

PROBLEMATA LITERARIA 66

Colección dirigida por EVA REICHENBERGER.

En colaboración con ROSA RIBAS

Consejo de Dirección:

XAVIER AGENJO BULLÓN

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES

VÍCTOR GARCÍA RUIZ

FERNANDO LÁZARO CARRETER †

JOSÉ MANUEL LOSADA GOYA

ALESSANDRO MARTINENGO

JAMES A. PARR

JOSÉ ROMERA CASTILLO

LÍA SCHWARTZ LERNER

JAIME SILES

ANDRÉ STOLL

ANTONIO VILANOVA

BLÄTTER IM WIND

HOMENAJE

A MAYA SCHÄRER-NUSSBERGER

KASSEL • EDITION REICHENBERGER • 2006

ROMANCERO Y TRADICIÓN ORAL:
HACIA UNA NUEVA INTERPRETACIÓN DEL «ROMANCE
DEL CONDE ARNALDOS»

Itziar López Guil

El «Romance del Conde Arnaldos», también conocido como «Romance del Infante Arnaldos» es, sin duda, una de las obras cumbre de la lírica tradicional española y tal vez el exponente del género romancístico que más polémica ha suscitado entre la crítica, desde el Romanticismo hasta nuestros días¹, especialmente en lo que a la versión² recogida en el *Cancionero de Amberes sin año* se refiere:

-
- ¹ Para un resumen de dichas controversias y un detallado elenco de las distintas apreciaciones que del romance han hecho poetas y críticos desde el romanticismo hasta mediados del siglo XX, véase CARAVACA, Francisco, «Hermenéutica del Romance del Conde Arnaldos», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XLVII (1971), 191-319. Véanse asimismo los imprescindibles trabajos de: MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española», *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, 327-356; SPITZER, Leo, «Notas sobre romances españoles», *Revista de Filología Española*, XXII (1935), 153-74; «The Folkloristic Pre-Stage of the Spanish Romance Conde Arnaldos», *Hispanic Review*, XXIII (1955) 3, 173-187; y «Período previo folklórico del Romance del Conde Arnaldos», *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, 146-164; BÉNICHOU, Paul, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castalia, 1968, 207-212; DÉBAX, Michelle, «Yo no digo esta canción / sino a quien conmigo va», *Mélanges offerts à Maurice Molho*, París, Editions Hispaniques, 1988, I, 55-68; HUBER, Konrad, «Romance del Conde Arnaldos», *Vox Romanica*, XXVII (1968), 138-160; SUÁREZ PALLASÁ, A., «Romance del Conde Arnaldos: interpretación de sus formas simbólicas», *Romanica*, VIII (1975), 135-180; HAUF, A. y AGUIRRE, J. M., «El simbolismo mágico-erótico de *El infante Arnaldos*», *Romanische Forschungen*, LXXXI (1969), 89-118.
- ² Hago mía la distinción propuesta por J. Caso González, que denomina *versiones* de un romance a aquellas «absolutamente irreductibles», y *variantes de versión* a

QVien vüieffe tal ventura fobre las aguas del mar como vuo el conde Arnaldos la mañana de fan Iuan con vn falcon en la mano	1 5
la caça yva caçar vio venir vna galera que a tierra quiere llegar las velas traya de feda la exercia de vn cendal marinero que la manda diziendo viene vn cantar que la mar fazia en calma los vientos faze amaynar los peces que andan nel hondo arriba los haze andar las aues que van bolando nel maftel las faz pofar alli fablo el conde Arnaldos bien oyreis lo que dira	10 15 20
por dios te ruego marinero digas me ora effe cantar reſpondiole el marinero tal reſpueſta le fue a dar yo no digo eſta cancion fino a quien conmigo va ³	25

Además de esta versión —la primera publicada (entre 1548 y 1549), la más difundida y, para buena parte de los estudiosos, la más lograda desde el punto de vista estético— se conservan otras versiones y variantes de versión pertenecientes bien a la tradición escrita, bien a la oral, a saber:

a) La del Ms. Add. 10.431 del *Cancionero de Londres*, copiada entre

las que pueden reducirse a una versión facticia, “en tanto que ésta conserva los mismos elementos funcionales y el mismo sentido que las versiones base. Pero entendiéndolo siempre, desde luego, que una versión facticia no es la versión original del romance, ni siquiera la versión de donde han procedido las variantes que hemos agrupado”. (CASO GONZÁLEZ, Joaquín, «Tradicionalidad e individualismo en la estructura de un romance», *Cuadernos hispanoamericanos*, 238-240 (1969), 217-226).

