Arnaldos, anhela fervorosamente embarcarse al mar sin tiempos y descubrir sus secretos, alentado por el experto marinero que es la tradición.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Rafael (1984): *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí*, ed. R. Marrast, Madrid, Castalia.

ALBERTI, Rafael (2002): *Cal y canto. 1926-1927*, ed. H. L. Hansen, Madrid, Biblioteca Nueva.

ALONSO, Miguel (1986): *Catálogo de obras de Conrado del Campo*, Madrid, Fundación Juan March, Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea.

ARMISTEAD, Samuel G.; SILVERMAN, Joseph H. (1971): *Judeo-Spanish Ballads from Bosnia*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

ASENJO BARBIERI, Francisco (ed.) (1890): *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI (Cancionero de Palacio)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Imprenta de los Huérfanos.

AWAGU, Kofi (1992): “Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century Lied”, *Music Analysis*, 11, 1, pp. 3-36.

BARTHES, Roland (1968): “Texte (théorie du)”, en *Encyclopaedia Universalis*, Paris, t. XV, pp. 1013-1017.

BAUDELAIRE, Charles (1991): *Les fleurs du mal / Las flores del mal*, ed. bilingüe de A. Verjat y L. Martínez de Merlo, trad. de L. Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra.

BECKER, Danièle (2003): “Formes et usages en société des pièces chantées chez les vihuélistes du XVI^e siècle”, en Virginie Dumanoir (ed.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, pp. 21-53.

BÉNICHOU, Paul (1968): *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castalia.

BRUNEL, Pierre (1994): *Dictionnaire de mythes littéraires*, Nouvelle édition augmentée, París, Le Rocher.

Cancionero de romances impresos en Amberes, s.a. Edición facsímil con introducción y notas de R. Menéndez Pidal (1914), Madrid, Junta para la Ampliación de Estudio e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos. Reimp. Madrid, CSIC, 1945.

Cancionero de romances, Amberes, 1550, ed. de A. Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia, 1967.

CARAVACA, Francisco (1971): “Hermenéutica del Romance del conde Arnaldos”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, 47, pp. 191-319.

CASARES RODICIO, Emilio (2002): “La generación del 27 revisitada”, en Javier Suárez-Pajares (ed.), *Música española entre dos guerras. 1914-1945*, Granada, Archivo Manuel de Falla, pp. 19-37.

CURTIUS, Ernst Robert (1981 [1948]): *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica.

DARÍO, Rubén (1977): *Poesía*, ed. E. Mejía Sánchez, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

DI STEFANO, Giuseppe (1993): *Romancero*, Madrid, Taurus.

DÍAZ ROIG, Mercedes (ed.) (1976; 2ª ed. 2003): *El Romancero viejo*, Madrid, Cátedra.

DÍAZ-MAS, Paloma (ed.) (1996): *Romancero*, Barcelona, Crítica.

DIEGO, Gerardo (ed.) (1932): *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo. En A. Soria Olmedo (1991), pp. 663-760.

DIEGO, Gerardo (ed.) (1934): *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, Madrid, Signo. En A. Soria Olmedo (1991), pp. 77-661.

Cuadernos de Aleph, 2015

DUMANOIR, Virginie (2003): “Melodía y texto. El caso de los romances viejos”, en Virgine Dumanoir (ed.), *Música y Literatura en la España de la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, pp. 107-116.

GARCÍA LORCA, Federico (1994): *Poesía inédita de juventud*, ed. C. de Paepe, Madrid, Cátedra.

GENETTE, G. (1982): *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil. Trad. Esp. C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.

GRIMAL, (1963 [1951]): *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 3ª éd. corrigée. Traducción al español de Francisco Payarols, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Labor, 1965.

GUILLÉN, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la Literatura comparada*, Barcelona, Crítica.

HART, Thomas R. (1957): “El conde Arnaldos and the medieval scriptural tradition”, *Modern Language Notes*, 72, pp. 281-285.

HAUF, A. y AGUIRRE, J. M. (1969): “El simbolismo mágico-erótico de El infante Arnaldos”, *Romanische Forschungen Tübingen*, Germany, 81, pp. 89-118.

HEINE, Christiane (2002): “El magisterio de Conrado del Campo en la Generación del 27: el caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey”, en Javier Suárez-Pajares (ed.), *Música española entre dos guerras. 1914-1945*, Granada, Archivo Manuel de Falla, pp. 99-131.

KRAMER, Lawrence (1984): *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*, Berkeley, University of California Press.

KRISTEVA, Julia (1967): “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, 239, pp. 438-465. Incluido después en *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, pp. 143-173.

- LANGER, Suzanne (1953): “The Principle of Assimilation”, en *Feeling and Form*, New York, Scribner, pp. 149-168.
- LEDESMA, Dámaso (ed.) (1907): *Folk-lore o Cancionero salmantino*, Madrid, Imprenta Alemana.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ MATA, Emilio (1994): “El romance del conde Arnaldos y el más allá”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, t. I, Salamanca, Biblioteca Española del s. XV, Departamento de Lengua Española e Hispanoamericana, pp. 605-618.
- MCCURDY, G. Grant (1983): “La visión simbólica del conde Arnaldos”, en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond*, Albuquerque, University of New Mexico, pp. 307-354.
- MEDRANO ILLERA, M. José (1974): *Revistas poéticas vallisoletanas: de la Generación del 27 a la rehumanización*, memoria de Licenciatura dirigida por el Dr. Víctor García de la Concha, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (ed.) (1899): *Antología de poetas líricos castellanos*, 8-9. *Romances viejos castellanos (Primavera y flor de Romances)*, Madrid, Librería de Hernando.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (ed.) (1900): *Antología de poetas líricos castellanos*, 10. *Romances populares recogidos de la Tradición Oral (suplemento a la “Primavera y flor de romances” de Wolf)*, Madrid, Librería de Hernando.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1925): “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, en *Romancero: teoría e investigaciones*, Madrid, Páez.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1973): *Estudios sobre el Romancero*, en *Obras completas de R. Menéndez Pidal*, XI, Madrid, Espasa-Calpe.

