HERMENÉUTICA DEL «ROMANCE DEL CONDE ARNALDOS» (A).

Ensayo[1] de interpretación

«In memoriam» del insigne Maestro D. Ramón Menéndez Pidal, con profunda admiración y respeto,

F. C.

Yo no digo efta canción
fi no a quien comigo va

PREÁMBULO

La segunda parte de nuestro estudio sobre el *Romance del Conde Arnaldos* viene motivada, en no pequeña proporción, por la teoría de L. Spitzer relativa a la naturaleza del marinero y del infante Arnaldos.

(A) Para una inteligente y provechosa comprensión de esta Segunda Parte de nuestro *Ensayo* sobre el *Romance del Conde Arnaldos*, convendría que el lector conociese los antecedentes que constituyen la Primera Parte, a saber: *a) El Romance del Conde Arnaldos en el Cancionero Manuscrito de Londres*, en «La Torre» (Univ. de Puerto Rico), 1968, XVI, n.° 62, pp. 69 a 102; *b) El Romance del Conde Arnaldos en el Cancionero de Romances de Amberes*, s. a., en «Bol. de la Bibl. de Menéndez Pelayo», Santander, 1969, XLV, pp. 47 a 89; *c) El Romance del Conde Arnaldos en textos posteriores al del Cancionero de Romances de Amberes*, s. a., en «Bol de la Bibl. de Menéndez Pelayo», Santander, 1970, XVI, pp. 3 a 70.

[1] «...lo más responsable — que hacemos los hombres es ensayar y ensayar». G. Marañón, *Don Juan*, Buenos Aires, 1946. Prólogo, p. 13.

A no tratarse de tan prestigiosa personalidad, hubiéramos optado por analizar muy someramente su postulado. Pero como Spitzer plantea, con su teoría, verdaderos problemas de interpretación del romance, juzgamos necesario —para mejor inteligencia de la cuestión—, examinar *in extenso* los diferentes aspectos de su teoría.

Pero antes conviene desgajar las cuatro principales tendencias interpretativas del romance que se manifiestan. Son:

Primera: le atribuye esotérico sentido místico-religioso-alegórico. (Lockhart, Berchet, Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo); (Oposición de Ilya Ehrenburg).

Segunda: tiene por *axis* el poder órfico del canto. (Nigra, Entwistle, Pfandl, Benichou, etc.) y sitúa el *Arnaldos* en el área folklórica (Geibel, Rajna, Spitzer, Aubrun y, en cierto modo, Américo Castro y Lida de Malkiel);

Tercera: transfiere el sentido del romance hacia la *Voz, Secreto* o *Mensaje* del Mar. (Longfellow, Bowring, Borrow, Flecker, Spitzer y, en otro sentido, «Azorín»);

Cuarta: ve en el Marinero del romance un *Elementargeist*, o un *demoniac being*. (Flasdieck, Malone, Kemppinen, Griswold-Morley e incluso Migliorini, etc., etc.).

I.—Sentido esotérico místico-religioso

1. *La alegoría religiosa de Lockhart*

John Gibson Lockhart atribuye al romance que, por vez primera, vierte a lengua inglesa, un sentido esotérico, vagamente expresado por el exergo, trunco, puesto a su traducción:

More is meant than meets the ear [2]

Así, inicialmente, el poeta escocés atribuye un adicional matiz de misterio al que ya posee el romance por sí mismo. Este sentido alegórico y un tanto «a lo divino» (*¿il senso recondito*, de Berchet?), lo admiten Milá y Fontanals y Menéndez

[2] J. Milton, *Il Penseroso*, 120. El verso completo es: *Where more is meant than meets the ear.*

Pelayo. Dice Milá: «El [Romance] castellano lo consideramos como de sentido místico; después hemos visto que igual concepto había formado Lockhart». Menéndez Pelayo, a su vez, expone [3] :

> Pero otra cosa muy distinta es la balada castellana, composición de inefable hechizo lírico, ya se la considere meramente como expresión hipérbólica del poder taumatúrgico de la música, ya se le dé más alta interpretación mística, como apuntan Lockhart y Milá, viendo en las palabras del misterioso marinero un caso de sugestión que no puede menos de ser *angélica* y no *diabólica* dentro de la atmósfera de inefable serenidad en que se desenvuelve el romance [4]. (Sub. F. C.)

---

[3] M. Menéndez Pelayo, *Tratado de los romances viejos*. T. II, p. 532. «Un caso de tentación del diablo a un marinero hay en el romance portugués de la *Nau Catherineta*, de la que se conocen tantas lecciones, a las cuales debe añadirse una asturiana y otra catalano-castellana recogida por Milá, *Romances tradicionales*, pp. 133-140». He aquí el romance:

LA NAU CATHERINETA

Ora da nau Catrineta d'ella vos quero contar,
sete annos e mais um dia andou nas aguas do mar,
ja nao tinham que comer nem tampouco que manjar,
deitan sortes a ventura, a vêr quem se ha de matar;
logo foi cahir a sorte no capitao general.
—Sobe, sobe bom gageiro, aquella tope real,
vê se vês terras de Hespanha ou areias de Portugal.

(Subrayado F. C.)

Pero Menéndez Pidal, después de A. Coelho, «Rev. Lus.», I, 1889, p. 325, y Th. Braga, *Romanceiro geral*, 1905, III, pp. 328-32, impugna el origen portugués de tal romance, del que dice que «la contaminación del marinero tentado por el demonio es eventual» (*Rom. hisp.*, II, p. 326). Sin juzgar del estudio de F. Castro Pires sobre este romance, que se cantó en todo el centro de la península y en Cataluña, romance que M. Pidal propone titular «Hambre a bordo», vemos que guarda estrecha relación con el motivo folklórico de «la courte paille», que se halla en Byron, *Don Juan*, II, 71 y en Poe, *Gordon Pym*, XII. Cf. J. A. Pires de Lima y F. de Castro Pires de Lima, *Romanceiro Minhoto*. Portucalense editora. Porto, 1943. No establece relación alguna con el *Arnaldos*.

[4] En sus *Observaciones sobre la poesía popular*. Barcelona, 1853, pp. 12-13, Milá se muestra más explícito. Dice: «Además de los relatos religiosos propiamente dichos, hallamos, aunque con menos frecuencia, la poesía simbólica, la balada mística, y entonces sobre su materia terrestre desciende un rayo de fulgor célico que la alumbra y transfigura». Cita como ejemplos de balada mística *La Nochebuena del niño forastero* y *La hija del Sultán*, y concluye: «Por balada de la misma clase tenemos el romance del *Conde Arnaldos*, que por cierto, séalo o no, bien merece recordarse». Y da el texto del romance (A.55).

Menéndez Pidal se limita a decir:

> [...] allí donde la repulsa del marinero invita a entrar en el prodigioso navío, eleva toda esa concepción imaginativa a una región misteriosa, supraterrenal, donde Lockhart podía percibir velada una alegoría religiosa, donde Milá podía hallar un sentido místico [5].

¿Cuál es ese sentido místico, o alegoría religiosa? Lockhart, en su versión del *Arnaldos*, si bien traspone al inglés el carácter enigmático-simbólico del romance, inclinándose, en parte, (como Borrow y Bowring, y, más tarde, Longfellow, Gibson y Flecker), hacia el *Ocean's Secret*, voz del Mar o mensaje del *Mariner* —más que hacia la fábula interna en sí misma—, lo hace bajo los auspicios, por un lado, de las viejas baladas inglesas: *Chevy Chase, Sir Patrick Spens, Glenallan's Earl,* [6] y, muy especialmente, bajo el influjo de Coleridge, *The Rime of Ancient Mariner*, como también de Milton y, por otro lado, impulsado por una particular visión esotérica.

Esta visión quizá esté ligada a elementos folklóricos, en general, o específicamente escoceses, en particular, pues Kemppinen, al trazar el esquema de *The Ballad of Lady Isabel and the False Knight*, que se inspira en la balada *Lady Isabel and the Elf-Knight* de la Francis James *Child's Collection* [7], dice:

> The name of the maid used in the title of the present study, *Isabel*, is based on the popular names of the Spanish form *la princesa Isabel*, and the Scottish form *Lady Isabel*. The name *the false knight* is based first and foremost on Scottish forms [8]

---

[5] R. Menéndez Pidal, *Poes. pop. y poes. trad.*, p. 68. Y en otro lugar (*Rom. hisp.* II, p. 259), dice: «El poder sugestivo del romance concede a Lockhart límites desmesurados, colaborando, a veces, con extrañas adivinaciones, la propia fantasía del poeta y su escaso conocimiento del español».

[6] *A Treasury of Ballads, selected and arranged by* M. G. Edgar, M. A. London, Harrap & C.°, 1907, pp. 7, 61 y 68. Cf. Th. Percy, *Reliques of Ancient English Poetry*. London, 1891.

[7] F. J. Child, *The English and Scottish popular ballads*. Boston & New York, 1882. Cinco vols. 'The Fause Knight' y 'Lady Isabel and the Elf-Knight' se hallan en el vol. I, pp. 20 a 62.

[8] I. Kemppinen, *The Ballad of Lady Isabel and the False Knight*. To be publicy discussed, by permission of the Faculty of Human Sciences of Abo Akademi, at the Institute of Human Sciences on May 8, 1954, at 12 O'clock noon. Helsinki, 1954.

Kemppinen, basándose en los tres hechos siguientes: *a)* que las variantes escocesas de *False Knight* se cantaban durante las ceremonias del 1.° de mayo; *b)* que algunas de las variantes sitúan la acción al amanecer de *una noche de «verano»* (recuérdese el *«Mid» summer Nicht's Dream,* de Shakespeare = ¿noche de San Juan? [9], y *c)* que la versión del *Halewijn* se cantó con música del *Credo* en la misa, cree que

> ... the prototype of the ballad faithfully reflects the medieval spirit in which, on one hand, the popular beliefs in demonian pagan spirits were still alive, on the other hand Christian faith had encouraged the hope that man might conquer the old spell, and he points to the fires, originally sacrificial in nature that are lit all over Europe in spring time or in the summer season to ward off the evil spirits.

Vemos, pues, que la intuición de simbolismo esotérico en el *Arnaldos,* por parte de Lockhart, constituye un anticipo respecto de las teorías de Kemppinen, Krogmann, Kemp Malone, Flasdieck, Spitzer y otros eruditos sobre la identidad del marinero del romance con un *Elementargeist* o un familiar de la *mesnie Hellequin* (el *Woden's Wild Host,* de Spitzer).

Entre las notas con que Lockhart acompaña su traducción, hay una, sumamente instructiva, que, *acaso* nos permita entrever la naturaleza del simbolismo religioso que atribuye al *Romance del Conde Arnaldos.* Esta nota dice así:

> SONG FOR THE MORNING OF THE DAY OF SAINT JOHN THE BAPTIST
>
> The Marquis du Palmy said, many years ago, in ingenious nous essay «sur la vie privée des Français»: «—Les feux de la Saint Jean, fondés sur ce qu'on lit dans le Nouveau Testament (*St. Luc.* I, 14) que les nations se rejouiront à la naissance de Saint Jean, sont presque éteints par tout».

Ahora bien, en *San Lucas,* I, 11-14, se lee:

> 11. Y el ángel del Señor se le apareció al lado derecho del altar del perfume.
> 12. Y Zacarías se turbó al verlo; y se sintió sobrecogido de temor.
> 13. Pero el ángel le dijo: «No temas, Zacarías, pues tu ruego ha

[9] Cf. a este respecto L. Astrana Marín, *Obras completas de William Shakespeare.* Madrid, 1933. Estudio preliminar, pp. 66/7.

sido atendido, y Elisabeth, tu mujer, engendrará un hijo y tú le darás el nombre de Juan.
14. Y recibirás gran contento de ello, y muchos se regocijarán de su nacimiento.

A título de hipótesis, decimos: ¿será el simbolismo lockhartiano simplemente una variante del tema de la Anunciación? El Marinero del *Arnaldos* ¿será un Ángel, y su caminar sobre las ondas del mar, la mañana de San Juan, una aparición *angélica y no diabólica* (Menéndez Pelayo) y nuncio de la venida del Bautista? [10].

Y este simbolismo —caso de admitirlo—, ¿nació de la propia inspiración de Lockhart, o lo recibió del exterior? Por ejemplo: ¿conocía Lockhart el texto siguiente?:

Es kumpt ein schiff geladen
recht uff sin höchtes port,
es bringt uns den sune des vaters,
daz ewig wore wort.

5 Uf ainem stillen wage
kumpt uns das schiffelin,
es bringt uns riche gabe,
die heren Künigin.
. . . . . .
Daz schifflin daz gat stille

---

10 En A. Larrea Palacín, *Cancionero judío del Norte de Marruecos. Romances de Tetuán*, Madrid, CSIC, 1952, T. II, p. 109, T. 225, se halla:

1 Noche de San Juan Bautista,
muy resplandeciente y clara
de la que Juana nació
de aquellas puras entrañas
5 de María, concebida
de aquel cordero sin mancha.

(*La esposa cautiva*. Recogido de versión oral).

Recuérdense los versos de Cervantes:

Niña, la que esperas
en reja o balcón,
advierte que viene
tu polido amor.
Noche de San Juan,
el gran precursor...

Pedro de Urdemalas, jorn. I.

und bringt uns richen last,
15 der segel ist die minne,
der hailig gaist der mast. [11]

Johannes TAULER [12]

(Un navío viene con su carga, / viene derecho al abra suprema. / Nos trae al Hijo del Padre / y la palabra eternamente verdadera.

Sobre una onda tranquila / el bello navío viene al puerto. / Nos trae la rica ofrenda: / la augusta Reina está en él.

El navío avanza lentamente / y nos trae rica carga. / Su vela es el Amor, / y su mástil, el Espíritu Santo.) *(Traducción libre).*

---

[11] Compárese la composición de Tauler con la siguiente:

LA PASIÓN

Navegando va la Virgen, — navegando por la mar;
los remos trae de oro, — la barquilla de cristal.
El remador que remaba — va diciendo este cantar:
«Por aquella cuesta arriba — por aquel camino real,
por el rastro de la sangre, — á Cristo hemos de encontrar.

(J. Menéndez Pidal, *Poesía popular. Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones. Recogidos directamente de boca del pueblo, anotados y precedidos de un prólogo por...* Madrid, 1885, núm. XCII.

En las notas (p. 335) dice de esta composición: «En la ingenuidad y llaneza del pensamiento tiene todo su encanto esta canción sagrada». Nada dice, en cambio, de las analogías que guarda con el *Conde Arnaldos*, aunque «a lo divino».

[12] Johannes Tauler (1300-1361) fue uno de los grandes místicos medievales, junto a Eckhart y Heinrich Seuse. La atribución a Tauler del poema que insertamos es dudosa. (Cf. Wackernagel, *Das deustsche Kirchenlied* (1864-1867); *Mystische Dichtung aus sieben Jahrhunderten* (Insel-Verlag, 1925) y *In Göttes und Marien Minne, Lieder aus der deutschen Mystik* (Insel-Bucherei, n.° 81). En relación con lo que antecede, resultará, acaso, instructivo leer la balada o romance titulado «El poder del canto» que inserta Milá *(Romancerillo catalán*, 2.ª edic.), Barcelona, 1882, núm. 207, pp. 164/65. Observaciones, n.° 17, p. 116:

S'en estava D. Francisco — tancat dins de la presó
Trista la seva mare, — quant lo sap á la presó,
Li ha comprada una guitarra — que la templi el seu tenó.
«Quand be l'haureu templadeta — cantareu una cansó.»
—Quina cantaría, mare — quina cantaría jo?»
—«La que cantaba el teu pare — *á la nit de l'Ascensió.*

Reúnanse las alusiones religiosas: la de Lockhart, la de Tauler y la del romance catalán.

Las analogías de atmósfera que hay en esta composición y en la versión de Lockhart hacen verosímil, a nuestro juicio, cierta conexión. No se olvide que Lockhart, al que un crítico considera como *an excellent classical scholar,* conocía bien el alemán (acaso mejor que el español) y que, incluso, tradujo las *Vorlesungen* de Schlegel. Cabe también pensar que Lockhart tuviese presente el *Gesang der Geister über den Wassern,* de Goethe (1779):

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muss es,
Ewig wechselnd.