3 Transcripción de CARAVACA, Francisco, «El Romance del Conde Arnaldos en el Cancionero de Romances de Amberes, s. a.», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XLV (1969), 50-51.

las obras de Juan Rodríguez del Padrón, fechada entre 1430-1440 y cuyo final está contaminado por el «Romance del Conde Olinos»⁴.

b) Existe otra variante de versión en el *Cancionero de Amberes de 1550* y en ediciones posteriores del mismo, en las que se introduce la canción del marinero tras el verso 18 de la versión del *Canc. de Amberes s. a.*⁵.

c) En un pliego suelto del siglo XVI de la Biblioteca Universitaria de Praga se ha conservado otra variante de versión muy parecida a la del *Canc. de 1550*, en la que la canción del marinero es algo más breve⁶.

d) Se han recogido algunas versiones modernas orales entre los sefardíes de Marruecos que introducen nuevos episodios, siendo la más famosa de ellas la que publica Paul Bénichou en su *Romancero judeo español de Marruecos*⁷.

La crítica, especialmente en la primera mitad del siglo XX, ha tratado de interpretar la versión del *Cancionero de Amberes sin año* a la luz de otras versiones más extensas: así, por ejemplo, Menéndez Pidal, quien, teniendo en cuenta ciertas versiones orales modernas, reconstruye una “versión original completa” y concluye que se trata de “un sencillo romance de aventuras y reconocimientos, hermoso, sí, pero que no tiene nada de extraordinario [...]”. Las versiones marroquíes nos declaran también cuál fue la *gran ventura* que tuvo Arnaldos, invocada en el comienzo del romance: fue la extraña ventura de hallar, dentro de la galera raptora, a sus propios familiares que le andaban buscando por el mar⁸; o Leo Spitzer, que acepta la reconstrucción y la interpretación del romance de Menéndez Pidal, si bien disiente en algunos puntos⁹. Pero se trata éste,

4 Véase CARAVACA, Francisco, «El Romance del Conde Arnaldos en el Cancionero Manuscrito de Londres», *La Torre*, XVI (octubre-diciembre 1968) 62, 69-102.

5 El fragmento introducido reza como sigue: “galera la mi galera / dios te me guarde de mal / delos peligros del mundo / sobre aguas de la mar / delos llanos de Almería / del estrecho de Gibraltar / y del golfo de Venecia / y de los bancos de Flandes / y del golfo de Leon / donde suelen peligrar”. La transcripción es de CARAVACA, Francisco, «El Romance del Conde Arnaldos en textos posteriores al del Cancionero de Romances de Amberes s.a.», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XLVI (1970), 6.

6 Fechado entre 1550-1570, el texto del pliego suelto puede leerse en CARAVACA, Francisco, «El Romance del Conde Arnaldos en textos...», *Op. cit.* en nota 5, p. 22.

7 BÉNICHOU, Paul, *Op. cit.* en nota 1, p. 207.

8 MENÉNDEZ PIDÁL, Ramón, «Poesía popular...», *Op. cit.* en nota 1, p. 337.

9 “Si bien estoy convencido de la exactitud, en general, de la reconstrucción que hace Menéndez Pidal del poema original (con excepción de un pasaje que parecerá controvertible) [...] su definición [...] como «un sencillo romance de aventuras y reconocimientos, hermoso, sí, pero que nada tiene de extraordinario», no llega a reconocer su

en mi opinión, de un procedimiento en absoluto pertinente en el caso de un texto tradicional, pues, como sostiene Caso González en un breve pero sagaz estudio al respecto, “cada versión de un romance tiene un valor en sí misma, tanto estética como críticamente, y no puede englobarse con otras versiones. Así, pues, sólo como obra con plena unicidad tiene auténtico sentido literario”¹⁰. Únicamente a partir de la segunda mitad del siglo XX encontramos algunos intentos de exégesis¹¹ que parten de la consideración de cada versión como un todo único y coherente¹². Sin embargo, no tienen lo suficientemente en cuenta algunos aspectos (la modalidad de enunciación, la tradicionalidad) que, a mi modo de ver, resultan determinantes a la hora de interpretar nuestro romance.

En uno de los primeros testimonios teóricos manuscritos sobre este género lírico, el ya citadísimo *Proemio al Condestable de Portugal* de Don Íñigo López de Mendoza, señala el Marqués de Santillana a propósito de las ciencias poéticas:

relación con lo demoníaco o sobrenatural en la naturaleza, el aspecto folklórico o de *Märchen*.” (SPITZER, Leo, «Período previo folklórico...», *Op. cit.* en nota 1, p. 148-49).