Cuadernos de Aleph, 2015

Meseta: papel de literatura, n.º 1 (enero 1928) – n.º 6 (abril 1929), ed. facs. en *Tres revistas vallisoletanas de vanguardia*, Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1984.

MITJANA, Rafael (ed.) (1909): *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI: Cancionero de Upsala*, Uppsala, Akademiska Bokförlaget.

MONELLE, Raymond (1982): “Levels of Rhythm in Vocal Music”, *British Journal of Aesthetics*, 22, pp.17-36.

OLMEDA, Federico (ed.) (1903): *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Sevilla, Librería Editorial de María Auxiliadora, costeadada por la Diputación Provincial de Burgos.

PAVLICIC, P. (1993): “La intertextualidad moderna y la postmoderna”, *Criterios*, ed. especial en homenaje a Bajtin, julio, pp. 165-186.

PÉREZ-FIRMAT, Gustavo (1978): “Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura”, *Romanic Review*, LXIX, 1-2, pp. 1-14.

PISADOR, Diego (1552): *Libro de música de vihuela*, Salamanca. Ed. J. C. Duque; estudio, revisión y transcripción de F. Roa y F. Gértrudix, Madrid, Pygmalion, 2010.

PLETT, Heinrich F. (1993): “Intertextualidades”, trad. del inglés por D. Navarro, *Criterios*, n.º especial en homenaje a Bajtin, julio, pp. 65-94. Reproducida en *Intertextualität 1: La teoría de la intertextualidad en Alemania*, selección y trad. del alemán por D. Navarro, prólogo de Manfred Pfister, Criterios, La Habana, 2004, pp. 50-84.

Pliegos góticos españoles de la Universidad de Praga, prólogo de R. Menéndez Pidal, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1961, 2 tomos.

QUINTANA DOCIO, Francisco (1990): “El signo intertextual ante el lector real (jugando con fuego)”, *Investigaciones semióticas IV*, vol. 1, Madrid, Visor, pp. 205-214.

RIFATERRE, M. (1979): *La Production du texte*, Paris, Seuil.

- SAGE, Jack (1976): “Early Spanish Ballad Music: tradition or metamorphosis?”, en A. Deyermond, *Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton*, Londres, Thamesis Books, pp. 195-214.
- SALAZAR, Adolfo (1930): *La música contemporánea en España*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- SCHER, Steven Paul (1970): “Notes Toward a Theory of Verbal Music”, *Comparative Literature*, 22, 2, pp. 147-156.
- SORIA OLMEDO, Andrés (ed.) (1991): *Antología de Gerardo Diego. Poesía Española contemporánea*, Madrid, Taurus.
- SPITZER, Léo (1955): “The Folkloristic Prestige of the Spanish Romance of Conde Arnaldos”, *Hispanic Review*, 23, pp. 173-187.
- TORRES CLEMENTE, Elena (2007): *Las óperas de Manuel de Falla: de La vida breve a El retablo de maese Pedro*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- WOLF, Ferdinand J.; HOFMANN, Conrad (eds.) (1856): *Primavera y flor de romances, ó Colección de los más viejos y más populares romances castellanos*, Berlín, Asher y comp. Recogido en M. Menéndez Pelayo (1899).

Artículos en prensa diaria:

- BACHILLER RELAMIDO, el (1926): “La Música y los músicos. Una obra maestra de Conrado del Campo”, *El Heraldo de Madrid* (Madrid), 6 de abril de 1926, p. 6.
- BREZO, Juan del [pseud. Juan José Mantecón] (1926): “Concierto de despedida de la Orquesta Sinfónica: *Evocación medieval* de Conrado del Campo”, *La Voz* (Madrid), 31 de marzo de 1926, p. 4.
- MENÉNDEZ ORMAZA, J. (1926): “La espuma de la ciencia. Las plantas mágicas”, *El Imparcial*, (Madrid), 3 de noviembre de 1926, p. 3.

Cuadernos de Aleph, 2015

MENÉNDEZ ORMAZA, J. (1927): “La espuma de la ciencia. La sugestión atávica del Madrid viejo”, *El Imparcial* (Madrid), 4 de octubre de 1927, p. 1.

MENÉNDEZ ORMAZA, J. (1929): “Relación del trujamán. En la que se hace referencia a la extraña y vaga literatura de los romances viejos”, *El Imparcial* (Madrid), 3 de marzo de 1929, p. 7.

PRESIDENCIA DEL CONSEJO DE MINISTROS (1934): “Decreto de la Fiesta Nacional del advenimiento de la República. Programa de festejos”, *Gaceta de Madrid*, n.º 84, 25 de marzo de 1934, pp. 2268-2269.

S[ALAZAR, Adolfo] (1926). “Orquesta Sinfónica: Fin de Curso. *Evocación medieval* de Conrado del Campo», *El Sol* (Madrid), 31 de marzo de 1926, p. 4.

[S. A.] (1926): “Evocación medieval. Conrado del Campo”, *Ondas. Órgano oficial de Unión Radio y de Unión de Radioyentes*, año II, n.º 5, 30 de mayo de 1926, p. 6.