Otra zona de influjo religioso nos parece venir de Milton y especialmente de sus obras de juventud (1625 a 1638): *L'Allegro, Il Penseroso, Lycidas,* etc. Además del verso ya citado: *Where more is meant that meets the ear,* de la bella oda miltoniana a la Melancolía, hallamos otros versos del mismo poeta que parecen inscribirse en el clima poético de la versión lockhartiana.

2. *El «senso recondito», de Berchet*

Dice el profesor Bertini:

> Giovanni Berchet faceva risuonare la sua voce non priva del tutto di precisione e di chiarezza con la prefazione alle *Vecchie Romanze Spagnuole* (Bonn sul Reno, febbraio del 1837). E vero che il poeta italiano intende ancora per poesia popolare quella «tutta d'istinto», mentre l'altra, non popolare, è, secondo lui, solo guidata dall' «intenzione»... etc. [13].

A este respecto dice Berchet al final del prólogo de sus *Vecchie Romanze Spagnuole:*

---

[13] G. M. Bertini, *Fiore di Romanze spagnuole.* Ist. di Fil. Romanza della Università di Roma. Roma, 1939, p. 11; V. Santoli, *Problemi di poesia popolare,* in «Ann. della R. Scuola Normale Super. di Pisa», IV, 1935, reimpreso en *I canti popolari. italiani. Ricerche e questioni.* Firenze, 1940, pp. 55/7; P. Toschi, *Fenomenologia del canto popolare,* in «Lares», 1947, pp. 66/7 y «Lares», 1950, pp. 15/16.

E prima d'ogni altra leggi la romanza che stà in capo a tutte, *Il canto del Marinaro*. Se non l'hai gustata quella romanza, se non n'hai capito *il senso recondito*, non andar più oltre, non seguitarmi di più: tu ti annoieresti, ed io ne rimarrei dolente.

Bonn al Reno, Febbraio 1837.

No discernimos —forzoso es confesarlo— cuál sea el sentido «recóndito» atribuído por Berchet al *Arnaldos*, a menos que se refiera, como supone Entwistle, sólo a su valor de poesía popular, dentro del romanticismo italiano, del que Berchet fue gran corifeo [14].

3. *Sentido alegórico-folklórico en Geibel* [15]

Como Lockhart y Berchet, aunque de modo más preciso, Emanuel Geibel intuye también un sentido alegórico-folklórico

---

[14] Menéndez Pelayo comenta el texto de Berchet: «Con razón le puso el traductor Berchet a la cabeza de todos [los romances] de la colección, dando a entender que quien no fuese capaz de percibir la honda poesía de este fragmento, excusaba perder el tiempo leyendo canciones populares, cuyo verdadero sentido y valor no acertaría a columbrar» (*Trat. de los rom. viejos*, II, p. 533).

[15] E. Geibel, *Volkslieder und Romanzen der Spanier im Vermasse des Originals verdeutsch*. Berlin, Verlag von Alexander Düncker, 1843. En la pág. 203: «[... und der Schiffer im Grafen Arnaldos» ähnelt dem schwedischen Röcken (A) bei dessen Gesang ebenfalls im Schatten der Felsen Wind und Meer entschlafen, und Vögel und Fische bezaubert lauschen.»

(A) *Röcken*. ¿se trata del árab. *rukh*, ave enorme de que se hace mención en el segundo viaje de Simbad el Marino, o bien de la estrige (lat. *striges*, del gr. Στριγε, rapaz nocturna, tipo lechuza?

En conexión con la magia del *Arnaldos*, Geibel añade: «Und wem sollten bei der Jungfrau am Meerestrand, die ihr sehnsüchtiges Lied von der Lurelei:

Die schönste Jungfrau zitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

Sie kämmt es mit goldenem Kamme
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.

en el *Romance del Conde Arnaldos*, ya que en las notas que trae al final de sus traducciones dice, refiriéndose a este romance:

> [...] y el marinero, en el *Conde Arnaldos* se asemeja a esas aves fabulosas de las leyendas suecas, que viven a la sombra de los precipicios y cuyo canto también adormece, canto que aves y peces escuchan embelesados.

Geibel entra plenamente en el terreno de las baladas alemanas, tales como *Der Ritter von Staufenberg*, *Erlkönig*, de Goethe, *Herr Oluf*, de Herder, y otras, como las de Reifferscheid y Heine, que se refieren al poder del canto como elemento cautivador, con entronque con las *viser* escandinavas y las baladas inglesas e italianas del mismo tipo.

El *peine de oro*, como los *siete años*, es elemento característico y persistente de muchísimas baladas. Un caso, algo semejante al de la *Lorelei* de Heine se halla en la bellísima balada danesa *Aage og Else* (DgF. 90. A a. Magdal Barnewitz' Hdskr., Nr. 108).

> 12 Saa tog hun den guldkam,
> hun kiemte hans haar:
> for huer et haar, hund redde,
> da felder hun taare.

(Así ella tomó el *peine de oro*, / y con él peinó sus cabellos: / y a cada cabello que arranca / derrama abundantes lágrimas). *(Traducción libre.)*

Así, Hafsfrun, nereida nórdica, peina sus largos cabellos con *peine de oro*, lo mismo que una de las hijas de Torkild, Catalina, en una leyenda de Feroe. En el *Relox de príncipes*, de A. de Guevara (Valladolid, 1520), se lee: «No para en esto la locura de Nero, sino que le hizo a [Pompeya] un *peine de oro*.

Como puede apreciarse, es también obligado lugar común del Romancero español:

peine de oro en las sus manos los sus cabellos bien cría	(Rom. *La Linda Infanta*, 3-4).
con *peine de oro* en la mano para su hijo peinar	(Rom. de *Gaiferos*, II, 3-4).
peine de oro en la mano, rubios cabellos peinaba	*(El culebro raptor.* Tánger, 3).

A. Danon, *Recueil de Romances Judío-Espagnoles chantées en Turquie. Avec traduction française et notes*. In «Rev. des Etudes Juives», Andrinopole, 1896, trae un romance (núm. XVII) en el que una *bolisa* (dama) d'Amadi está peinándose sus cabellos de oro / con un peine de *marfil*. Aquí el *oro* ha pasado al cabello, no al peine.

II.—Poder mágico del canto (o de la música)

No se estudia aquí un motivo folklórico, sino únicamente un caso concreto: el *Romance del Conde Arnaldos.* Sólo se relacionan los textos que guardan alguna similitud con él: los casos en que por medio del canto (la palabra, si se quiere) o de la música (que integramos en la noción de canto), se ejerce una acción de hechizo, seducción o tentación, con fines, ora benéficos, ora maléficos. No hay que olvidar, a este respecto, las observaciones de Spitzer sobre las réplicas del Marinero del *Arnaldos.*

No se integran aquí los casos de seducción operados por mera aparición insólita de un ser sobrenatural, casos que aparecen sumamente imbricados y es difícil reducirlos a una independencia absoluta.

Consideramos fuera de nuestro propósito indagar la naturaleza de ese poder mágico que desde tiempo inmemorial se atribuye al canto (o a la música) ejercido sobre los seres humanos, así como sobre los irracionales, e incluso sobre los elementos, aunque esto sólo sea una mera y bella ficción poética.

En el apartado X concretaremos nuestra opinión acerca de la hermenéutica del *Arnaldos,* opinión de la que ya damos indicios en TRAYECTORIA (A); pero anticipemos que el mito de Orfeo desempeña un papel capital —si no absoluto— en la elaboración de nuestro romance. Pero dado que este mito, en sus diversas versiones e interpretaciones es, en lo esencial, sobradamente conocido, no incurriremos en la superfluidad de exponerlo.

1. *La leyenda de Arión* [16]

De la historia contada por Herodoto no nos interesa que Arión, en sus viajes por Italia y Sicilia, ganase, con su arte,

[16] Herodoto, *Historias.* Clio. Lib. I, cap. I, 23-23. Texto bilingüe griego-francés, en Coll. des Universités de France. Ass. Guillaume Budé. Texte établi et traduit par Ph. E. Legrand, Edit. «Les Belles Lettres», París, 1956. Arión fue un músico y poeta de la Grecia antigua. En la *Notice* que precede al Lib. I, y refiriéndose a la aventura de Arión, dice

grandes riquezas (κρήματα μεγάλα), ni que los marineros del navío en el cual retornaba a Corinto decidiesen arrojarlo al mar para apoderarse de dichas riquezas. Nos interesa, en cambio, la circunstancia de que Arión intentara —sin resultado— enternecer (seducir) a los marineros por medio de su canto.

> No pudo convencerlos —dice Herodoto— y los marineros le dieron a elegir entre matarse él mismo, para obtener sepultura en la tierra, o saltar por la borda lo antes posible. En el desesperado trance en que se hallaba, Arión solicitó de los marineros, ya que no había más remedio que morir, que por lo menos le permitiesen cantar, ataviado con sus mejores galas, de pie en la popa del navío. Y cuando hubiese terminado su canto, se daría muerte. Los marineros, encantados ante la idea de oir al mejor cantor del mundo, se retiraron de la popa al medio de la nave. Arión, revestido con su manto, tomó la cítara y, de pie en la popa, cantó totalmente el *nomo ortiano* (himno litúrgico) y después se arrojó al mar tal como estaba ataviado. Los marinos hicieron rumbo a Corinto. En cuanto a Arión, un delfín lo tomó sobre su lomo, siempre revestido de su manto, y lo condujo sano y salvo a Corinto, donde contó lo sucedido.

Lo restante no nos interesa, y aun en los elementos que constituyen lo esencial de la leyenda apenas si pueden hallarse similitudes aplicables al *Arnaldos*. Primero, porque la tentativa de seducción operada respecto de los nautas fracasa; después, porque incluso admitiendo —lo que se hace difícil—, que el delfín transportase graciosamente a Arión sobre su lomo hasta Corinto, el hecho pierde mucha calidad si se considera que el delfín siempre ha sido gran amigo del hombre [17].

Pese a todo, la faceta poético-maravillosa del hecho sedujo también a Ovidio, quien embelleció la leyenda dotándola de ciertos elementos líricos:

> Dant veniam, ridentque moram: capit ille coronam, 105
> Quae possit crines, Phoebe, decere tuos:
> Induerat Tyrio bis tinctam murice pallam:
> Reddidit icta suos pollice chorda sonos;
> Flebilibus veluti numeris canentia dura
> Trajectus penna tempora cantat olor, 110

E. Légrand: «Le récit de l'aventure d'Arion s'il n'est pas issu d'informations prises à Corinthe et à Lesbos, a été contrôlé dans l'un et l'autre pays» (p. 24).

[17] Cf. E. D'Ors, *El espíritu de la letra*. Ed. de la «Rev. de Occ.», Madrid, 1927, pp. 37 y ss.

Protinus in medias ornatus desilit undas,
Spargitur impulsa caerula puppis aqua.
Inde, fide majus, tergo delphina recurvo.
Se memorant oneri supposuisse novo.
Ille seden citharamque tenet, pretiumque vehendi 115
Cantat, et aequoreas carmine mulcet aquas. [18]

Aulio Gelio [19] sigue casi al pie de la letra el relato de Herodoto. A su vez, Schlegel [20] dice que:

Arion war der Töne Meister
Die Cither lebt' in seiner Hand;
Damit ergötz' er alle Geister,
Und gern empfing ihn jedes Land.
Er schiffte goldbeladen
Jetzt von Tarents Gestaden,
Zum schönen Hellas heimgewandt.

Ludwig Tieck toma la leyenda en un sentido, casi, de *eine lustige Erzählung* [21] pues dice:

Er rief einen jungen Burschen, seinen Enkel, der mit dem Hund spielte, und befahl ihm das alte Lied abzusingen, worauf jener in einer einfachen Weise diese Worte sang:

Arion schifft auf Meereswogen
Nach seiner theuren Heimat zu,
Er wird vom Winde fortgezogen
Die See in stiller, sanfter Ruh.

Después también Novalis [22] trata de nuevo la fábula de Arión, pero de manera totalmente intemporal y con designio casi *ex*

---

[18] Ovide, *Métamorphoses*. Trad. de G. Lagaye. Coll. Les Univer. de France. Ass. Guillaume Budé. Edit. «Les Belles Lettres», París, 1957. Rapto de Ganímedes, lib. X, III, p. 376; Glaucus metamorfoseado en dios del Mar, Lib. XIII, V; Transformación de Narciso en flor y Eco en sonido, Lib. III, VI; Perseo y Andrómeda, Lib. IV, V-VI; Salmacis y Hermafrodita, lib. IV, I, etc., etc.

[19] Aulu-Gelle, *Les Nuits Attiques*. Sumpta historia ex Herodoti libro primo super fidicine Arione. Trad. nouvelle de MM. E. de Chaumont, F. Flambart et E. Buisson. Coll. Panckoucke. Paris, C. L. F. 1846, pp. 146-151.

[20] A. W. von Schlegel, 'Arion Romanze' in *Lieder und Romanzen*, II, S. 204 ff. (1779).

[21] L. von Tieck, 'Eine Erzählung aus einem italianischen Buche übersetz', in *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*. Herausgegeben von Ludwig Tieck. Hamburg, bey Friedrich Perthes, 1799, Kap. II, S. 30 ff.

[22] Fr. L. von Hardenberg (Novalis), *Heinrich von Ofterdingen*, Zweites Kap.

professo de no referirse concretamente a la leyenda. Se observan en el texto de Novalis las características siguientes:

1.ª) Eliminación de toda precisión en cuanto a lugar y época: «*In diesen Zeiten*»... «*einer jener sonderbaren Dichter*»... No hay la menor alusión a la leyenda antigua, que entre los románticos alemanes era lugar común literario.

2.ª) Introducción de elementos descriptivos que no se hallan en Herodoto, ni en Ovidio, pero que corresponden al canto de Horant y que se relacionan con el *Arnaldos:* «*die Wellen Klangen*»... «*und aus den grünen Fluten tauchten tanzende Scharen von Fischen und Meerungehuern hervor*» [23].

2. «*Odisea*», *sirenas, etc.*

Con la *Odisea* (Cf. TRAYECTORIA (B), además de seguir plenamente en el dominio del poder mágico del canto, entramos en el de la tentativa de seducción. Dos de las motivaciones esenciales preconizadas por Spitzer en su *Elementargeist* se hallan aquí reunidas.

Cuando las Siete melancólicas Hermanas dicen, lastimeras:

> ¡Ven aquí¡ ¡Ven a nosotras¡ Ulises tan ponderado, honra de la Acaya... Detén tu nave y escucha nuestra voz... Jamás negro navío ha doblado nuestro cabo sin oir nuestro melodioso canto... Luego se aleja, jubiloso y conocedor de innúmeras cosas. Pues nosotras sabemos todo lo que los acayos y troyanos han padecido ante Troya por la voluntad de los dioses, y sabemos cuanto en la tierra nutriz acontece...

la tentativa de seducción ofrece tres fases:

a) utilizar el señuelo del canto;
b) invitación a detenerse (en la tradición judía, únicamente, invitación del Marinero al Infante Arnaldos);
c) la vaga promesa de revelar secretos maravillosos, que parece hallar su equivalencia en: *yo no digo esta cancion / sino a quien comigo va.*

[23] Hay cierto «sabor» de Arnaldos en: «Der Sänger stimmte einen herrlichen, unendlich rührenden Gesang an. Das ganze Schiff tönte mit, die Wellen klangen, die Sonne und die Gestirne erschienen zugleich am Himmel, und aus den grünen Fluten tauchten tanzende Scharen von Fischen und Meerungeheuern hervor. Die Schiffer standen feindselig allein mit festverstopten Ohren und warteten voll Ungeduld auf das Ende des Liedes».

¿Ha incitado esta pluralidad de *seducer* al traductor alemán Kirsch, del *Arnaldos* a emplear *Matrosen?* El empleo, con todo, es arbitrario, pues natural es suponer que si Spitzer ha tenido en la mente la leyenda odiseína, la pluralidad ha debido de sintetizarla, en su pensamiento, en la unidad, en un colectivo *unus-pluralis.*

Sería pueril insistir sobre la persistencia de la leyenda homérica, que es, en cierto modo, la expresión del Misterio del Mar (ello justificaría, en parte, los versos 19 a 28 de A50-A55, que se refieren a los peligros de la navegación). Bastará con recordar que, en el siglo XII, Philippe de Thaun dice aún:

> Sereines ki sunt richeises sunt del mund
> La mer mustre cest mund la nef gent ki i sunt...
>
> *Serena en mer ante,* 1-2.