- 10 CASO GONZÁLEZ, Joaquín, *Op. cit.* en nota 2, p. 225. Y ya P. Bénichou señaló al propósito en su edición del romance: “Creo que falsea la discusión [entre Menéndez Pidal y Spitzer] el empeño, de otra clase de estudios e inoportuno en éstos, en reconstituir un texto primitivo completo; esa quimera es más tenaz de lo que uno cree. Plantear el problema en esa forma es hacer imposible su solución. [...] El *Conde Arnaldos* es otra canción hecha sobre ese viejo esquema de juglaría popular, maravillosamente apto a revestir formas siempre nuevas mediante un esfuerzo mínimo de creación.” (BÉNICHOU, Paul, *Op. cit.*, p. 210).
- 11 Por ejemplo, los de K. Huber, A. Suárez Pallasá, A. Hauf y J. M. Aguirre, ya citados en nota 1.
- 12 O, por decirlo con palabras de Débax, “el significado de una versión deriva de la tensión entre sus diferentes componentes a todos los niveles” (*Romancero*, edición Michelle Débax, Madrid, Alhambra, 1988, 130). A. Hauf y J. M. Aguirre, por ejemplo, afirman: “[...] la versión «completa» que se nos ha conservado es de dudosa legitimidad: el texto de la versión truncada procede del siglo XVI, mientras que los versos que la «completan» proceden de la tradición oral sefardita; y fueron hallados en el siglo actual; bien conocidos son los cortes y añadiduras e, incluso, pérdida de sentido, que sufre esta clase de composición a lo largo de su tradición popular; para terminar este punto, no es temerario sugerir que los versos recogidos por Menéndez Pidal de los juédos de Marruecos podrían pertenecer a una «versión» juglaresca del romance en cuestión distinta de aquella a que pertenece la versión truncada; lo que queremos decir con esto es, muy simplemente, que resulta imposible aceptar que la «versión completa» narre, de hecho, la «verdadera historia del infante Arnaldos.» (*Op. cit.* en nota 1, p. 110-111).

Cómmo pues o por cuál manera, señor muy virtuoso, estas sciencias ayan primeramente uenido en mano de los romançistas o vulgares, creo sería diffiçil inquisiçión e vna trabajosa pesquisa. Pero, dexadas agora las regiones, tierras e comarcas más longínicas e más separadas de nos, no es de dubdar que vniuersalmente en todas de siempre estas sciencias se ayan acostumbrado e acostumbrbran, e aun en muchas de ellas en estos tres grados, e a saber: sublime, mediocre e ínfymo. [...] Ínfimos son aquellos que syn ningund orden, regla nin cuento fazen estos romançes e cantares de que las gentes de baxa e seruil condiçión se alegran.¹³

De esta manera, D. Íñigo aludía no sólo a la modalidad de enunciación (oral, cantada), sino también al principal receptor de los romances en el siglo XV: el pueblo. Efectivamente se trata de poesía *popular*, de poesía que gozó, por así decirlo, de una gran difusión sincrónica. Pero será otro aspecto, en esta época aún no tan evidente, el que determine en mayor medida su forma y que es necesario tener siempre en cuenta a la hora de interpretar cualquier romance: me refiero a su *tradicionalidad*, a su difusión diacrónica, a su transmisión, oral y de generación en generación, a lo largo de los siglos y hasta nuestros días.

El romance en un principio fue, sin duda, creación individual y puntual de un poeta anónimo, como indirectamente testimonia el Marqués de Santillana. Pero, al entrar a formar parte de la memoria colectiva, tuvo que irse deshaciendo de todo elemento que la sociedad que lo transmitía no entendía como altamente significativo, incorporando asimismo otros que, o bien lo eran en esa época, o bien facilitaban su memorización: un ejemplo de este tipo de intervenciones es la frecuente adición de un tercer elemento en una enumeración de sólo dos, ajustándola a la regla folklórica del número tres, que favorece la mnemotecnia. Y así, en la descripción de la nave de la versión del *Cancionero de Amberes sin año* (vv. 9 y 10), sólo se citan dos elementos (las velas y las jarcias). Sin embargo, en la versión oral recogida por Paul Bénichou en 1942 y, por tanto, con cuatro siglos más de tradición a sus espaldas, se incorpora ya un tercer elemento:

Las velas trae de oro,	las cuerdas de oro torçal,
y el mástil del navío	era de un fino nogal. ¹⁴

13 LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo, «Proemio y carta al Condestable de Portugal», *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, edición Francisco López Estrada, Madrid, Taurus, 1984, 55-56

14 Véase BÉNICHOU, Paul, *Op. cit.* en nota 1, p. 207.

Si la peculiar economía de la tradición oral determina que sólo se memorice y transmita información básica para la inteligibilidad del texto, perdiéndose aquella considerada superficial, no ha de extrañarnos que el romance viejo comparta con la lengua hablada actual una de sus características más destacadas: la escasez de adjetivos y el predominio, en proporción muy alta, de los sustantivos (información) y de las formas verbales (acciones). A pesar de que, como se cree, en tanto que creación individual de un autor culto, los romances viejos pudieran haber poseído en su origen –tal vez escrito– una mayor adjetivación, lo cierto es que la tradición los fue limando hasta dar lugar, por ejemplo, a la versión del *Cancionero sin año*, en la que no hay ni un solo adjetivo y sí 23 formas verbales¹⁵.

Los efectos derivados de la transmisión oral de los romances viejos son palpables en una multitud de estrategias desplegadas para favorecer su memorización. Son frecuentes las repeticiones (v. 6: “la caça yva caçar”) o los paralelismos de construcción (vv. 13-18: “que la mar fazia en calma / los vientos faze amaynar / los peces que andan nel hondo / arriba los haze andar / las aues que van bolando / nel maftel las faz posfar”). De ahí también la gran ocurrencia en ellos de interpelaciones al auditorio para llamar su atención y predisponerlo a una recepción favorable: vv. 19-20: “alli fablo el conde Arnaldos / bien oyreis lo que dira”. O la abundante presencia de discurso referido, sobre todo el discurso directo, que, por las posibilidades que ofrece para la representación, constituye uno de los índices más fiables para saber si un poema fue o no creado para su enunciación oral, según ya he demostrado en otros estudios sobre textos medievales, como es el caso de los poemas del mester de clerecía, escritos para ser recitados en público¹⁶.

En lo que al «Romance del conde Arnaldos» en la versión del *Cancionero s. a.* se refiere, buena parte de la crítica y los editores coincide en clasificarlo como romance novelesco¹⁷, destacando la importancia del

15 Véase DO NASCIMENTO, Braulio, «Eufemismo e Criação Poética no Romancero Tradicional», in *El Romancero en la tradición oral moderna: 1er Coloquio Internacional*, edición Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1972, 233-275.

16 Véase LÓPEZ GUIL, Itzías, «Enunciación oral en el *Libro de Fernán González*», *Libro de Fernán González*, Madrid, CSIC, 2001, 77-88.

17 Y así, por ejemplo, en la edición de Piñero viene clasificado como “Romance novelesco” (*Romancero*, edición PIÑERO, Pedro M., Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, 295), en la de Débax, como “Romance de cautivos y presos” (*Romancero*, *Op. cit.* en nota 12, p. 226) y en la de Lozano, como “Romance caballeresco y novelesco” (*Romancero*, edición LOZANO Modesta, Barcelona, Plaza y Janés, 1998, 280-281).

poder órfico del canto¹⁸, y, una y otra vez, lo definen como fragmentario, basándose en el desequilibrio entre la extensa introducción y su rápido final, abrupto y aparentemente trunco. Este cierre abrupto respondería, según los distintos estudiosos, tanto al supuesto carácter fragmentario de todos los romances en tanto que trozos desgajados de un cantar épico mucho mayor, como a la fascinación innata del pueblo por el misterio, por lo inefable¹⁹. En un artículo publicado en 2001²⁰, al discutir algunos aspectos de la Teoría de la Recepción de Mukarovsky, Cesare Segre presenta nuestro romance como ejemplo de texto incompleto y “programáticamente fragmentario”²¹. Y así, según Segre, si la audiencia en origen podría integrar este episodio mentalmente en una acción conocida mucho más amplia (esto es, la de un cantar épico), para explicar “la apreciación de un texto cuyo carácter incompleto aumenta su potencialidad” en la actualidad, es necesario suponer el surgimiento de “un gusto por el fragmento”²².

No puedo entrar a debatir ahora la existencia o no en la actualidad de este gusto por lo fragmentario, pero, desde luego, quiero señalar que el presunto carácter incompleto con que Segre y la mayor parte de la crítica han venido caracterizando este texto es incompatible con la estricta economía de la tradición oral: en mi opinión, si durante algún momento de la transmisión de este romance su contenido se hubiese entendido como

18 “Esta versión [...] se centra en el poder del canto órfico del marinero, ya que la “ventura” de la que se habla en el primer verso no llega a saberse cuál sea, y la negativa del marinero a contarla potencia su ambigüedad y su magia.” (LOZANO, *Romancero*, *Op. cit.* en nota 17, p. 280).

19 Uno entre los muchos ejemplos a citar lo constituyen las siguientes palabras de Menéndez Pidal: “La principal fuerza innovadora que intervino en la formación de esta variante feliz, fue una propensión general de nuestro Romancero a cantar solamente el comienzo de los romances, con los rasgos más bellos, desentendiéndose del final cuando no era especialmente estimable. Esta supresión final obedece a veces a simple falta de memoria, menos atenta siempre para la terminación de la poesía que para su comienzo; responde otras veces al cansancio de un canto demasiado prolongado en repetir idéntica melodía para cada par de versos; en fin, otras veces acusa una tendencia profundamente romántica de nuestra poesía popular: el gusto por lo indeterminado, como expresión superior de estados de ánimo vagos o imprecisos, inefablemente afectivos, o como estimulante de la fantasía que entrevé lejanías más atrayentes que las que se pueden dibujar con rasgos más bien definidos.” (MENÉNDEZ PIDAL, «Poesía popular...», *Op. cit.* en nota 1, p. 338).

20 SEGRE, Cesare, «La teoría de la recepción de Mukarovsky y la estética del fragmento», *Cuadernos de Filología Italiana*, 8 (2001), 11-18.

21 *Ibid.*, p. 16.

22 *Ibid.*

incompleto, o bien habría sido reelaborado con adiciones o supresiones que lo convirtiesen en un texto "completo" para la sociedad que en ese momento se ocupaba de su transmisión, o bien se hubiera perdido.