Y un anónimo del siglo XIII dice:

> La sirène, elle est ma mère
> qui chante en la mer salée,
> au plus haut rivage... [24]

Ello explicaría que Rodríguez del Padrón, al transcribir, de la tradición oral, probablemente, el *Quien tuviesse atal vẽtura / cõ sus amors folgare / como el ỹfante arnaldos / la mañãna de san Iuane,* al llegar al verso 19, mezclase la leyenda homérica: *y veredes co[mi] canta / la serena de la mare* (CL., vv. 23-24) con otro tema favorito de la antigüedad: el de las metamorfosis y

[24] P. Eluard, *La poésie française. La poésie du passé.* París, 1960. Esta canción, que lleva por título 'Reverdie' es anónima. *Loc. cit.* p. 27. Añadimos a esta nota la leyenda de *Mamparia Kutu,* isla de Salinja (Mar Caribe): «Les pêcheurs racontent que, pendant les nuits de clair de lune, une ondine merveilleusement belle est assise sur ce rocher (Mamparia Kutu) et depuis de nombreuses années, fascine les hommes. Le chant merveilleux et la beauté de cette ondine de la mer, d'après Leonarde, auraient déjá attiré dans la mer beaucoup de pêcheurs qu'on n'a plus jamais revus. Il y a environ deux mois, un homme l'aurait vue assise sur le Mamparia Kutu, mais il avait forcé son allure, et, de frayeur, il s'était bouché les yeux et *les oreilles.* Le lendemain matin il était retourné à cet endroit avec d'autres pêcheurs; ils n'avaient pas vu d'ondine, mais ils avaient découvert sur le sable, entre la pierre et l'eau, des traces de serpent». H. Haas, *Mes chasses sous marines.* Coll. «J'ai lu». Traduit de l'allemand par le Colonel Pinard. Edit. Payot, Paris, 1952, pp. 117-118. (El subr. es nuestro.)

«amantes fieles, o perseguidos» y acaso reminiscencias de la *Crónica de Pedro Niño* y de la lucha contra los moros, lo que origina una observación de Entwistle, al decir que de los 100.000 morillos que la reina mora envía en persecución del Conde Niño (*Conde Olinos*, 36-37), el héroe extermina 99.999 y que *non halló con quien pelear, / sinon era un perro moro / que non lo pudo matar* (*Conde Olinos*, 71-73). Resultado de esta mezcolanza «embrollada y absurda» (M. Pidal), es la «canción amorosa» (Lida de Malkiel) que figura en el *Cancionero* de Londres.

3. *Otras reminiscencias: Goethe y Heine*

Son numerosísimas las reminiscencias de la leyenda homérica en todas las literaturas, pero sólo nos detendremos ante una transformación del tema que nos ofrecen las dos célebres baladas de Goethe y de Heine. La de Goethe (*Der Fischer*) [25].

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
Ein Fischer sass daran,
Sah nach dem Angel ruhevoll,
Kühl bis ans Herz hinan.
5 Und wie er sitzt, und wie er lauscht,
Teilt sich die Flut empor:
Aus dem bewegten Wasser rauscht
Ein feuchtes Weib hervor.

Aquí es la *Nixe*, ondina, la que, tras de reprochar al pescador sus ardides para atrapar a los pececillos, le dice: «Si supieras cuán felices viven en las profundidades del agua, tú mismo descenderías, y ello te sentaría muy bien» (*Und würdest erst gesund*). La *Nixe* invita al pescador a que se bañe en el *ewige Tau* (el rocío eterno)... El pescador hunde los pies en el agua y...

30 Da war's um ihn geschehn:
Halb zog sie ihn, halb sank er hin
Und ward nicht meht gesehn.

Acaso Goethe haya querido fusionar aquí el mito de Salmacis y Hermafrodita, ya cantado por Beaumont, con el de Eco y Narciso.

[25] *Ausgewählte Balladen Goethes und Schillers*. Mit ausführlichen Erläuterungen, von Dr. J. Heuwes. Paderborn, 1921.

Variante de la anterior balada es la no menos bella ni célebre: *Die Lorelei*, de Heine:

9 Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar. [26] (Sub. F. C.).

Ya no es *Nixe*, ni *Meerefrau*, o *Mermaid*, ni ondina, divinidad acuática, en suma, pues que la vemos peinarse los cabellos, con «peine de oro» *(mit goldenem Kamme)* en lo alto de una montaña, a orillas del Rhin: es, tal vez, una hamadríada o ninfa de los bosques [27]. Pero lo importante es que *entona una canción*

15 Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei,

lo que establece un nexo entre la Ninfa y el Marinero del *Arnaldos:* su cantar tiene también hechicera y poderosa melodía:

13 que la mar fazia en calma
los vientos haze amaynar... etc.

---

[26] La asociación *Sie kämm ihr goldenes Haar* con *Sie kämmt es mit goldenem Kamme (Die Lorelei,* 13) nos ha hecho pensar —dentro del mundo de los *topoi* barrocos, como los de *La Fábula de Polifemo y Galatea* (edic. D. Alonso, 2 vols. Edit. Gredos, 4.ª edic. Madrid, 1961, 8.ª edic. II, p. 17— en una asimilación metafórico-metonímica (Cf. F. Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*. Bibl. Hisp. Rom. 2.ª edic. Madrid, 1962, pp. 275 y 277, en voces correspondientes) del tipo de *cien lanzas*, por cien soldados con lanzas, o lanceros, es decir que, ajustándose al canon de belleza femenina propio del Renacimiento: *cabello de oro, vena de oro* (Cf. Garcilaso, *Égloga I*, 273-275) el *peine de oro* significase, no el instrumento, sino el cabello mismo. Recuérdense las *purpúreas rosas*, la *púrpura nevada*, de Góngora *(Fab. Pol. y Gal.* 81 y 85) y sobre todo la *salamandra de sol vestida de estrellas*, el *blanco lirio* y la *colorada rosa* (Garcilaso, *Égl.* I, 103). Esto no quiere decir que rechacemos la idea de dos cosas independientes: *peine de oro* y *cabello de oro*, hasta que lleguemos, con Bécquer, al *soy morena*. La máscara funeraria del faraón Tutankamen, de oro macizo, bastaría para probar (además de las cráteras y aun tronos de oro que abundan en la *Odisea*' VII), que se podía dar al oro todas las formas apetecibles, con las aleaciones pertinentes. (Cf. nota 15 *in fine)*.

[27] Altera otra, bailando, la floresta.
Tantas al fin el arroyuelo y tantas
Montañesas da el prado, que dirías
Ser menos las que verdes *hamadrías*.

Góngora, *Las Soledades*, I, 302-5.

Pero, mientras el Infante Arnaldos oye embelesado, y acaso pensativo, la canción del Marinero, este *Schiffer* de Heine, en su *kleinen Schiffe*, oye a la Ninfa con verdadero dolor: *Ergreift es mit wildem Weh*... Y Heine, siempre irónico, termina su hermosa balada con una apariencia de duda, expresada por ese *Ich glaube:*

21 Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan. [28]

Mejor fortuna tiene el muchacho de la balada sueca del Geijer, *Den Viking:*

> Una mañana, de pie a orilla del mar, vi venir un navío. Avanzó hacia la bahía como una flecha. Mi alma se estremeció, se inflamó mi pensamiento... Ya sabía yo de dónde procedía mi fatiga... Abandoné a mi madre... y el Viking me llevó a través del Océano... [29].

4. «*Ci sono tre fratelli in Francia*»

Hasta ahora hemos visto la magia del canto ejercida con fines de seducción cautivadora. Pero este hechizo, de conformidad con su origen órfico, puede ser también un poder cautivador-liberador, como se aprecia en un romance conservado por la tradición judeo-española. Se trata de un mancebo al que el rey, su padre, manda matar porque los consejeros de éste *se zelaron / y lo metieron a mal* [30]. Pero el muchacho canta una canción:

> Par albi pasó el señor rey y se quedó oyendo.
> Preguntó el rey à los suyos: —Si ángel es de los cielos
> o *sirena de la mar?* Saltaron la buena gente:
> —Ni ángel es de los cielos, *ni sirena de la mar,*
> sino aquel mancebico que lo mandasteis á matar. (Subr. F. C.).

[28] H. Heine, *Ein Lesebuch für unsere Zeit*, von W. Victor. Thüringer Volksverlag. Weimar, 1954, S. 141.

[29] *Schwedische Volkslieder der Vorzeit, aus der Sammlung von Erick Gustav Geijer und Arvid August Afzelius. In Versmasse des Originals übertragen von R. Warrens, mit einem Vortwort von Dr. Ferdinand Wolf.* Leipzig, 1857.

[30] «Caballeros que le envidian, con el rey métenle en mal» (M. Pidal, *Rom. de Amér.:* «El huérfano» (Tánger, Andrinópolis). Es variante del que da Danon, *Recueil de rom.* etc. XXXII, p. 125, n.° 1.

Entonces el rey dice:

—Ni lo maten, ni lo toquen, ni lo dejo yo matar.
Tomólo de la mano, y junto se fue al serrallo.

Como se ve, este romance resume, por decirlo así, el de Nigra:

Ci sono tre fratelli in Francia, tutti tre in una prigione.—Essi non hanno che una sorellina, sette anni non ha ancora.—La sorella va a trovarli alla porta della prigione.—O fratelli, miei cari fratelli, oh! cantate una canzone.—Il più piccolo l'ha cominciata, gli altri due l'hanno cantata.—*Marinai che navigarono cessano di navigare; falciatori che falciavano cessano di falciare; zappatori che zappavano cessano di zappare; la «serena» che cantava cessa di cantare.*—Il re di Francia era a tavola, ei cessa di desinari; egli dice alle sue serve:—Chi sarano quei prigioneri? Uno lo voglio nelle mie guardie, l'altro voglio farlo mio paggio, l'altro io lo voglio in scuderia per sentirli si ben cantar.[31]. (Subr. F. C.).

---

31 POTER DEL CANTO

S' a i sun tre fradei an Fransa, tüti tre 'n üna përzun
A l' án sul che na sorlina, l'è set ogn ch'a l'á pa ancur.
La sorela va trovè-je a la porta dla përzun.
O fradei, me car fradei, o cantè d'üna cansun.—
El pi cit l'a comensá-la, j'áutri dui a 'l án cantè.
Marinar ch'a marinavo s'a n'i'n chito d'marinè;
Siadur ch'a n' a siavo s' a n'i'n chito de siè;
Sapadur ch'a n' sapavo s' a n'i' n chito de sapè;
La serena ch'a cantava s' a n' i'n chita de diznè;
S' a n'a dis a le sue serve: — Chi saran cui përzunè?
Un e 'l vöi ant le mie guádie, l' áut me page a lo voi fè;
L'aut e'l vöi au scüdaria për sentì-je tant bin cantè.

Sale-Castelnuovo, Canavese. Cantata da Domenica Bracco.

C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte.* Torino, 1888, núm. 47, pp. 284-85. Nigra comenta este canto del modo siguiente: «La canzone Piemontese *Poter del Canto* fu da me pubblicata per la prima volta nella *Rivista contemporanea* di Torino, del gennaio 1860, con qualche variante, e con parelli colle romanze Catalane, Portoghese e Castigliane.—Dopo quella pubblicacione comparvero alcuni lezioni Francesi, due nella raccolta di Rolland, una in quella di Décombe a una pubblicata da Smith nella *Revue des Langues romanes*, meno completa che la Piemontese e la Catalana, e mancanti della Bella descrizioni dell'effeto del canto.—Laromanza Catalana *El Poder del Canto* e il frammento inscrito nella Castigliana *Conde Arnaldos* descrivono l'effetto magico del canto nello stesso modo e collo stesso movimento poetico que la canzone Piemontese. Il frammento Castigliano colle sue assonanze tronche accuse un'origine forestiere, forse Catalana, forse Francese o Provenzale, ora perduta o non ancora trovata.» (Cf. E. Rolland, *Recueil*, pp. 285/86; L. Décombe, *Chants pop.*

Hemos subrayado algunos versos porque, además de contener también la alusión a la sirena, muestran que el estribillo o paralelismo:

> Marinai che navigavano cessano di navigare;
> falciatori che falciavano cessano di falciare;
> zappatori che zappavano cessano di zappare;
> la «serena» che cantava cessa di cantare,

es lugar común obligado de muchas canciones populares de este tipo.

El tópico se generaliza:

> Mientras el caballo bebe, él echa un rico cantar;
> *las aves que van volando se paraban a escuchar,*
> *los peces que hay en el agua a borbollitos están.*

De este romance Menéndez Pidal da una versión moderna, recogida en Cinco Villas, que dice:

---

d. Ille-et-Vilaine. Rennes, 1848, p. 319; «Revue des Langues romanes», diciembre de 1877, p. 247; Milá, *Romancerillo catalán*, p. 164; Wolf-Hofmann, *Primavera*, II, 153.—En la balada sueca *Harpspelaren* (Arvidsson, *Svenska Fornsanger*, I, n.° 65, pp. 401/2, un prisionero, gracias al poder de su arpa de oro, consigue, no sólo la libertad, sino también que el rey le conceda la menor de sus hijas. (Cf. L. Pineau, *Le Romancero scandinave. Choix de vieux chants populaires du Danemark, la Suède, la Norvège et de l'Islande, etc., etc.* París, 1906, pp. 215/16/17. Cf. J. M. Chacón Calvo, *Romances tradicionales en Cuba*, in «Rev. Fac. de Let y Ciencias de La Habana», La Habana, 1914, p. 58. En un canto épico eslavo del siglo IX, *Zaboï i Slavoï*, que se refiere a las dos invasiones de Bohemia que, según Eginhard, llevara a cabo Carlomagno en los años 805 y 806, respectivamente, hallamos unos versos relacionados con el poder del canto, que damos según la traducción italiana de Giovanni Targioni-Tozzetti, *Canti di popolo*, in «Ann. dei RR. Instituti Tecnico e Nautico di Livorno». 3.ª serie, vol. I, p. 89. Livorno, 1890:

> —A Zaboï vanno al cor le tue canzoni,
> e un cieco abisso di color ci sveli!
> Come Lumir (.) co'l canto suo movea
> il Vysehrad (..) movea la terra tutta,
> così tu muovi il nostro core; il mio
> e quello dei compagni. Un buon cantore
> sempre è caro ai Dei: canta, orsù, canta!

(.) Lumir es, en cierto modo, el Orfeo eslavo.

(..) Vysehrad es una colina que domina a Praga, y fue antaño residencia de los príncipes de Bohemia. La palabra Vysehrad (*vysoky* = alto, y *grad*, del ruso *gorod* = fortaleza, traduce, con bastante exactitud la voz griega Ἀκροπολις.

Los que van por los caminos volverán pasos atrás.

En el romance no tradicional de *Los amores de Floriseo y de la Reina de Bohemia* [32], conocido con anterioridad a la aparición del *Cancionero de romances* de Amberes s. a., que comienza:

!Quien oviesse tal ventura / en haberse de casar
como ovo Floriseo / cuando se fue a desposar,

también se halla el paralelismo:

las aves que van volando / al suelo hace abajar,
los peces que están nadando / todos juntos hace estar.

El ya mencionado romance dado por Milá, que tiene un desenlace tan chusco como inesperado, dice:

Los aussells que van per l'aire—no saben volar, no.
Els infants de les bressoles—s'adormen amb el seu so.
Tots els patxes de la reina—no saben caminar, no.
De prompta en pregunta als patxes—«Qui es aquell cantadó?»
«—Aquell es lo D. Francisco—que esta tancat en presó.»
De prompta respon la vella:—«Per fill el voldria jo.»
De prompta respon l'infanta:—«Per marit, mare, 'l vuy jo».
De prompta mana als seus patxes—qu'el treguin de la presó.
La resposta qu'els hi feya—que no es vol anar, no.
Que no hi ha mes galan vida—qu'estar tancat en presó».[33]

Hay variantes de estos versos:

Els aussells que van per l'ayre / no saben de volar, no,
Las eugas que van per terra / s'en dormien de tristó,
Els infants de les bressoles / s'adormen amb el seu só,
Tots els patges de la reyna / no saben caminar, no.
La reyna se ho escoltava / desde 'l mes alt miradó.
De prompte pregunta als patges: / «Qui es aquell cantadó?
«—Aquelle es lo Don Francisco / qu'esta tancat en presó.» [34]

---

[32] *Romance nueuamente hecho por Andres Hortis en que trata de los amores de Floriseo y la reyna de Bohemia.* Pl. s. s. l. n. a. en 4.° got. a dos col. Bibl. Nation. París: *Rés.* Y 2 863.

[33] Milá, *Rom. cat.* núm. 207. «Algunos versos de este curioso romance se asemejan a los del Conde Arnaldos». (Nota de Milá, p. 116).

[34] El fill del Rey s'ho escolta / que n'está dalt del balcó
Els seus patges responien / «es el pres de la presó»
Trayenlo, trayenlo, patges / trayenlo de la presó
Que si ell culpa tenia / no cantaria aixi, no.

5. *El dulce Canto de Horant*

En el *Kudrun* (h. 1.200) hay un príncipe cantor, Horant, en muchos puntos semejantes al Marinero del *Arnaldos*, salvo en que no canta para sí mismo, sino más bien por delegación, esto es, para que Hettel, rey de los Hegelinge (frisones) pueda conquistar a la bella Hilde, hija del irascible Hagen, rey de Islandia. Dice este texto:

WIE SUOZE HÔRANT SANC [35]

372 Daz kom an einen âbent, daz in sô gelanc,
daz von Tenemarke der küene degen sanc
mit sô hêrlîcher stimme, daz es wol gevallen
muose al den liuten. dâ von gesweic der vogellîne schallen.

376 Daz hôrt' der künic gerne un alle sîne man,
dâ von von Tenen Hôrant der friunde vil gewan.
ouch het ez wol gehoeret diu alde küniginne.
ez erhal ir durch daz venster dâ siu was gesezzen an der zinne.

380 Dô sprach diu schoene Hilde: waz hân ich vernomen?
diu aller beste wîse ist in mîn ôren komen,
die ich ze dirre werlde von iemen hân erfunden.
daz wolde got von himele daz sie mîne kameraere kunden!»
. . . . . .
400 Dô sich diu naht verendet' und ez begunde tagen,
Hôrant begunde singen, daz dâ bî in den hagen
geswigen alle vogele von sînem süezen sange.
die liute, die dâ sliefen, die enlâgen dô niht ze lange.

. . . . . .
408 Des wilden Hagenen tohter und ouch ir magedîn
die sâzen unde loseten, dâ diu vogellîn
vergâzen ir doene ûf dem hove frône.
wol hôrten ouch die helde, daz der von Tenemarke sanc sô schône...

. . . . . .
428 Diu tier in dem walde ir weide liezen stên.
die würme, die dâ solden in dem grase gên,
die vische, die dâ solden in dem wâge vliezen
die liezen ir geverte. jâ kunde er sîner fuoge wol geniezen.

---

[35] 'Cómo cantó el dulce Horant', in *Kudrun*, VI Âventiure. Edic. K. Bartsch, Leipzig, 1865. Téngase en cuenta que en el *Kudrun*, epopeya del Mar, Horant representa la melodía de las aguas, mientras Frute representa el mar en calma, y Wate el mar furioso.

372 Y sucedió que una noche, / por feliz aventura, — el héroe cantó / el héroe de Dinamarca — con voz tan bella, / que imponía su encanto — y todas gentes / *hasta los pájaros* callaron para oirlo.

376 El rey y su mesnada / se holgaron mucho de ello — y el héroe Horant / ganó muchos amigos. — La vieja reina también /oyó el canto *en lo alto*, — sentada a la ventana / *acodada en las almenas*.

380 Entonces la bella Hilda dijo: / «¿Qué voz es ésa — y esa melodía / sin igual? — Jamás en el mundo / he oído cosa semejante — !Quiera Dios / que mis gentes la oigan también!»

400 Hacia el fin de la noche / cuando rompió el alba, — Horant empezó a cantar / y fue tal el encanto — que *los pájaros enmudecieron* en la enramada.

408 La hija del salvaje Hagen / y sus compañeras — que estaban allí en acecho / mientras que *los pájaros — olvidaban su canto* / en el patio del castillo.

428 Los animales de las selvas / dejaron su pasto — todo lo que se disponía a reptar entre la hierba, — todo lo que se aprestaba / a surgir entre las ondas, — se detuvo. *(Traducción libre.)* [36]

Guarda gran semejanza con el texto anterior la balada alemana de *Las tres voces (Drei Stimmen)*, sólo que aquí el caballero canta para fines propios, como en *Heer Halewijn:*

Es ritt ein Ritter wohl durch das Ried,
er sang ein schönes Tagelied,
ein Lied von dreierlei Stimmen,
dass Berg und Tal erklingen. (Subr. F. C.).

Das hört des Königs Töchterlein
auf ihres Vaters Lustkämmerlein:
«Wer ist, der so wunderschön singet?
Mit dem will ich von hinnen».

Schöne Jungfrau, wollt Ihr mit mir in den Wald?
Ich will euch lehren den Vogelsang,
ein Lied von dreierlei Stimmen,
der grüne Wald soll klingen.»

Sie ging auf ihre Schlafkammer
und sucht'ihre kleinod' zusammen;
sie flocht ihr Härlein in seiden,
mit dem Ritter wollte sie reiten. [37]

---

[36] Hemos subrayado en el texto para evidenciar la analogía con motivos fundamentales del Arnaldos: los pájaros cautivados por el poder mágico del canto; la reina, como en el *Conde Olinos*, que escucha el cantar; Hilda, que es variante de la princesa mora, etc., etc.

[37] L. Erk-F. M. Böhme, *Deutscher Liederhort. Deutschen Volkslieder aus Vorzeit und Gegenwart*. Leipzig, 1890-1893. Erster Band, S. 117-133 n.° 41 *a K*. Hay muchas variantes de esta balada. Hemos subrayado en el texto los versos que, como en el Canto de Horant, contienen resonancias del *Arnaldos*.

6. «*Harpens Kraft*» [38].

El poder liberador de la música, análogo al del canto, se expresa con sencilla e ingenua belleza en la balada danesa titulada *Harpens Kraft* («La fuerza [o poder] del Arpa»), cuya primera versión data de 1679 [39], y la dio a conocer Abrahamson (LIII) en 1812. Sólo daremos algunas estrofas, en lengua danesa con sus correspondientes versiones en alemán, inglés, y la nuestra (libre).

1. Vilmund og hans vaene Brud
   —*Stroengen er af Guld.*—
   de legte Tavel i hendes Bur.
   Saa liflig legte han for sin Jomfru.

2. De legte Tavel med Guld saa röd,
   og e da graed den vaene Mö.

3. Hver Gang Guldtaerning rand paa Bord,
   den Jomfru faelded saa modig Taar.

4. Hvad heller for Guld I, graede?
   eller for gode Klaede?

5. Graede I Guld, eller graede I Jord?
   hvad heller den Svend, I har givet Tro?

VERSIÓN ALEMANA (Warrens):

1. Klein Christel weint im Gemach gar sehr,
   Herr Peder spielt fröhlich im Hof umher;
   Mein herziges Lieb,
   O sagt mir, warum Ihr trauert!

2. Weint Ihr um den Sattel, weint Ihr um das Pferd?
   Oder weint Ihr, dass ich zur Braut euch begehrt?

3. «Mein herziges Lieb,
   O sagt mir, warum Ihr trauert!»

---

38 Cf. F. Caravaca, *El motivo del arpa en la Rima VII (13) de Bécquer*, in «Romanistisches Jahrbuch», XVI, 1966, pp. 333 a 359.

39 Sv. Grundtvig, *DgF* n.° 40 A; *Danmark Folkeviser*, n.° 10, pp. 225-228; Ardwidsson, *Svenska Forsänger*. n.° 149; Afzelius, n.° 91; Landstadt, *Norske Folviser*, p. 469; Warrens, *Volks. der Vorzeit*, «Die Macht der Harfe» n.° XLIII; Prior, Anc. Dan. Ball. II «The Power of the Harp», pp. 284/87; L. Pineau, *Chansonnier scandinave*, «La Puissance de la Harpe», n.° XIV, pp. 69-71; X. Marmier, *Chants populaires du Nord*, pp. 132/33. En el «reprint» de *DgF* Köbenhavn, 1966, Grundtvig da, con el n.° 3, las versiones A, B, C, D y E.

4. Nicht wein'ich um den Sattel, nicht wein'ich um's Pferd
Viel minder noch, dass Ihr zur Braut mich begehrt.

5. «Mein herziges Lieb,
O sagt mir, warum Ihr trauert!»

VERSIÓN INGLESA (Prior):

1. Sir Peter took from home his bride,
But while she rode, she deeply sigh'd.
Say, why my love these tones of grief?

2. «Does you your horse or saddle fret?
Or marrying me do you regret?»

3. «Me does not horse nor saddle fret,
Nor marrying you do I regret».

4. «Or that because my wealth is small,
You may not me your equal call?»

5. «I sigh not that with wealth so small
I cannot you my equal call.»

NUESTRA VERSIÓN (libre y completa):

Pedro dice a su novia, la cual llora:
—«Amada mía, ¿por qué estás triste? ¿Es por causa de la silla, o del caballo? ¿Acaso porque eres mi novia?»
—«No es por la silla, ni por el caballo, ni por ser tu novia».
—«¿Será porque no soy rico, ni igual a ti?»
«No, no es porque no eres rico, ni igual a mí.»
—«¿Por qué, pues, estás triste? ¿Lloras la muerte de tu padre o tu perdida virginidad?»
—«No lloro la muerte de mi padre, ni mi doncellez; pero siento miedo al pensar la suerte que me amenaza y pensando en ese ancho puente en que han caído mis cinco hermanas. Siento miedo cuando pienso en ese gran río en que han caído mis cinco hermanas...»
—«Nada temas, amada mía. Doce de mis caballeros te darán escolta y yo tendré el freno de tu caballo.»
En el valle apareció un ciervo, portador de una tablilla de oro en la boca. Todos los caballeros lo contemplaban y abandonaron a la doncella. Al atravesar el puente, su caballo tropezó y la joven cayó al río. Pedro acudió a salvar a su amada: llama a sus servidores y les dice: —«Traedme mi arpa de oro. Tañe las cuerdas de su arpa de oro *y todos los pájaros* se ponen a cantar:

25. Vilmund tager Harpe i Hande,
han ganger for Strömmen at stande.

26. Han slog Harpen saa saare,
det hörtes over alle de Gaarde.

27. **Han slog Harpen over den By,**
og Fuglen af den höje Sky.

VERSIÓN ALEMANA (Warrens):

Herr Peder, er sprach zu den Knappen zwei'n
Gleich schaft mir zur Stelle die Goldharf'mein.

VERSIÓN INGLESA (Prior):

18. His swains Sir Peter call'd, and told,
«Haste! fetch me, swains, my harp of gold.»

19. So sweet Sir Peter's music rang,
The birds aloft in answer sang. (Subr. F. C.).

El Hombre de las Aguas, el *Strömkarl (Wassermann-Merman)* [40] deja su retiro profundo y asciende a la superficie, llevando de la mano a la joven novia.

—«No basta que me devuelvas mi novia: me has de dar también sus cinco hermanas. Pedro pulsa de nuevo el arpa. *Todos los pájaros dejan la enramada* (Subr. F. C.). El Hombre de las Aguas sale nuevamente de su retiro, trayendo las cinco muchachas:

32. Op kom den Trold fra Bande
Med Hr. Vilmunds Mö ved Haande.

Und der Nix trat hervor aus der Woge klar,
Bot auf jedem Arm eine Jungfrau dar.

The Merman rose and came to land,
And held a maid in either hand.

—«Pedro—suplica el Hombre de las Aguas—, no toques más el arpa. Ya no tengo ninguna muchacha más.

34. Vilmund! Vilmund! stil din Ljud!
her haver du igjen ange Brud!

7. *«Den Talende Harpe»* [41]

Relacionada con la anterior balada está la *vidunderlig* (maravillosa) *vise* titulada *Den Talende Harpe* («El arpa reveladora»)

---

[40] Juan Menéndez Pidal, *Poesía popular, etc., etc.*, p. 42, nota 1, dice: [«... el hombre marino de las poblaciones costeñas situadas en el occidente de la provincia (Asturias) es el Hombre del Mar que figura en las tradiciones danesas».

[41] Warrens, *Volks. der Vorzeit*, da una versión: *Die wunderbare Harfe*, pp. 195-197. También ha dado una versión Walter Scott, en sus *Minstrelsy of Border*. Marmier, bajo el título de *La Harpe merveilleuse*, da una versión tomada de un manuscrito inédito (1842), comunicado al autor por M. Schroeter, de Thorshavn.

(DgF, 95), que data del siglo XVII y que se halla extendida a todos los pueblos nórdicos, así como a Alemania, Inglaterra, etc., y a los países eslavos, y a los de lengua romance, y aun al Sur de África y Egipto —de donde acaso proceda—. En síntesis se trata de un padre que tiene dos hijas, la menor de las cuales es blanca como el lino *(Den ynste hun var hvid som Lin)*, en tanto que la mayor es negruzca como la tierra *(sort som Jord = wie die Erde war)*. La menor sabe hilar oro *(Kunde spinde Guld)* y la mayor apenas si sabe hilar la lana. Y la mayor dice a su hermanita: «—Vamos a orillas del mar». —«¿Qué haremos a orillas del mar?» —«Nos lavaremos y las dos seremos igualmente blancas». —«Aunque te laves todos los días, no serás nunca más blanca de lo que Dios ha querido que seas». Entonces la mayor da un empujón a su hermana, que cae al mar, e implora, en vano, a su hermana que la ayude a salir. Pero la mayor le pide que le dé su novio. La hermanita rehusa y termina por ahogarse... Las olas arrojan el cadáver, qué hallan dos peregrinos. Con los brazos de la muerta hacen un arpa y con sus cabellos de oro las cuerdas de la misma. Después van a la casa vecina, donde se celebra una boda. Se colocan cerca de la puerta. La primera cuerda dice: «La novia es mi hermana». La segunda, «Mi hermana me ha dado muerte». La tercera: «El novio era mi amado»... «¡Oh, esta arpa me hace mal! —dice la novia, pero la cuarta cuerda dice, inexorable: «El arpa no cesará de sonar»... Y el corazón de la novia se rompe de dolor...

Aquí el arpa ha ejercido una acción justiciera, reparadora, punitiva y, por modo indirecto, liberadora. Peor partido ha sabido sacar del tema Grafstroem, cura parroquial de Umea: Gusnar es tan pobre que ni aun tiene pan que dar a sus hijos. El último pedazo que tenía lo dio, bañado en lágrimas, al enterrar, la víspera, a su mujer... Sus hijos le dicen, hambrientos: «—Dinos, padre, ¿era el último pan?» El padre, angustiado, les responde que no tiene más pan que darles. Y descuelga el arpa y se pone a tañerla... ¡Tal vez mañana tengáis de qué comer! Toca el arpa, tratando de ocultar sus lágrimas. Toca un aire alegre; los chicos bailan hasta caer vencidos por el sueño... Y el padre invoca: «¡Oh, tú que eres el alma de los que sufren,

Dios mío, libra a mis hijos de tanto dolor!»... Y al día siguiente los infantes aparecen muertos...

8. «*El canto de Ullikummi*» [42]

En las tablillas que conservan la leyenda mesopotámica titulada *El canto de Ullikummi*, perteneciente al ciclo de Kumaby, héroe que tal vez se pudiera identificar con *Odysseus* o con Krali Marko, el Marko Krajelvic de los *junačke pesme*, estudiados por Dragutin Subotić y Pentcho Slaveikov [43], se trata de la tentativa por parte del héroe de arrebatar al dios de la Tormenta la realeza divina. En la segunda tablilla, que lleva por título *Ishtar y el Mar*, se lee:

> Ishtar [tomó?] un arpa y el instrumento galgaturi. Tomó [...] y [empezó] a cantar [un canto] [...] Depositó [sus ropas] en el suelo. Cantó Ishtar. Se apoyó de codos [¿ ?] en una roca y la piedra del Mar. Vino una Gran Oleada del Mar. La Gran Oleada habló a Ishtar: «¿Para qué cantas? ¿Por quién te llenas la boca [de cantos]? El hombre es sordo: no oye. Es ciego: no ve y carece de [percepción]

Esta leyenda, que pertenece ya al ciclo de la mitología mediterránea, comienza a aproximarnos hacia el *motivo aventuresco* (correrías marítimas, tormentas, sirenas, submarinos palacios encantados, con sus *morganezed* [44], esto es, el motivo uliseíno,

---

[42] Cf. Th. Jakobsen, *Sumerian Mythology*, «Journal of Near Eastern Studies», pp. 128-152; S. N. Kramer, *Sumerian Mythology. A Study of Literary and Spiritual achievement in the Third Millenium*. Philadelphia, 1944; A. Heidel, *The Babylonian Genesis*. Chicago, 1942; H. Otten, *Mythen vom Gotte Kumabi*. Berlin, 1950.