De hecho, en las versiones de romanceros inmediatamente posteriores al que recoge la nuestra, encontramos ya notables variantes; y la citada versión oral de Bénichou, es mucho más extensa: en ella, el conde Arnaldos es hecho prisionero por la tripulación de la galera y, sólo tras identificarse, es liberado y conducido a su país de origen. La crítica aún no se ha puesto de acuerdo sobre la antigüedad de ambas versiones, esto es, sobre si la nuestra, la del *Cancionero de Amberes s. a.*, es un fragmento de la de Bénichou o si ésta es un desarrollo de la nuestra, más breve. Pero, en cualquier caso, este dilema resulta irrelevante para interpretar nuestro romance porque, de ser únicamente un fragmento, lo único que nos indica es que en la época en la que fue impreso se entendió como texto completo y los versos que supuestamente le faltan, se consideraron información superficial, no digna del esfuerzo de ser memorizada. Por el contrario, si a la versión del *Cancionero de Amberes s. a.* siglos más tarde le añadieron versos, es señal de que en esa época el texto no resultaba ya comprensible y fue reelaborado mediante la incorporación de elementos que lo hicieran inteligible a la comunidad que lo cantaba.

En mi opinión, la verdadera potencialidad significativa del Conde Arnaldos no reside en su presunto "carácter incompleto", como señala Segre²³, sino en su naturaleza simbólica —fruto inequívoco de su forma de transmisión— y en su peculiar estructura proléptica. La depuración a la que la tradición somete el texto, liberándolo de los elementos que considera superficiales, tiene dos consecuencias apreciables: el reforzamiento de su trabazón discursiva y la condensación de un máximo de significado en un mínimo de significante. Estos significantes, una vez se difunden sincrónica y diacrónicamente, acaban codificándose, convirtiéndose en símbolos, en significantes empleados regularmente para aludir con ellos a un significado diverso del literal²⁴. La propia naturaleza

23 *Ibid.*

24 O, por decirlo con palabras de Diego Catalán: "El romancero tradicional maneja continuamente elementos narrativos que se hacen presentes en el relato a través de un doble haz de rasgos semánticos: el haz definitorio de su significado literal y el haz definitorio de su significado simbólico." (CATALÁN, Diego, *Catálogo General del Romancero*, I, Madrid, SMP, 1982-1984, 135). Y así, "El oyente que está alerta a los significados simbólicos latentes en las unidades narrativas puede captar en su plenitud la riqueza y la complejidad significativas de la mayoría de los relatos del romancero." (PIÑERO, *Romancero*, *Op. cit.* en nota 17, p. 84).

flexible del símbolo, que permite cuando menos dos decodificaciones distintas (la literal y la simbólica, que rara vez es una sola), amplía las posibilidades de subsistencia de un texto en la tradición: al no estar dotado de univocidad y haber perdido buena parte de los elementos que lo ubican en un espacio y un tiempo determinados, su potencial inteligibilidad por sociedades muy distintas aumenta considerablemente.

En 1969 Hauf y Aguirre publicaron un valiente artículo titulado «El simbolismo mágico-erótico de *El infante Arnaldos*»²⁵, muy citado en las bibliografías, pero cuyas conclusiones se pasan por alto en la mayor parte de los estudios sobre este texto. Estos autores, tras rastrear símbolos idénticos en otros romances más explícitos, defienden el carácter simbólico del *Infante Arnaldos*. Su interpretación, sin embargo, no tiene en cuenta la estructura proléptica del romance y descuida el significado de un símbolo fundamental —el de la nave guiada por el marinero—, de manera que, si bien se acercan más que otros críticos a la lectura que aquí defenderemos, se conforman con concluir que en el poema se relata una experiencia sexual.

Nuestro romance se inicia con una exclamación desiderativa que, amén de aportar informaciones básicas (nombre del protagonista, lugar y momento de los hechos narrados), anticipa el final del relato, valorizándolo a través del intensificador cualitativo *tal*. Porque señalar que el conde Arnaldos fue afortunado *sobre* las aguas del mar implica necesariamente que el conde Arnaldos subió al barco después de su conversación con el marinero; y también que esa acción tuvo un resultado positivo, aquel que el narrador desearía para sí mismo. Creo, por tanto, fuera de lugar la observación de Segre de que "el deseo de Arnaldos de escuchar el cantar [...] queda insatisfecho tanto para él como para nosotros"²⁶; porque, si el conde subió al barco, si tuvo ventura *sobre* las aguas del mar, se sobrentiende que el marinero satisfizo su curiosidad, cumplió con su parte del pacto y le *dijo* su cantar. Y por eso fue venturoso.

No se trata, pues, de un relato "incompleto" sino que en él se sigue una estrategia narrativa que busca poner de relieve no tanto el desenlace, como la condición impuesta por el marinero al conde Arnaldos, reservándole el lugar más destacado del texto, el que normalmente ocupa el final de la acción narrada. Y esto resulta aún más evidente si se tiene en cuenta que en los romances viejos, precisamente por ser textos orales, el orden secuencial textual tiende a ser mimético respecto del orden cro-

25 *Op. cit.* en nota 1, p. 111.

26 SEGRE, *Op. cit.* en nota 20, p. 17.

nológico de los eventos extralingüísticos narrados²⁷. O, por decirlo con palabras de Genette, se trata de un género en el que, para una mejor comprensión y memorización, el orden de los hechos narrados en el *relato* habitualmente coincide con el de la *historia*.