[43] P. Slaveikov, *La poésie populaire bulgare*. Avant-propos de N. Dontchev. Sofia, 1933, p. 39-41. En la pág. 27 dice: «De pareils sujets, motifs et images, sont sans nombre dans les chants populaires bulgares; ils indiquent leur lien intime avec la poésie grecque ancienne. Peut-être cette assertion apparaîtra-t-elle hardie à quelques uns: je la soutiens pourtant ayant sous les yeux des exemples comme ceux déjà cités, où des chants du genre de celui où nous voyons surgir devant nous les ombres des mort sur les bords du Styx, aux eaux troubles».

[44] Los *morgans*, plural bretón de *morganed*, y femenino de *morganezed*, son, según Luzel, citado por R. Devigne, *Légendaire des provinces françaises*, París, 1950, p. 159, los espíritus del Mar, y aparecen con mucha frecuencia en las baladas bretonas del tipo de *Le Morgan amoureux*, muy semejante a *Gunvere* y a *Agnete og Havmanden*. Es, en suma, *l'homme des eaux*, el *Wassermann*, el *Strömkarl*, cuyas arpas maravillosas resuenan en las profundidades acuáticas. (Cf. nota 40).

fruto del pensamiento helénico (o por él transmitido) y no celta, ya que su vía de penetración es el Mediterráneo Oriental, aunque desde el siglo XIII —o quizá desde el IX— puede muy bien, como observa Entwistle [45], llegar, simultáneamente, a Rusia, Bulgaria, Yugoeslavia, Italia, Francia y España, así como a Alemania y a los pueblos escandinavos, lo que permite decir a Pentcho Slaveikov:

> Telle est, par exemple, la légende d'Oedipe, contée dans nos chants exactement comme le grand tragédien hellène, avec cette difference que les noms varient. Comme j'ai déjà relevé ce rapport entre nos chants et ceux des classiques grecs, je me bornerai à constater que nos chants ont le même lien avec les chants néo-grecs, ainsi qu'en témoigne la ballade *Lazare et Petkana* et d'autres. [46]

En la versión asturiana del *Conde Olinos*, el infante viene por mar para cazar en las proximidades del castillo donde viven la reina mora y la princesa. El conde, como el dulce Horant, entona una canción que hechiza y conmueve tanto a la reina como a la princesa. Pero ésta descubre su pasión por el cantor, y el romance dice: «¡más le valiera callar!». Lo restante del *Conde Olinos* no nos interesa, pero sí el personaje Olinos (acaso el Alimán del romancero judío) [47]. Creemos, pues, que Rodríguez del Padrón no se propuso escribir un *Märchen:* exposición, nudo y desenlace, sino *una canción amorosa*, como dice Rosa Lida, en la que un caballero, por la magia de su canto (o del ajeno, en otros casos), conquista el amor de una princesa.

---

[45] W. J. Entwistle, *El Conde Olinos*, en RFE, XXXV, 1951, pp. 237-48, y *European Balladry*, Oxford, 1939, nota C. pp. 384-85.

[46] *Op. cit.*, p. 33.

[47] «Las versiones marroquíes de los «Amantes perseguidos» conservan generalmente el nombre de *Conde Niño*, mientras éste se convierte en el *Conde Alemán* o *Alemar* en Salónica, o queda anónimo: «un mansevico», en Turquía y en las dos versiones distintas que existen en la tradición de Rodas» S. G. Armistead y J. H. Silverman, *Dos romances fronterizos en la tradición sefardí oriental*, in NRFH, XIII, 1959, p. 91. Cf. A. Hemsi, *Sur le folklore séfardí*, in JS, London, 1959, núm. 18, pp. 794-5. También M. Attias, *Romancero sefaradí. Romanzas y cantos populares en judeo-español*. Instituto Ben-Zewi, Universidad Hebrea de Jerusalén, 1956. Este último texto no hemos podido cotejarlo. Cf. E. Caldera, *Samuel G. Armistead - Joseph H. Silverman, Diez romances hispánicos en un manuscrito sefardí de la Isla de Rodas*, in Studi di Lingua e Letteratura spagnola. Univ. di Torino. Pub. della Fac. di Magisterio. «QI-A», n.° 33, pp. 335-36.

El profesor W. J. Entwistle, que ha estudiado los *tragoudia Akritas*, o proezas de Digenis Akritas, a que alude Nikos Kazantzakis [48], en su *Alexis Zorba*, habla con cierto detenimiento de estos romances fronterizos del Asia Menor «anteriores a las epopeyas populares, aunque sólo conocidos en versiones eminentemente modernas» [49]. En ellos puede hallarse la explicación del *Conde Olinos*, pero, dada la ligazón existente entre este romance y el del *Conde Arnaldos* en el origen de su elaboración anterior al *Cancionero* de Londres, la explicación del *Conde Olinos* vale también, en cierto modo, para el *Conde Arnaldos*.

En la extensa nota C. de sus *European Balladry*, el profesor Entwistle dice:

> In these poems, both ballad and epic, wooing and marriage follow the heroic pattern of briede-steading, as they in the serbian «junacke pesme». Digenis Akritas steals his own bride from the powerful family of Doukas, despite their contempt for his marriage. He uses Philopappos, the appelate, as a gobetween, and is also favoured by possession of a magic 'tamboura'. In some ballads we find Iannakis, also an appelate, is the candidate favoured by the Doukas clan. This story correspond to the ballad *Liogennéte* (Politis, *Eklogai apo ta tragoudias*, Athens, 1932, 74), or *King Levandi's Girl* (S. Kyriades, 'O Digenis Akritas', Athens, n. d. p. 140, p. 149 *Ianni's marriage)* [50].

Y en *El Conde Olinos* (pp. 44-45), leemos que en la balada 'Η κόρη τοῦ Δεβὰνδη, Digenis, secundado por su fiel Filopappos, conquista a la princesa que estaba destinada al emperador Tzimiskos. ¿En qué forma? Entwistle nos lo dice cumplidamente:

---

[48] Nikos Kazantzakis, *Alexis Zorba*, p. 204: «Nous avons tous le même chef. Toi tu le nommes Ulysse, d'autres Constantin Paléologue, pas celui qui a été tué sous les murs de Byzance, mais l'autre, celui de la légende, celui qui est changé en marbre et attend, debout, l'Ange de la Liberté. Moi, avec ta permission, ce chef de notre race, je l'appelle Akritas. Ce nom me plaît davantage, il est plus austère et plus guerrier. Dès que je l'entends, se dresse en moi, tout armé, l'Hellène éternel, qui combat sans trève ni répit... Et si on ajoute Digénis, on depeint encore plus à fond notre race, cette merveilleuse synthèse de l'Orient et de l'Occident.»

[49] *El Conde Olinos*, p. 241.

[50] *European Balladry*. Nota C, p. 384.

Mientras la conducían hacia el Oeste, Digenis la vio en la raya fronteriza y se enamoró de ella. Siguiendo los consejos de su amigo y siervo Philopappos, construyó un laúd mágico:

Iba por aquel camino, por aquella senda. La senda le llevó a un prado cubierto de matorral. Encontró donde crecía un olivo frondoso. Cortó el tronco e hizo el laúd. Mató a serpientes y bichos y puso en él las cuerdas, negras para las graves y blancas para las agudas. El laúd tocó las dulzuras del mundo, las aves del cielo se ponían a cantar en el suelo, y los animales en sus guaridas se ponían a seguirle. *(Traducción de W. J. Entwistle)*.

«El efecto del laúd sobre la muchacha —sigue diciendo Entwistle— era embelesarla; ella también siguió a Digenis. En el camino, el héroe sostuvo una refriega con Jannakis y mató a una sierpe y a un león. El romance parece pertenecer al tipo cíclico, ya que abraza en un poema distintas aventuras. —La epopeya, en su redacción rusa (representante de una versión griega anterior al siglo XIII), sigue muy de cerca las baladas Pero la muchacha está en su castillo, y si tiene novio, no es desposada. De las virtudes del laúd no se dice nada. Digenis lleva consigo toda una orquesta, que toca mientras él se aproxima a su amada.

«La princesa acude a la ventana —sigue diciendo Entwistle— y se entrega a los brazos de Digenis. Les siguen sus hermanos, y Digenis tiene que conquistarla de ellos, conforme a una fórmula de matrimonio por rapto y batalla que es corriente en todos los romanceros balcánicos.—Creo que los romances griegos del Asia Menor antes del desastre de Manzikert (1071) nos dan, si no la clave para explicar las peripecias de *El Conde Olinos*, a lo menos el clima mágico de los versos iniciales

Levantóse Conde Olinos mañanita de San Juan
llevó su caballo al agua a las orillas del mar.
Mientras el caballo bebe él se pusiera a cantar:
—Bebe, bebe, mi caballo. Dios te me libre de mal,
de los vientos rigurosos y las arenas del mar.
Bien lo oyó la Reina mora de altas torres donde está;
—Escuchad, mis hijas todas, las que dormís, recordad;
y oiredes a la sirena como canta por la mar.
Respondió la más chiquita (!más le valiera callar!):
—Aquello no es la sirena, ni tampoco su cantar;
aquél era el Conde Olinos, que a mis montes va a cazar

«La canción —concluye Entwistle— es como la del marinero en *El Conde Arnaldos*, pero aquí tiene su papel; hechiza no sólo a la princesa, sino a todos los que viven dentro del castillo. En *El Conde Arnaldos* sentimos su fuerza órfica, a la que hace alusión la balada de *La hija del rey Levandi*, arriba citada:

que la mar facía en calma, los vientos hace amainar,
los peces que andan 'nel hondo arriba los hace andar,
las aves que andan volando en el mástel las face posar.

Vemos cuánta razón tenía el poeta español Jáuregui para decir:

Ama su voz, que en dulce melodía
de otro amor le divierte, i enagena:
bien que la misma voz, con tiranía
toda hermosura libre a amor condena [51].

Sin duda este Digenis Akritas debió de ser un seductor de primer orden, a juzgar por otra de sus empresas. Tenemos a la vista el texto [52], en el que se lee:

---

[51] Cf. P. Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*. (C. S. I. C.) Madrid, 1951. 'Orfeo' (1624), fol. 1 rto.

[52] 'Λφοῦ δὲ ἐκυνήγησαν, ἤρχοντο εἰς τὸν οἶκον·
ὑπῆρχε τοίνυν καθ' ὁδὸν τοῦ κυνηγίου 'Ακρίτου
1110 ὁ οἶκος ὁ πανθαύμαστος στρατηγοῦ τοῦ μεγάλου,
καί, ὅτε ἐπλησίασαν, ἀναφωνεῖ μεγάλως ·
«νεώτερος, ὅταν ποθῇ κόρην ὡραιοτάτην,
κἀκεῖσε διερχόμενος τὰ κάλλη της οὐ βλέπει,
οὐ χαίρει ἡ καρδία του διὰ νὰ ζῇ εἰς τὸν κόσμον.»
1115 Τῆς δὲ φωνῆς ἀκούσαντες τοῦ μέλους οἱ παρόντες,
ἐξέστησαν θαυμάζοντες τοὺς λόγους τοῦ 'Ακρίτου,
ὥσπερ μέλη σειρήνια ἦσαν οἱ λόγοι τούτου. (F. 32)
. . . . . .
1125 Αὕτη τοίνυν ἡ πάμπλουτος ὡραιοτάτη κόρη,
ὡς εἶδε τὸν νεώτερον τοιαῦτα μελουργοῦντα,
ἔρως ἀνῆψεν εἰς αὐτὴν ὡς ἐφικτὸν τοῦ πόθου,
τὸ γὰρ κάλλος ἐξώτερον καὶ τὸ μέλος τιτρώσκει,
καὶ δι' αὐτῶν τῶν ὀφθαλμῶν εἰς ψυχὴν καταρρέει,
1130 καὶ ἤθελε τοὺς ὀφθαλμοὺς εἰς τὸν νέον διέχειν,
οὐ γὰρ ἐβούλετο αὐτὴ χωρισθῆναι τοῦ κάλλους,
καὶ πρὸς τὴν βάϊαν γαληνῶς εἰς τὸ οὖς της ἐλάλει ·
«βαΐτζα μου, παράκυψε καὶ ἴδε ἡδὺν νέον.»

Basile Digénis Akritas. Les exploits de Digénis Akritas, épopée byzantine du dixième siècle, publiée pour la première fois d'après le manuscrit unique de Trébizonde, par C. Sathas et E. Legrand. Athènes-Paris, 1875. Lib. V, fol. 32, p. 94. (Cf. A. Passow, *Popularia carmina graeciae recentio-*

> Un día Akritas monta a caballo y, seguido de sus familiares, *va a cazar*. Después de la cacería todos emprenden el camino de retorno al castillo. Pero en este camino se halla el palacio magnífico del gran general. Cuando estuvieron cerca del palacio, Akritas dijo con voz fuerte: «El doncel que está deseoso de poseer a una doncella muy hermosa, y que por aquí pasa sin ver sus encantos, no halla en su corazón la alegría del mundo». Todos, a la vez que admiraban la canción de Akritas, se sorprendían de sus palabras. Éstas eran dulces como *el canto de las sirenas*. Cuando esta riquísima y encantadora doncella oyó lo que cantaba el mozo, se encendió en ella un amor tan grande como esta pasión lo permite; pues la belleza exterior y *el canto hieren al alma* y penetran en ella por los ojos y los oídos. La muchacha hubiera deseado no cesar de contemplar la hermosura del mancebo. Y con dulce insinuación decía al oído de su aya: «Mira, contempla este bello mozo... (Subr. F. C.).

Juzgamos superfluo añadir nuevos casos de *seducción* por medio del canto, o de la música, o de ambos conjuntamente, unos con fines propios y otros por ajenos.

III.—La voz o secreto del mar

1. *Longfellow y «El secreto del Mar»*

Siguiendo la estética romántica de la *Naturpoesie*, Longfellov ve en el marinero del *Arnaldos* el depositario o intérprete del secreto (o los secretos) del Mar, expresados por la enigmática canción; y el poeta sabe de antemano —y de ahí su implorar— que el secreto del Mar es impenetrable, como el de la Muerte misma. Por ello elude toda respuesta, diciendo que «sólo quienes arrostran los peligros del mar —y aquí de todos los bajíos, escollos, golfos, estrechos, etc., etc.—, pueden penetrar, captar dicho secreto». Y las alusiones de tipo religioso, tan fuera de lugar, en Lockhart: *Holy priest, or virgin nun*, o *Like a virgin's bosom panted*, se reducen en Longfellow a *mystic song*.

Un pormenor revela el sentido poético del norteamericano:

---

nis edidit. Leipzig, 1860. Diferentes ediciones: Constantinopla, 1887; París, 1892; Atenas, 1821; París, 1875 y, más recientemente, H. Gregoire, *O Digenis Akritas* (en griego), New York, 1941, reproduciendo la monografía de Kyriakidis 'Ο Διγενὴς.

no invita al conde o infante Arnaldos a entrar en la galera —consecuente en esto con la lección original—, presintiendo, acaso, que semejante invitación supondría una aventura con desenlace, una trivial historia de reconocimiento. Diríase que Longfellow intuyó la existencia de las versiones sefardíes.

La interpretación de Longfellow, tan sugestiva y estimable como otra cualquiera, puesto que está al margen del texto definitivo, la han criticado, primero, Spitzer (1935), y luego Entwistle (1939). Aquél, sin tener suficientemente en cuenta que la versión longfellowniana es más bien paráfrasis que traducción del romance, se refiere a los elementos añadidos por el poeta norteamericano, que transfieren al romance una expresión de sentimientos personales, más o menos valiosos o efectistas, según se estime, pero siempre subjetivos, y dice: «Longfellow ha combinado las dos ideas *(senso recondito*, de Berchet, y emoción inspirada por el Mar), y en su poesía *The Secret of the Sea*, en la que imagina que cada vez que ve un velero o aspira la brisa del mar,

> I behold that stately galley,
> Hear those mournful melodies;
>
> *The Secret of the Sea*, 35-36.

«Por otra parte —añade Spitzer—, la definición del «misterio del mar» que encierran esas mismas palabras:

> Till my soul is full of longing
> For the secret of the sea; *Ibid.*, 37-38

quita al *místico canto* del marinero ese carácter de lo inexpresado, que, al decir del poeta, le sobrecoge ante la balada española». [53].

Más áspera es la crítica de Entwistle, quien, estudiando el *Arnaldos* desde el punto de vista presente, que es *analytical and introspective*, se expresa así:

---

[53] L. Spitzer, *Observaciones sobre los romances*, etc., etc., in RFE, XXII, 1935, p. 158, nota 2. La observación nos parece justa: todo subjetivismo en la traducción o interpretación del *Arnaldos* no puede sino dañar a la objetividad del romance, tanto si se considera éste en su lirismo exclusivo, como si se objetiva en el sentido de *Märchen*.

> Count Arnaldos, strolling along the sea-shore one midsummer morning, saw a wonderful boat approaching and heard its steersman singing a song which brought the birds to rest on the mast-head and the fish to swim on the crests of the waves. Deeply moved the Count cried out:
>
> 'In the name of God, good sailor,
> teach me, teach me, this your song!'
>
> Entwistle, *Count Arnaldos*, 21-22.

Y añade Entwistle:

> But the steersman would not; the ballad breaks off abruptly. What was the song? Longfellow's answer is: *The Secret of the Sea*.
>
> «Wouldst thou», so the helmsman answered,
> «Learn the secrets of the sea?
> Only those who brave its dangers
> Comprehend its mystery!»
>
> *The Secret of the Sea*, 29-32.

Y concluye Entwistle: *The answer was worthy of a New Englandler, with the hardy sailors of the clippers for his compatriots* [54].

En Borrow, Bowring, Gibson y Flecker se hace menos visible la tendencia a identificar la canción del marinero con la voz o el secreto del Mar.

IV.—El «elementargeist» de Spitzer

Spitzer, en su estudio sobre el *Romance del Conde Arnaldos* dice:

> In my opinion [...] the skipper who by incantatory song lures Arnaldo to his ship have been originally one of those *Elementargeister* of the type of the Merman (or Mermaid), the Loreley, the elves in the ballad *Elvershöh* (Erlkönig), the nix Goethe's ballad *Der Fischer*, and, in Pyrenean balladry, the

[54] En el mismo clima de maravilla del Mar se sitúa *Das Schloss am Meere*, de L. Uhland (*Gedichte von Ludwig Uhland*, Halle a. d. S. 1805):

> Hast du das Schloss gesehen,
> Das hohe Schloss am Meer?
> Golden und rosig wehen
> Die Wolken drüber her.

> *Infantina* or the *Conde Niño* or the *gentil dona* of the Catalan romance [...] that is one of the demoniac beings [...] living in nature and, with their superhuman force against which man must marshal all his strength, luring into perdition [55].

Esta primera formulación de orígenes o fuentes supuestas, de suyo sumamente amplia, se completa con nuevas aportaciones:

> Our *romance* has also certain date (including the name of the protagonist) in common with the beginning of a typical ballad about an *Elementargeist* such as «Lady Isabel and the False Knight», the poem treated by Kemppinen [56]. This ballad, although represented in most European popular literatures, must, according to the area formed by the best preserved specimens, have originated in the region of the lower Rhine, centers in Germany and Holland around a *Zauberkönig Halewijn* or *Heer Halewijn*, in France around *Jean Renaud*, in Spain around *Rico Franco el aragonés* — this protagonist being a nocturnal rider (sometimes a hunter or sailor) who by singing or whistling lures the daughter of a King away from her home to a far-away land with promises of marriage, but — and from here on the story deviates from that of the *Conde Arnaldos* — during the ride manifest his intention to kill the girl even as he has, like Blue-Beard, killed other viwes of his; the girl who is possessed of enough strength to challenge the superhuman seducer, devises an ingenious way to kill him and returns, a second Judith, with his severed head to her family. (*Op. cit.*, pp. 178-179). (*Los números que figuran en el precedente texto inglés son de F. C.*).

A esta nueva suma de elementos analógicos añade aún Spitzer dos más: la filiación del *Arnaldos* con el romance catalán *Comte Arnau* y con la *mesnie Hellequin* [57]. Cualquiera que sea nuestra opinión acerca del origen del *Arnaldos* y del carácter simbólico de *sus* protagonistas, la objetividad nos lleva a examinar *in extenso* los diferentes puntos que forman la tesis spit-

---

[55] Spitzer, *The Folkloristic Pre-Stage of the Spanish Romance «Conde Arnaldos»*, «Hisp. Rev.» XXIII, 1955, p. 178.

[56] Spitzer declara que su re-evaluación del romance ha sido «*suggested* [to me] by the recent publication, by the Finnish scholar Iivar Kemppinen, of a painstaking monograph about the old ballad preserved in many countries «Lady Isabel and the False Knight» (Helsinki, 1954). (*Op. cit.*, p. 175).

[57] «In my article on Arnaud (in *Mélanges... offerts à Ernest Hoepffner*, Strasbourg, 1949), I had written: «à noter que le romance espagnol connu sous le titre de *Conde Arnaldos* n'a rien à faire avec le *romance* catalan du *Compte l'Arnau*», a sentence that I must retract to day *in view of evidence.*» (Spitzer, *Op. cit.*, p. 181). Más adelante nos referiremos al mencionado trabajo de Spitzer.

zeriana, si bien partiendo del principio de que aquí no es aplicable la máxima de Ranke: *wie es denn eigentlich gewesen* [58].

1. *Bajo el signo del señuelo*

Nos referimos sólo a textos que guardan relación con el postulado de Spitzer, el cual, en definitiva, puede concretarse en la palabra *señuelo (Lockvogel, lure, leurre, lógoro, negaça)*, y el espejuelo del Marinero será su cantar... Y la finalidad de su canto —supuesto ya de índole aviesa—, ¿cuál será? Naturalmente, atraer al Infante. Pero atraerlo ¿al navío o al mar? Si de lo primero se trata, el intento nada tiene de diabólico: es empresa puramente humana: cautivar a un muchacho noble y luego negociar su rescate, como hicieron los piratas del Egeo con Julio César, o como fue redimido Cervantes de su cautiverio en Argel, o como hacen hoy los *kidnappers*. Además, la piratería mediterránea era moneda corriente en los siglos XV a XVII. Para ajustarse a la tesis de Spitzer preciso es suponer que el *seducer* abriga designios más siniestros y profundos, y que, como las sirenas —y ya bordeamos el tema clásico—, pretenden atraer al Infante, no al navío, sino a la mar. Sólo así se justificará la naturaleza demoníaca del Marinero, del que no sabemos sino que:

12 diziendo viene vn cantar
que la mar fazia en calma
los vientos haze amaynar etc.

Supongamos ahora no saber de dicho cantar sino lo que él mismo sugiere: un canto impregnado de dulce armonía, más «angélica que demoníaca» [59], capaz de amansar a los elementos o a las divinidades; e inmediatamente pensamos en Orfeo, sea a través de Ovidio:

Talia dicentem, nervosque ad verba moventum,
Exsangues flebant animae; nec Tantalus undam
Captavit refugam; stupuitque Ixionis orbis;

[58] Cf. F. Vyatt, *A Psychological looks at History*, in «Journ. of Social Issues», 1961.
[59] Cf. pág. 193, texto de Milá y nota 4.

Nec carpsere jecur volucres; urnisque vacarunt
Belides; inque tuo sedisti, Sisyphe, saxo.

Ovidio, *Metam.* X, I, 140-44.

O de Virgilio:

At cantu commotae Erebi de sedibus imis
umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum,
quam multa in foliis auium se milia condunt,

Virgilio, *Georg.* IV, 471-73.

O de Garcilaso:

Si convirtieron a escuchar su llanto
Los fieros tigres y peñascos fríos;
Si, en fin, con menos casos que los míos,
Bajaron a los reinos del espanto,

Garcilaso, *Soneto* XV, 5-8 [60].

E imaginamos la magia órfica que debía de poseer el canto del Marinero. Pero lo que sigue —ya sabemos que es un añadido del siglo XVI—, no contiene elemento alguno que implique artilugio seductor, señuelo, en suma. La incongruencia de las versiones A50 y su derivada A55 respecto de la vulgata A48 muestra el desajuste imperante en el romance. Pues el Marinero, con su jeremíaca imploración:

19 galera la mi galera
dios te me guarde de mal etc., hasta 28.

no habrá de seducir al Infante, ni lograr atraerlo, sea al navío (empresa humana), sea al mar (empresa diabólico-folklórica). Se objetará que el propósito seductor no se expresa por los versos citados, sino por:

25 yo no digo efta cancion
fino a quien comigo va

Estos enigmáticos versos («epigramáticos», para Spitzer) son los que suponen ser la fórmula mágica que atrae al Infante al

[60] Cf. P. Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española.* Madrid, CSIC., 1951.

«primer» navío (recuérdese que Spitzer admite la existencia de *dos* naves diferentes), donde permanecerá cautivo *siete* años, hasta que «otro» navío, con sus salvadores a bordo, lo liberte... De esta teoría un hecho resulta patente: el intento de atraer al Infante a la nave se queda en empresa terrena, no demoníaca... ¿Y el *Elementargeist*, o *demoniac being?* Aquí se impone una nueva consideración: admitiendo la índole diabólica del Marinero —aunque el romance no la revela— y que su designio sea el de atraer al Infante Arnaldos, no al bajel, sino al mar, cabe preguntar: ¿con qué fin?

2. *Le Roi Renaud*

Con el título de *Don Juan* y el subtítulo *Cansons de la terra* [61], el conde de Puymaigre da una versión del *Roi Renaud*, y dice en nota:

> Il y a une belle ballade française sur un personnage appelé Renaud et qui, suivant les versions, est tantôt un roi, tantôt un seigneur, et d'autres fois un simple soldat. Renaud revient chez lui blessé à mort dans certains chants, et chagrin dans d'autres. Sa mère lui annonce qu'il est père d'un fils, mais cette heureuse nouvelle ne le rejouit pas... La scène change et nous assistons à un douloureux entretien entre la mère de Renaud et sa bru. Celle-ci s'inquiète des bruits insolites qu'elle entend et sa belle-mère cherche à lui expliquer d'une manière rassurante. Enfin, pressée de questions, elle finit par avouer que Renaud est décédé [62].

Y añade:

> C'est évidemment *(sic)* de cette ballade que proviennent les deux romances catalans [63].

---

[61] F. Pelay Briz, *Cansons de la terra. Cants populars catalans.* Barcelona, 1872. Cinco vols. T. III.—Cf. Milá, *Rom. cat.* núms. 204a y 204b; L. de Vasconcellos, «Romania» XI, 1882; A. Machado Álvarez, *Folk. bético-extremeño*, 1883; M. Pidal (Juan), *Col. de los romances viejos que se cantan por los asturianos*, etc., etc., núms. 46-47; M. Aguiló, *Rom. pop. de la terra catalana*, 1893, n.° 11.

[62] Conde de Puymaigre, *Petit romancero. Choix de vieux chants espagnols.* París, 1878, p. 138.

[63] Ello no obsta para que diga Puymaigre: «La poésie de tous les pays offre de nombreux parallèles à cette donnée». Y cita en apoyo numerosa bibliografía.

Y concluye:

> De los Ríos (*Hist. crít. de la lit. esp.*, t. VI, p. 446) analyse un romance asturien sur le même sujet, mais sans paraître savoir qu'il a été traité dans bien des pays.

Puymaigre señala esto en Amador de los Ríos, pero no advierte que él mismo no habla de *La muerte ocultada.* Más tarde, en 1904, G. Doncieux [64] dará por cosa cierta que el referido romance *La muerte ocultada,* o *La viuda sin saberlo* deriva de la canción francesa *Roi Renaud.* Y Menéndez Pidal, con certeras notaciones [65], demostrará la inanidad de tal aserto, basándose, sobre todo, en el hecho capital que en la balada *Roi Renaud,* recogida por Gerard de Nerval [66] y cuya primera estrofa dice así:

> Le Roi Renaud de guerre vint,
> Portant ses tripes en sa main
> Sa mère était sur le creneau
> Qui vit venir son fils Renaud,

el personaje *viene herido de la guerra,* «y por tanto —dice Menéndez Pidal— no tiene encuentro alguno con un ser sobrenatural, causa de su muerte, encuentro que tiene la *vise* escandinava (Sire Olof se encuentra con la elfa del bosque) y el *gwerz* bretón (el conde Nann va de caza y se encuentra con un hada».

La teoría (individualista) de Doncieux se basa en que:

> 1.° le nom du héros est assuré par l'immense majorité des versions, qui le donnent exactement, soit sous les formes équivalentes ou corrompues de «Ernaut», «Arnaud», «Rinald», «Redor» [67].

---

[64] G. Doncieux, *Le romancero populaire de la France. Choix de chansons populaires françaises. Avec un Avant-propos et un* Index musical par Julien Tiersot. París, E. Bouillon, M. DCCCCIV, n.° VII: *Le Roi Renaud,* pp. 84 a 107. Doncieux deduce del «verbe *entendre,* suivi de l'infinitif et le mot savant *raccommoder* (st. 10) y, por otra parte, de cierta alusión «à l'entrée à Paris du roi Henri [IV], que «la chanson se chantait déjà dès l'an 1594» (pp. 96-7). A este respecto dice M. Pidal: «¡Fijar la fecha de un canto oral por el uso del verbo 'raccommoder'!» (*Rom. hisp.* I, cap. IX, pp. 320-1).

[65] *Rom. hisp.* I, cap. IX, p. 320.

[66] *Chansons et ballades du Valois.* Préface de A. Loquin. París 1885, n.° VI, pp. 14-15.

[67] En las lecciones italianas se llama *Conte Angiolino, Conte Cagnolino, Re Carlino, Re Luigi, Il principe, Il Re, Re Rinaldo,* etc. Cf. C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte pubblicati da...* Torino, Ermano Loescher, Firenze, Roma, 1888, n.° 21 (vers. A, B, C, D, E, F, G, pp.

2.° Exceptuando el *gwerz* bretón (véase más adelante), «qui mérite examen particulier», parece ser *à première vue* que «tous ces poèmes se réduisent à des formes secondaires et incomplètes de l'original français». La versión vasca es «traduction littérale», la veneciana «un rifacimento» seguramente sobre una versión piamontesa [68]. Y en cuanto al autor del romance español, «imite de fort près et jusqu'au bout son modèle».

Todo deriva, según parece, del original francés. Pero éste, a su vez, ¿de dónde deriva? Veámoslo:

3.° En fait», la priorité du Comte Nann [69] est assurée». ¡Ah! Pero «par une seule raison, qui est le caractère fantastique du début (Que es, precisamente, el que caracteriza a *Don Bueso*).

Así, pues, hay prioridad del *gwerz* bretón sobre la *chanson* francesa. Pero «ce thème féerique —dice Doncieux— n'est point particulier au *gwerz:* on le retrouve, et traité d'une façon *identique* (subr. F. C.) dans cette chanson du *Chevalier Olaf*, qui est justement à la tradition orale des Scandinaves ce que le *Comte Nann* est à celle de l'Armorique et le *Roi Renaud* à celle de la France».

Pero Svend Grundtvig publicó en 1881 una monografía sobre el *Elveskud* [70] «La colina de las elfas» o, como dice Doncieux, «le chevalier Olaf blessé par l'elfe» o, aun «La vengeance de la

142-9. El primero que en Italia dio noticia de esta balada fue Luigi Carrer, en un artículo sobre poesía popular publicado en Venecia, 1841. Cf. Widter-Wolf, *Volkslieder aus Venet*, p. 61; G. Ferraro, *Canti pop. Monferrini*, n.° 34 y *Storia ed analisi degli antichi romance*, Milano, 1828-1829.

[68] Véase en otro lugar la teoría del profesor Ch. V. Aubrun acerca del origen del *Arnaldos*.

[69] Dado que *Nann* es en bretón diminutivo de *Ronan*, Doncieux no deja de establecer la analogía: *Ronan, Renan* (le fort) *Renaud*. (*Op. cit.*, p. 99).