En este punto, pues, cabe preguntarse cuál es el importante significado de la condición impuesta por el marinero, tan importante que logró que la tradición respetase esta alteración de las pautas de exposición habituales en el género romance.

Uno de los primeros indicios que avisan al oyente del carácter simbólico del texto es la mención en el tercer verso del momento en el que se produce la acción: la mañana de San Juan. Frente a la tradición del amor cortés, en la que el encuentro de los amantes se produce de noche y la mañana se identifica con el doloroso trance de la separación, en buena parte de la lírica oral española –villancicos y romances– la unión amorosa acontece por la mañana y, muy a menudo, en la mañana de San Juan. El «Romance del conde Olinos», de tema amoroso y con una gran semejanza estructural y de contenido con el del conde Arnaldos, también comienza situando la búsqueda amorosa en la mañana de San Juan y a orillas del mar, siendo el caballo claro símbolo de las pasiones no saciadas:

Madrugaba conde Olinos, mañanitas de San Juan,
A dar agua a su caballo a las orillas del mar.²⁸

Por supuesto esta particularidad –que el encuentro de los amantes se produzca por la mañana– no obedece a condicionamientos comportamentales sino que está motivada, en primer lugar, por el carácter simbólico de la mañana, que es el momento del día de la virtualidad, en el que se abren las flores y, con ellas, el amor, según puede comprobarse en los siguientes textos tradicionales:

La mañana de San Juan
las flores florecerán.²⁹

²⁷ Véanse al respecto DI STEFANO, Giuseppe, «Tradición antigua y tradición moderna. Apuntes sobre poética e historia del Romancero», in *El Romancero en la tradición oral moderna*, *Op. cit.* en nota 15, p. 277-296; y «Discorso retrospettivo e schemi narrativi nel Romancero», *Linguistica e Letteratura*, I (1976) 1, 35-55; DÍAZ ROIG, Mercedes, *El romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976.

²⁸ *Romancero*, edición Piñero, *Op. cit.* en nota 17, p. 300.

²⁹ *Cancionero tradicional*, edición ALFÍN, José María, Madrid, Castalia, 1991, 193.

Amigo, el que yo más quería,
venid al alba del día.

Amigo, el que yo más amaba,
venid a la luz del alba.³⁰

Resplandece el día,
crecen los amores,
y en los amadores
aumenta la alegría.

Alegría galana.

¿Cuándo saldréis, el alba?³¹

En segundo lugar, por razones históricas: la noche de San Juan (del 23 al 24 de junio, coincidiendo casi con el cambio de solsticio), fue siempre considerada una noche mágica. Los botánicos y curanderos recogían las hierbas medicinales de madrugada, porque creían que el rocío de esa noche potenciaba extraordinariamente su poder curativo. También se decía que si una doncella se miraba en el agua a las 12 de la noche, vería en ella reflejado el rostro de su futuro marido: por eso, las fuentes y riberas de los ríos rebullían de muchachos que esperaban a las que, movidas por su curiosidad, se atrevían a allegarse hasta allí. La desenfadada celebración se extendía también al día siguiente: los jóvenes solían aguantar la noche fuera de casa a base de alcohol y se incorporaban a las romerías y verbenas que por la mañana iban a las orillas del río, donde todos se bañaban y pasaban el día:

Despertad, Señora mía,
despertad,
porque viene el alba
del señor San Juan.³²

Que no cogeré yo verbena
la mañana de San Juan,
pues mis amores se van.³³

Oh, qué mañanica, mañana
la mañana de San Juan,
cuando la niña y el caballero
ambos se iban a nadar.

³⁰ *Ibid.*, p. 112.

³¹ *Ibid.*, p. 364.

³² *Ibid.*, p. 364.

³³ *Ibid.*, p. 351.

Caballero, queráisme dejar,
que me dirán mal.³⁴

Pinguele, respingüete.
¡Qué buen San Juan es éste!
Fuese mi marido
a ser del arzobispo,
dejárame un fijo
y fallóme cinco.
¡Qué buen San Juan es éste!³⁵

La propia versión del *Cancionero de Londres* resulta bien explícita en sus versos iniciales:

Quien tuviese atal ventura
con sus amores folgare
como el ynfante Arnaldos
la mañana de San Juane³⁶

En el código de la lírica tradicional, pues, hallarse cerca del agua (del río, del mar) en la mañana de San Juan es sinónimo de búsqueda amorosa. Esta búsqueda suele representarse, cuando el sujeto es masculino, a través de la actividad cinegética, actividad impropia del lugar en el que se realiza –en la playa, a orillas del mar– a menos que se entienda en clave simbólica, como *caza de amor*. Si en nuestro texto se afirma “con vn falcon en la mano / la caça y va caçar”, la versión del Conde Arnaldos del *Cancionero de Londres* especifica incluso la presa: “Andando a matar la garça / por rriberas de la mare”³⁷. Como bien señala Alain Guerreau, la caza de altanería estaba, en la Edad Media, “impregnada de una serie de connotaciones sexuales”: el ave cazadora representa al caballero y “las presas de las aves rapaces [...] tienen un valor femenino”³⁸. Este significado simbólico queda confirmado en los siguientes villancicos tradicionales:

34 *Ibid.*, p. 273.

35 *Ibid.*, p. 95-96.

36 Véase la transcripción en CARAVACA, FRANCISCO, «El Romance del Conde Arnaldos en el Cancionero Manuscrito de Londres», *Op. cit.* en nota 4, p. 70-71.

37 *Ibid.*

38 GUERREAU, Alain, «Caza», in *Diccionario razonado del Occidente medieval*, edición Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt, Madrid, Akal, 2003, 41.

La caza de amor
es de altanería:
trabajos de día,
de noche dolor.
Halcón cazador
con garza tan fiera
peligros espera.³⁹

Mal ferida iba la garza
enamorada.
¡Sola va y gritos daba!⁴⁰

La desproporción existente entre el tiempo que duran en la historia la visión de la nave y el canto del marinero y el que se le otorga en el relato (12 vv., esto es, casi la mitad del romance), no se debe, en mi opinión, al carácter fragmentario del romance, sino a la voluntad de poner de manifiesto su enorme importancia.

Para Hauf y Aguirre la galera es la *nave de amor*, es decir, el lugar simbólico donde el conde Arnaldos y el “marinero-sirena” que le embruja con su “mágico canto”⁴¹ se unen para *pasar la mar por amores*, el acto de unión amorosa, como puede comprobarse en el siguiente villancico:

Después que la mar pasé,
vida mía, ¡ay!, olvidastemé.⁴²

Esta interpretación, la más coherente de las hasta hoy apuntadas, no me parece convincente. Por ejemplo, no explica por qué la tradición se toma la molestia de memorizar y transmitir la descripción de la bella galera ni por qué el barco desea, *quiere* llegar a tierra; tampoco explica el significado de la relación de subordinación existente entre la presunta *nave de amor* y el marinero que la *manda*, ni arroja luz sobre la condición final impuesta por el marinero.

La galera del conde Arnaldos es, sin duda, una encrucijada de símbolos que se superponen y coexisten. Entre ellos está el de la nave de

39 *Cancionero tradicional, Op. cit.* en nota 29, p. 178.

40 *Ibid.*, p. 179.

41 “Arnaldos, yendo en pos de su pasión erótica, es seducido por el canto mágico de la ‘sirena-marinero’, cediendo a los encantos de la tentación carnal. Tal es la ‘ventura’ y la ‘aventura’ del héroe ‘sobre las aguas del mar.’” (HAUF Y AGUIRRE, *Op. cit.* en nota 1, p. 111).

42 *Cancionero tradicional, Op. cit.* en nota 29, p. 214.

amor, a mi modo de ver más como variante de la cárcel de amor, ya que los remeros de las galeras eran siempre prisioneros y esclavos; pero el hecho de que la galera *quiera* llegar a tierra, a donde se halla el conde cazando, implica una personificación que concuerda en mayor grado con la lectura de la nave como símbolo del cuerpo.

Este símbolo es frecuente en la tradición cristiana, en la que el cuerpo, cárcel del alma, se presenta como frágil barco al arbitrio del mar y las tormentas. Ejemplo de ello son los versos 13-18 de la «Canzone CCCXXIII» de Francesco Petrarca⁴³, en los que el poeta se vale de una imagen muy similar de la nave, cuya riqueza material alude alegóricamente a la belleza física de Laura:

Indi per alto mar vidi una nave,
con le sarte di seta, et d'òr la vela,
tutta d'avorio et d'ebeno contesta;
e 'l mar tranquillo et l'aura era soave,
e 'l ciel qual è se nulla nube il vela,
ella carca di ricca merce honesta:

Como sostiene Santagata, “la nave, simbolo ricorrente della vita umana, è riferita a Laura. [...] ogni elemento rinvia al ritratto di Laura: i ‘cordami’ (“sarte”) y la vela ai capelli biondi e sottili, l’avorio al volto candido e l’ebano alle ciglia”⁴⁴.

También en la lírica tradicional española encontramos multiplicidad de textos en los que la galera a veces es la amada o el amado. Valgan como ejemplo los siguientes:

La mitad del alma
me lleva la mar;
volved, galeritas,
por la otra mitad.⁴⁵

Parten las galeras,
llévanme el alma,
y aunque va en galeras
no va forzada.⁴⁶

43 PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, edición Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 1227.

44 *Ibid.*, p. 1233.

45 *Cancionero tradicional*, *Op. cit.* en nota 29, p. 499.

46 *Ibid.*, p. 429.

Mal haya la barca
que acá me pasó,
que en casa de mi padre
bien me estaba yo.⁴⁷

En mi opinión, la nave, en tanto que recipiente, es en nuestro romance símbolo del cuerpo femenino⁴⁸: de ahí que se describa su belleza y se personifique mediante la expresión de su deseo. Y, de la misma forma que en la «Canzone CCCXXIII» de Petrarca con la “ricca merce honesta” se alude a las virtudes de Laura⁴⁹, no me parece arriesgado sostener que el marinero, lejos de ser sólo *la voz de la galera*, representa asimismo la parte reflexiva del ser, la que domina los deseos corporales, puesto que *manda, gobierna* la galera.