[70] Sv. H. Grundtvig, *Elveskud, dansk, svensk, norks, faerosk, islandisk, shots, vendisk, bömisk, tysk, fransk, italienisk, katalonsk, spansk, bretonsk Folkevise, i over blick ved*... Kjoebehavn, 1881. Grundtvig reúne 69 versiones del motivo folklórico: 26 danesas (Grundtvig, *DgF* n.° 47, II, y IV; 4 de las islas Feroe (Ibid. IV); 12 islandesas (Id. *Islenzk Fornkvaedhi*, I; 18 noruegas (Lanstad, *Norske Folkeviser*, que da 2) y otras, manuscritas comunicadas a Grundtvig par S. Bugge; 9 suecas (Cf. Afzelius, *Svenka Folkvisor*, III; Arwidsson, *Svenka Fornsänger*, II, III; Djurlou, *Ur nenkes Folkspråk* y Afzelius, *Sagahäfer*, II. Grundtvig, en la nota que pone al frente de *Elveskud* (*DgF*, 47) dice que en el área nórdica la balada data de hacia 1550, pero supone que la versión bretona es del siglo XII.

Fée amoureuse et offensée» (*Op. cit.*, p. 115), monografía que prueba el carácter universal del tema *La morte occulta*, del que Nigra da siete versiones. Ya en el siglo XIII, Gervais de Tilbury, en sus *Otia imperialia* lo señala como creencia popular [71]. Keightley [72] piensa que los normandos debieron de conocer el tema durante su estancia en Francia, en el siglo IX, pero Prior estima *more probable* que cuando los romances bretones estuvieron en boga, en el siglo XIII, «this, among many others, was translated into French and found its way to Denmark». Y emite también la hipótesis que cuando «Oriental tales becomes popular all over Europe, in the 13th Century, it may have brought from the East among them, and having long been forgotten elsewhere is found preserved in those two remote and stationary countries» [73].

Por otra parte, el tema está representado en otras literaturas: *Sire Olaf* = *Hr. Olof* en Escandinavia, *Clerk Collvill and the Mermaid*, en Inglaterra y Escocia [74]. *Comte Nann* en la Armórica, *Herman*, en Bohemia, *Der Ritter von Staufenberg* [75], en Alemania, *Il Conte Azzolino* [76] en el Veneto, *Roi Renaud*, en Francia, *Don Ramón*, en Cataluña, *Roi Jean* en el País Vasco, *Don Pedro* en España y Portugal, etc., etc.

No obstante, Doncieux concluye: «On voit comment le thème

---

[71] *Otia imperalia* (s. XIII) Cf. M. Pelayo, *Rom. trad. de Asturias*, p. 115.

[72] In Bohn's Edition de *Fairy Mythology*. London, 1892, p. 433.

[73] R. C. A. Prior, M. D., *Ancient Danish ballads, translated from the originals by...* London, William and Norgate, 1860 (3 vols.). T. II, n.° LXXX, pp. 298-309.

[74] Cf. la nota puesta por Grundtvig al frente de *Elveskud*. Cf. *Danmarks gamle Folkeviser*. I. 1-32. Tillaeg. Pröve 1847. Kaempeviser. Udgivet 1853-54 af Svend Grundtvig. Universitets-Jubilaets Danske Samfund. Fotografisk optryk. Kovenhavn, 1966. Con prefacios a los vols. I, II, III, IV, V, VI-IX y X, escritos en danés por el profesor Erik Dal y traducidos al inglés por Jan y Helle Faurschou Hviid.

[75] Se conoce esta balada por un Ms. del siglo XV, así como por un incunable de 1480. El primero lo publicó C. M. Engelhardt, *Der Ritter von Staufenberg, ein altdeutsche Gedicht*. Strasburg, 1823. Nueva edición crítica de O. Jaenicke, in *Altdeutsche Studien*. Berlín, 1871, y otra por E. Schroeder, *Zwei Rittermären: Moritz von Craon und Peder von Staufenberg*. Berlín, 1894. Se conoce aún otra lujosa edición de Cullemann, *Die Legende von Ritter Peder von Staufenberg*. Hannover, 1849.

[76] Cf. la nota 67.

poétique *La mort secrète* fut porté par l'auteur du *Roi Renaud* à son plus haut point de perfection» *(Op. cit.*, p. 123).

Pero oigamos otros sones. J. van der Veen dice:

> Cette complainte est d'origine très compliquée: le texte français ne donne que le dévéloppement du denouement d'une ballade nordique beaucoup plus élaborée, *Elveskud* ou Sire Olof frappé par l'elfe, dont Leconte de Lisle a fait une réélaboration savante. Cette ballade nordique a été repandue en Scandinavie, en Ecosse et en Europe Centrale, mais elle ne constitue probablement pas l'origine de notre complainte, qui remonte plutôt au *gwerz* breton *Le comte Nann*, de la Bretagne, rapporté déjá dans le *Barzaz-Breiz* de 1839 [77].

Y Menéndez Pidal:

> Tenemos, pues, que el romance español no tuvo por modelo al *Roi Renaud*, sino una canción francesa anterior, más cercana al *gwerz* bretón, canción que Doncieux no sospecha tenga valor sustantivo, pues califica de «corrupciones» los restos de ella que se ven dispersos en algunas versiones modernas, donde el protagonista vuelve herido de la caza (Fontenay, Orléans, Nivernais) o donde se encuentra con la muerte personificada (Auvergne, Retz) [78].

En el romance español *La muerte ocultada*, el personaje tiene un encuentro con la Muerte, sea ésta personificada por el hada *(korrigan)*, o por el Huerco (Orcus = Caronte) [79], que en versiones posteriores se reduce a *puerco montés* [80].

3. *Elveskud* [81]

El tema del caballero herido por un genio o divinidad de la naturaleza: *elfo*, o *elfa* [82], tiene su representación más característica y generalizada en la bella *vise* danesa *Elveskud*, de la

---

[77] *Autour des chansons et légendes du Valois, de Gérard de Nerval*, in «Neophilologus» I, 1960, pp. 90-115.

[78] R. M. Pidal, *Rom. hisp.* I, pp. 320-21.

[79] «Vestibulum ante ipsam primis in faucibus Orci» *(Eneida*, VI, 273).

[80] M. Pidal, *Los rom. de Amér.* n.° 75, p. 157.

[81] Esta voz, compuesta de *Elves*, plur. de *elf* (ant. saj. *oelf)* y *skud* = golpe, significa literalmente golpe dado por las elfas.

[82] Respecto al origen de *elf, elves*, Ch. Annandale, *The Concise English Dictionary*, p. 229a, dice: «Probably of same origin as Lat. *albus*, white, and the name *Alps*. A kind of inferior spiritual being.»

que se conocen, sólo en esta lengua, diversas variantes. (Cf. notas 83 a 90).

He aquí las cinco primeras estrofas de esta balada, tomadas de la versión más larga: 79 estrofas [83]:

1 Hr. Oluf rider om Otte
men lysen Dag hannem totte.
Men Dansen den gaar saa lei gjennem Lunden

2 Hr. Oluf rider frem ad Bjaerge,
dèr danse Elver og Dvaerge

3 Dèr danser Dvaerg, og dèr danser Elv,
dèr danser hun Elvedronningen selv.

4 Der traad en Jomfru af den Dans,
hun lagde sin Arm om Hr. Olufs Hals.

5 «Hör I, Hr. Oluf hin blide!
hvort lyster eder mu at ride?»

Herder, en su *Herr Oluf*, ha hecho una sencilla adaptación alemana, cuyas estrofas más significativas son:

1 Herr Oluf reitet so spät und weit,
Zu bieten auf seine Hochzeitleut.

2 Da tanzen die Elfen auf grünem Land
Erlkönigs Tochter reicht ihm die Hand.

3 «Willkommen, Herr Oluf, was eilst von hier?
Tritt her in den Rehien und tanz mit mir!»

4 «Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag,
Frühmorgen ist mein Hochzeittag.»

5 «Hör an, Herr Oluf, tritt tanzen mit mir,
Zwei güldne Sporne schenk ich dir!

---

[85] Prior (*Op. cit.* pp. 298-300), registra dos versiones inglesas: A (Grundtvig, II, 112, Lanstadt, p. 355) y *B* (Dan. Vis, I, 236; Grundtvig, II, 114; Grimm, p. 91; Oehl., p 101; Herder, II, p. 27; *Knaben Wunderhorn* (1806), III, p. 222; *Svensk Folk.* III, p. 158; *Norske Folk.* p. 335 y 843; Arwid. II, pp. 305-307, etc. He aquí una estrofa de la versión *B*, de Prior (II, p. 306):

1 Sir Olave he speeds his lonely way
To bid his friends to his wedding day.
The Elves in chorus with mirt and glee
Are dancing beneath the greenwood tree.

A pesar de tan tentadora oferta, seguida de otra no menos mirífica:

6 Ein Hemd von Seide so weiss und sein,
Meine Mutter bleichts mit dem Mondenschein,

el caballero persiste en su negativa:

6. «Jeg vil ride mig under Ō,
at tale med min Faestemö.»

7 «Hör an, Herr Oluf, tritt tanzen mit mir,
Einen Haufen Goldes schenk ich dir!»,

y responde:

16 «Behold du selv dit Guld saa röd!
jeg vil hjem til min Faestemö.»

9 «Einen Haufen Goldes nähm ich wohl,
Doch tanzen ich nicht darf noch soll.»

Entonces la *elfa* amenaza:

17 «Og vilt du nu ikke danse med mig,
Sot og Sydom skal fölge dig».

10 «Und willt, Herr Oluf, nicht tanzen mit mir,
Soll Seuch und Krankheit folgen dir!»

(Si no quieres, señor Oluf, bailar conmigo,
caerá sobre ti gangrena y enfermedad.)

Y, seguidamente:

11 Sie tat einen Schlag ihm auf sein Herz,
Noch nimmer fühlt er solchen Schmerz.

(Le dio un golpe en el corazón,
y jamás sintió dolor semejante.)

Herr Oluf llega a su casa mortalmente pálido, y dice a su madre, ansiosa:

15 Und sollt sie nicht sein blass und bleich?
Ich kam in Erlenkönigs Reich.»

El desenlace de la balada es conocido:

74 Hun tog op det Skarlagen röd:
dèr laa Hr. Oluf og var död.

21 Die Braut hob auf den Scharlach rot,
Da lag Herr Oluf — und er war tot [84].

(La novia alzó el paño escarlata,
y allí yacía el Señor Oluf —muerto—.

4. *El Conde Nann y la «korrigan»* [85]

Pero la balada aparece, ya elaborada, en el *gwerz* bretón, del que damos sólo algunas estrofas:

AOTROU NANN HAG AR C'HORRIGAN (Ies Léon)	LE SEIGNEUR NANN ET LA KORRIGAN (Dialecte du León)
26 Ken a gavaz eur vaz-bihan E-tal ann ti eur c'horrigan	26 Et il trouva un petit ruisseau près de la grotte d'une korrigan
30 Ar c'horrigan oa tal hé feunten O kriba hé bléo mélen	30 La korrigan était assise au bord [d'une fontaine et peignait ses cheveux blonds
32 Hag ho kribé gant eur grib [aour ('Nn itrounezed-zé n'int ket [paour	32 Et les peignait avec un *peigne* [*d'or* [86] (Ces dames là ne sont point [pauvres).
36 Dimézi d'in tram a réfet, Pé é-pad seiz bloaz a seac' [hfet; Pé a-benn tri deiz a varfet.	36 Vous m'épouserez à l'instant ou pendant *sept* années séche- [rez sur pied ou vous mourrez dans trois [jours.

[84] J. G. Herder, *Volkslieder gesammelt. Mit einer Einleitung von J. Falk*. Leipzig, 1840. T. I, pp. 185-87.

[85] Th. H. de Villemarqué, *Barzaz-Breiz. Chants populaires de la Bretagne*. París, 1839. T. I, n.° II, pp. 13 a 17. J. Bedier, *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste* (3.ª edic.) París, 1929, T. III, p. 236, sitúa el *Barzaz-Breiz*, de Hersant de Villemarqué, en el mismo plano que la *Guzla*, de Mérimée, como advirtió sagazmente Goethe: «Wir wurden aufmerksam, dass in dem Worte *Guzla* der name *Gazul* verborgen liegt» (*Goethes Werke*, herausg. im Auftrage der Gross Herzogin Sophie von Sachsen. Weimar, 1903. B. 41. Zweite Abteilung, S. 313-314), y el *Altabiskaco Cantua*, fabricado, según Bédier, por Garay de Montglave y puesto en vascuence moderno por Louis Duhalde. Cf. a este respecto V. Balaguer, *Discur. de recep. en la R. Acad. Esp. el 25 de febrero de 1883. (Discursos leídos en las recep. públicas de la R. Acad. Esp.* Serie II, I, Madrid, 1945, pp. 201 a 285, y singularmente las pp. 229-230.

[86] Cf. para *peine de oro*, nota 26.

5. *Elvehöj = Elvershöh*

Ahora bien; de tomar en consideración lo que dice J. Bédier acerca del *Barzaz-Breiz* cabrá preguntarse si el texto de Th. H. de Villemarqué, *Le seigneur Nann et la korrigan*, es la fuente primitiva de la balada, o si, por lo contrario hay que verla en la bella *vise* danesa *Elvehöj = Elvershöh = Elfin Hill = La colline des Elfes* [87], que se conserva en un Ms. del siglo XVI y que se halla extendida a Suecia y Noruega [88] y que aparece en el *Danmarks gamle Folkeviser*, n.° 46 [89], de Svend Hersleb Grundtvig (1824-1883) y que nosotros tomamos de la edición *Danmarks Folkeviser* (1882), n.° 2, que corresponde a la versión *A* del *Elfin Hill* de Prior, en tanto que la de *Herder* [90], *Elvershöh*, corresponde más bien a la versión *B*, de la que dice Prior:

> The form of this ballad given under letter *B* was till Grundtvig's publication the only one known, and its elegance and poetical beauty had even universally felt, and translations of it made into several foreign languages. It has also been introduced into a scene in the favourite Danish opera of *Elverhoi*, one in which Kühlau has composed the music to a drama by Heiberg. But this form of the ballad, *B*, is clearly only a fragment of the more ancient one given under letter *A* [91].

Prior, que señala como fuente primitiva la *Odisea* (seguramente XII, 184-191), no deja de observar que se halla relacionada con otras *viser* danesas, que figuran también en el *DgF*

---

87 X. Marmier, *Chants populaires du Nord. Islande.—Danemark.—Suède.—Féroe.—Finlande.* Traduits et précédés d'une introduction. París, 1842, p. 136.—Cf. también L. Pineau, *Le romancero scandinave. Choix de vieux chants populaires du Danemark, de la Suède, de la Norvège, de l'Islande et des îles Féroe.* París, 1906.

88 Al frente de 2.—Elvehöj, *Danmarks Folkeviser*, udvald ved Sv. Grundtvig. P. G. Philipsen Forlag, Köbenhavn, 1882, II. Trylleviser, pp. 184-87, hay una nota referente a *DgF* n.° 46, en la que dice que la balada procede de un Ms. del siglo XVI.

89 Cf. Erik Dal, *Nordisk folkeviseforskning siden 1800. Omrids af text-og melodistudiets historie og problemer isoer i Danmark.* Cph. 1956, pp. 410-430. Además, en *Danske Studier* hay bibliografía puesta al día.

90 Herder, *Elvershöh* (Ein Zauberlied. Danisch). *Op. cit.*, t. I, 185 y ss.

91 Prior, *Op. cit.*, T. III, n.° CXXXVI, *Elfin Hill A*, pp. 224-246 y *B*, pp. 247-48.

y en el *Danmarks Folkeviser*. Por lo que a este último respecta, *Elvehöj* se relaciona, más o menos estrechamente, con *Hr. Bosmer i Elvehen* [92] y con *Elveskongens Brud* [93].

En la hermosa balada danesa hallamos dos motivos de relación con el *Romance del Conde Arnaldos* (siempre a través de la teoría de Spitzer en cuanto hace del Marinero un *Elementargeist*, pero no cuando ve en el *Arnaldos* de la tradición sefardí una manifestación del *Märchenforschung)* [94]. Dichos motivos son:

a) poder órfico del canto sobre peces y aves.

b) encuentro —en la balada no mortal— con la sílfide = *elfe*, esto es, el *Elementargeist:* empresa de tentación o de seducción, providencialmente interrumpida por el *canto del gallo* (otro de los tópicos favoritos de las baladas y leyendas, del que veremos diversos ejemplos en textos posteriores).