Hauf y Aguirre muy acertadamente presentan decenas de romances y textos líricos tradicionales para señalar el ya codificado poder mágico de atracción de la música, cifrando sus orígenes en la tradición órfica y la literatura de sirenas⁵⁰. Pero, además, cabe añadir que el canto, en tanto que formulación lingüística y expresión musical, pertenece al ámbito de la razón, de la misma manera que el deseo pasional es propio de lo fisiológico. La galera *quiere* llegar a tierra, que no es su ámbito natural, sino el del conde Arnaldos, el de la caza. Y el marinero, que la gobierna, la hace permanecer en el agua, pero canta. Y con su canto calma la mar y el viento, los elementos agua y aire (pasiones y espíritu), atrayendo hacia sí a sus respectivos habitantes: a los del mundo inferior, a los peces (símbolo de la fecundidad) y a los del mundo superior, a las aves. El canto del marinero, pues, calma y cautiva tanto el espíritu (viento, aves) como los instintos más profundos, más elementales (mar, peces).

La mujer, no es una novedad, ha sido considerada tradicionalmente el *reposo del guerrero*, esto es, quien neutraliza y amansa el ardor pasional e impulsivo del hombre. Y aquí no lo hace precisamente con su encanto físico —la bella galera— sino con su canción. De hecho, en un principio el conde no muestra deseos de subirse al barco: lo que pretende es que el marinero le diga a él la canción que calme sus pasiones y su espíritu, al igual que hace con el mar y el viento, con los peces y las aves. Pero el

47 *Ibid.*, p. 376.

48 Cabe recordar al propósito la afirmación de Freud: “Le navi hanno nel sogno il significato di donne.” (FREUD, Sigmund, *Introduzione alla psicoanalisi*, Torino, Boringhieri, 1989, 147).

49 PETRARCA, Francesco, *Op. cit.* en nota 43, p. 1233.

50 HAUF y AGUIRRE, *Op. cit.* en nota 1, p. 101-111.

marinero sólo canta a quien se aventura con él en su travesía: si el hombre desea calmar su espíritu y su pasión amorosa, ha de arriesgarse a compartir su viaje con la mujer, que es barco y marinero. Implícitamente también se enseña que la mujer no ha de salir a tierra —el lugar de la caza— siguiendo su deseo, sino persuadir al hombre con su canto, acogiéndole en la bella galera. El «Romance del Conde Arnaldos», por consiguiente, no sólo relata una experiencia sexual sino que expone pautas comportamentales que aseguran, tanto para el hombre como para la mujer, una *venturosa* relación amorosa.

Ésta es, en mi opinión, una de las posibles interpretaciones que la tradición atribuyó a la condición impuesta por el marinero. Y digo una de las posibles, en primer lugar, porque los textos simbólicos tradicionales, precisamente para asegurar su subsistencia, rara vez admiten una lectura unívoca; en segundo lugar, porque la estratégica situación final de la condición del marinero y su carácter deliberadamente abierto, amplía el radio de su aplicación a otros Discursos. El «Romance del Conde Arnaldos» no excluye, por ejemplo, una lectura metapoética: la mañana de San Juan remitiría al carácter quasi mágico del momento de la creación y la caza, a la búsqueda poética, el barco y el marinero, el material poético que el creador sólo puede lograr si se aventura, si se compromete en su actividad, etc.

El «Romance del Conde Arnaldos» en su versión del *Cancionero de Amberes s. a.* no es, pues, un texto incompleto sino programáticamente abierto, inexacto si se quiere, como corresponde a una obra tradicional, esculpida, limada por el talento de muchas generaciones, para asegurar su inteligibilidad y, por tanto, su perdurabilidad a lo largo de los siglos entre sociedades muy distintas.

(Universidad de Zürich)

FRAY LUIS DE LEÓN Y EL AVE VENGADORA
DEL ÍBICO (ODA XI)

Katharina Maier-Troxler

Recoge ya en el seno
el campo su hermosura; el cielo aoja
con luz triste el ameno
verdor, y hoja a hoja
las cimas de los árboles despoja. 5
Ya Febo inclina el passo
al resplandor egeo; ya del día
las horas corta escaso;
Ya Éolo, al mediodía
soplando, espesas nubes nos embía. 10
Ya el ave vengadora
del Íbico navega los nublados
y con voz ronca llora;
y, el yugo al cuello atados,
los bueyes van rompiendo los sembrados. 15
El tiempo nos combida
a los estudios nobles; y la Fama,
Gríal, a la subida
del sacro monte llama,
do no podrá subir la postrer llama. 20
Alarga el bien guiado
passo, y la cuesta vence, y solo gana
la cumbre del collado;
y, do más pura mana
la fuente, satisfaz tu ardiente gana. 25
No cures si el perdido
error admira el oro, y va sediento
en pos de un bien fingido;
que no así buela el viento,
quanto es fugaz y vano aquel contento. 30