La balada *Elvehöj* se sitúa en la sección II.—*Trylleviser* del *Danmarks Folkeviser*, esto es, las baladas *of magic with contents relating to Nature myths and other supernatural matters*, de las que dice Grundtvig:

> A striking example of this is offered by the group of ballads which treat the general theme of metamorphosis and ensuing release of men, a theme also found in the folk-tale. In this, as mentioned in another place, these ballads shows their great age, their purely heathen character [95].

Recuérdese que Menéndez Pelayo también ha hablado de los romances «que pudiéramos llamar *de las transformaciones*» que, según el sabio polígrafo, derivan de los poemas franceses del ciclo de la Tabla Redonda «y especialmente del más célebre de ellos, *Tristán e Iseo*».

---

92 *Danmark Folkeviser*, II, n.° 4, pp. 199-203.

93 *Danmark Folkeviser*, II, pp. 204-207.

94 G. J. Geers, *El problema de los romances*, in «Neophilologus», 1920, pp. 193 a 199.—J. Mühlberger, *Märchen und Märchenhaftes*. 1955. G. Huet, *Le Märchen et le rêve*, dice: «Les savants sont maintenant d'accord pour rejeter la théorie romantique abstraite, quasi métaphysique, qui attribuait la création des contes, comme des chants populaires, au peuple en masse; le peuple a ses artistes à lui, qui travaillent pour lui et qui, pour être anonymes, n'en sont pas moins des artistes individuels».

95 Erik Dal, *A New Preface to Volume II* de *Danmaks Gamle Folkeviser*, p. 12.

No resistimos a la tentación de dar algunas estrofas —las más significativas para nuestro propósito de relación con el *Arnaldos*— del texto original de la *vise* danesa, seguidas de una *adaptación* libre nuestra. Pero digamos, primeramente, que se trata en ella de un hermoso mancebo *(fagren Ungersvend (Elvehöj) = muntrer* (munter) *Jüngling (Elvershöh) = pretty young swain (Elfin Hill) = beau jeune homme (La colline des Elfes)*, que, yendo a caballo a ver a su amada (versión *A)*, se encuentra con las *elfas*, las cuales, tras de prodigarle caricias, quieren a todo trance que baile con ellas. Ya veremos que de las caricias se pasa a la amenaza, y el *fagren Ungersvend* debe su salvación al oportuno y providencial canto del gallo.

Seguimos la versión *B*, es decir que entramos *in media res:*

2 Jeg lagde mit Hoved til Elvehöj,
mine Öjen de finge en Dvale:
der kom *tre* Jomfruer gangendes ud,
de vilde gjaerne med mig tale [96].

2 Recosté la cabeza, vuelta hacia la colina de las Elfas;
Mis ojos se velaron, adormilados.
Entonces *tres* muchachas avanzaron hacia mí,
Las cuales deseaban hablarme. *(Traducción libre).*

3 Den ene klapped mig ved hviden Kind,
den anden hvisked mig i Öre:
«I vaager op, fagren Ungersvend!
om eder lyster Dansen at röre [97].

---

[96] Versión de Herder:

1 Ich legte mein Haupt auf Elvershöh,
Mein Augen begannen zu flinken,
Da kamen gegangen *zwo* Jungsfraun schön
Die thäten mir lieblich winken.

Versión de Prior:

1 On Elfin hill as I laid my head,
A trance on mine eyelids fell;
And forward tripp'd a lively tread
Two maidens their tale to tell.

[97] Versión de Herder:

2 Die Eine sie strich mein weisses Kinn,
Die Zweit lispelt ins Ohr mir:
Steh auf, du muntrer Jüngling! auf
Erheb', erhebe den Tanz hier!

3 Una de ellas acarició con la mano mi blanco mentón;
Otra me musitó al oído:
«!Álzate, hermoso mancebo!
!Álzate para bailar con nosotras!»

6 Hun bar op, en Vise hun kvad,
saa herlig da monne hun synge:
de stride Strömme de stilledes derved,
som förre vare van at rinde [98].

6 Ella cantó una canción maravillosa;
Tan deliciosamente cantaba,
Que las revueltas aguas corrientes
Detuvieron su curso para escuchar.

7 De stride Strömme de stilledes derved,
som förre vare van at rinde;
den liden smaa Fisk i den salte Flod
han stilledes alt med sine Finne [99].

7 Las aguas que antes discurrían furiosas
Se pararon, encalmadas, para escuchar,
Y los pececillos que nadaban en las saladas aguas
Con sus aletas seguían la cadencia.

Versión de Prior:

2 With gentlest hand they smooth'd my face,
And whisper'd it into my ear;
«Up, pretty young swain, a dance to pace,
«And strains of our music hear.

[98] Versión de Herder:

4 Die Eine begann zu singen ein Lied
Die Schönste aller Schönen,
Der brausende Strom, er floss nicht mehr,
Und horcht den süssen Tönen.

Versión de Prior:

4 As soon as the one her lay began,
A lovely and peerless maid,
The brook that before so swiftly ran,
It's eddy and brawling stay'd.

[99] Versión de Herder:

5 Der brausende Strom, er floss nicht mehr,
Stand still und horchte fühlend,
Die Fischlein schwanmmen in heller Fluth,
Mit ihrem Feindem spielend.

Versión de Prior:

5 The brook that was wont so fast to flow,
It's eddy and brawling stay'd
And fishes down in the waves below
Their fins to the cadence play'd.

9 De vildene Dyr, i Skoven vare,
de glemte deres Spring at springe;
de lille smaa Fugle paa Kviste sade,
de faeldte deres Sang for ende [100].

9 Los animales salvajes, que estaban en el bosque,
Se olvidaban de saltar de un lado a otro,
Y las avecillas (pájaros) posadas en las ramas
Dejaron oir su armonioso canto.

De la 9.ª estrofa pasamos a la 14 (versión *A* de Prior), en la que:

14 Hör du det, fagren Ungersvend!
vilt du ikke med os tale,
da skal Svaerd og hvasse Kniv
laegte dit Hjaerte i Dvale. [101]

14 Oye, hermoso mancebo,
Si no quieres hablarnos,
La espada y el puñal agudos
Te atravesarán el corazón.

Entonces suena el canto del gallo, y el mancebo quedará a salvo. Pero antes diremos que en la estrofa 4.ª (que hemos suprimido para evitar la reiteración), una de las *tre Jomfruer* canta una canción maravillosa: *en Vise kvaede*. En la 6.ª estrofa hay:

---

[100] Versión de Herder:

6 Die Fischlein all'in heller Fluth.
Sie scherzten auf und nieder,
Die Vöglein all'im grünen Wald
Sie hüpften, zirpten Lieder.

Versión de Prior:

6 The fishes down in the limpid flood
Were sporting with pearly tail;
And birds came flitting from out the wood,
And twitter'd in all the dale.

[101] Versión de Herder:

9 «Hör an, du muntrer Jungling, hör an:
Willst du nicht mit uns sprechen,
So reissen wir dir, mit Messer und Schwert,
Das Herz aus, uns zu rächen.»

Versión de Prior:

10 «Now wilt thou not answer us e'en a word?
Nor take in our dance a part?
Then soon shall thy glittering knife and sword
Bear death-sleep into thy heart.»

...en Vise hun kvad, / saa herlig da monne hun synge: / der estride Strömme de stilledes derved. Son, como se ve, los motivos del *Arnaldos.*

Herder, en su magnífica adaptación alemana, sólo habla de *zwo Jungfraun,* en lugar de *tre Jomfruer.* También la más bella de las elfas *begann zu singen ein Lied / Der brausende Strom, er floss nicht mehr, / Und horcht den süssen Tönen.* Y añade: *Die Fischlein schwammen in heller Fluth /* «los peces que andan nel hondo») *mit ihren Feinden spielen* («arriba los faze andar»). Todos los motivos folklóricos referentes al poder mágico del canto sobre los animales se hallan reunidos.

6. *Erlkönig*

En la bellísima balada de Goethe, *Erlkönig* [102] no es un caballero el herido por la elfa, sino un chicuelo, y —¡cosa singular!— por el Rey de los Alisos...

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht?
. . . . . .

25 «Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch'ich Gewalt.»—
Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids gethan!—
. . . . . .

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
30 Er hält in den Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not;
In seinen Armen das Kind war tot.

7. *La muerte ocultada.—Hr. Morten af Fuglsang*

En todas las versiones que hasta ahora hemos visto hay encuentro con la Muerte [103]. Asimismo en *La muerte ocultada,* tema que pudiera denominarse también *súbito mal de muerte,*

[102] *Gedichte von Johann Wolfgang von Goethe.* Berlín, Globus Verlag, p. 95, (1782).

[103] L. Santullano, *Romancero español,* I, 'Doña Alda', p. 962, da una variante en la que se dice que Don Pedro *de la guerra viene herido* ('Don Pedro', p. 964). ¿Influjo del *Roi Renaud?*

como acontece en la *vise* danesa *Hr. Morten af Fuglsang* [104], en la que un caballero que cabalgaba *i grenen lund* («entre la verde maleza»), se siente súbitamente acometido de un mal mortal. Así, Don Pedro, yendo de caza, *como solía,*

Diérale el mal de la muerte,
para casa se volvía...

Lo mismo en otra versión:

Allegósele la Muerte
a tenerle compañía.
Don Pedro vuelve hacia casa
el alma en penas metida.

Finalmente, en la versión conservada por los judíos de Tánger, que Menéndez Pidal juzga la más perfecta y desvinculada de todas las existentes en las demás literaturas europeas [105] la muerte también es producida por causa sobrenatural:

Levantóse Uezo lunes de mañana,
tomara sus armas, fuérase a la caza.
En un prado verde sentóse a almorzare; [106]
allí viera Uezo muy negra señale. [107]
....
Firió Uezo al Huerco en el calcañale, [108]
firió el Huerco á Uezo en su voluntade;
firió Uezo al Huerco con su rica espada,

---

[104] Esta *vise (DgF*, 92), con dos variantes: *a)* Anna Basses Hdskr. N.° 65, y *b)* Anna Krabbes Hdskr. N.° 24, data del siglo XVII. Aparece bajo diferentes denominaciones: *Herr Mårten af Fouglesång* y *Waldemar Skytte.* Hay diferentes ortografías del nombre: *Fougellsanng, Fogellsang,* etcétera. Se trata, en resumen, de un caballero que acometido de *mal de muerte,* fallece y es enterrado, tras de haber hecho donación a la iglesia de su oro rojo *(ded röde guld).* Pero halla al joven Folmer, quien se maravilla de verlo vivo, pues la víspera había sido enterrado. Fogelsang le dice que no viene del otro mundo para recuperar su oro rojo, sino para que su esposa Mettelille restituya una parcela de terreno que pertenecía a unas huérfanas. Así lo hace Mettelille, fiel a la voluntad del esposo, cuya alma recobrará eterno reposo. Este tema se enlaza, como veremos, con el del *Comte Arnau* y *Aage og Else,* de que se tratará más adelante.

[105] R. Menéndez Pidal, *Catálogo del romancero judío-español,* n.° 75 (Tánger), pp. 172-173. Reproducido en *Los rom. de Amér.* n.° 75, pp. 157-158.

[106] Seguimos el texto del *Catálogo* que ofrece algunas variantes respecto del que figura en *Los rom. de Amér.* etc.

[107] Se suprimen seis versos dobles, o sea doce octosílabos.

[108] Obsérvese la *-e* paragógica.

firió el Huerco á Uezo en telas del alma. [109]
....
—[Madre, la mi madre] Alda no lo sepa;
que si Alda lo sabe, al suelo cae muerta.
«Que si Alda tuviere un hijo varone
á los ocho días le pongan mi nombre»
En casa de Alda tañen tañedores,
y en casa de Uezo hacian guisdore (*guisdor*, lamento fú-
en casa de Alda *tañen con sonajas* [nebre)
y en casa de Uezo hacian las guayas.
—«Suegra, la mi suegra, mi suegra garrida,
que por quien teniais las caras raspidas? [110].

En la versión de Malpartida de Plasencia hay:

Estando don Hueso un día a cazar,
de que no vido a nadie, se puso a merendar.
Y ya que vido un puerco emporcando el río,
se levantó don Hueso y le ha tirado un tiro:
al puerco le ha dado en el corbejón,
y a don Hueso le ha dado en el corazón.

Y dice Menéndez Pidal:

> Pues bien: esta lucha con el Huerco, contada en el primitivo texto castellano, desliga la endecha de la Muerte ocultada del canto conocido con este nombre en otras literaturas de Europa, donde falta por completo. (*Los rom. de Amér*, etcétera, p. 168).

Resulta de lo precedente que todos los textos tienen *la muerte* por desenlace obligado, circunstancia que no se da en el *Arnaldos*. Sólo subsiste el elemento sobrenatural, representado por la elfa o *korrigan*, por *Erlkönig* o el *Huerco*, etc., etc. Y ¿qué tiene de común el Marinero del *Arnaldos* con todos estos seres fabulosos? ¿En qué medida el Marinero es un ser como ellos?

Más de una vez, al tratar de explicarnos el simbolismo y el sentido esotérico del personaje, hemos pensado que habían de buscarse ambos en los mitos helénicos, tanto como en los germánicos o escandinavos. Y, naturalmente, acudía a nuestro espíritu la imagen de Caronte, hijo de Erebo y de la Noche, encargado de pasar, mediante óbolo, las almas a través de la Estigia...

---

109 Se suprimen dos dobles versos.

110 La versión del *Catálogo* lleva veintiséis octosílabos más, que no damos, ya que M. Pidal pone punto final aquí en su citada versión de *Los rom. de Amér.*, p. 157.

Y, por asociación, Orcus, el Plutón latino = el Infierno: *abstulerat Stygioque caput damnauerat Orco (Eneida*, IV, 669). Una acepción secundaria de Orco es la de *poder irresistible* = seducción. Y en la forma diptongada, *Huerco* adquiere la acepción anticuada de *demonio*, que es, si bien se mira, el sentido que tiene en las versiones Uezo-Huerco. Menéndez Pidal ha documentado cumplidamente la voz, localizándola en el Arcipreste de Talavera, en Juan Ruiz, en Juan de la Cueva y en diversos lugares del *Romancero* (Durán, 514). Es frecuente en refranes entre los judíos de Turquía, donde aparece en la forma *güercho*.

¿Será, pues —pura hipótesis— éste el *senso recondito* de Berchet: identificación del Barquero infernal con el Marinero del *Arnaldos?* Y el Mar, ¿será una inmensa Laguna Estigia?

V.—«VENATOR INFERNALIS», «WÜTENDES HEER», «HOSTIS ANTIQUUS» (ESTANTIGUA), «MESNIE HELLEQUIN», «HÖLLE», «FILLII HERNAUDI», ETC., ETC.

Recuérdese que Spitzer dice:

> Has not our *Arnaldos* originally, at a stage ante-dating all our extent versions, been called by that very name because had become a *l'Arnau*, a member of the Wild Host *(familii Hernaudi)*, lured away as he was by another member of the Wild Host (Whose place the skipper in our existing variants of the *romance* has taken)? *(Op. cit.*, p. 181).

Esta suposición implica que, no sólo el Marinero, sino también Arnaldos, fuesen miembros de la *Wild Host: familii Hernaudi*, y que el primero hubiese *lured* (seducido, embaucado, inducido, etc.) al segundo.

1. *La «hueste antigua»*

Esto conduce a un nuevo aspecto de la cuestión: la *huest antigua*, que Grimm, con Guillaume d'Auvergne, llama *vulgari hispanico exercitus antiquus* [111].

[111] *Vulgari hispanico exercitus antiquus vocantur (Opp.* 1037). También: *vulgaris illa Hispanorum qua malignos spiritus qui in armis ludere*

—¡válgala la hueste, casa de tanto perdido!
Lope de Rueda [112]

y que ya en el *Apocalipsis* de San Juan, XII, 9, aparece denominada: *serpens antiquus qui vocatur diabolus.*

Pensando en el origen, indudablemente germánico, del mito (Wodan-Odin), y en la España goda, se ha querido derivar *uest, hueste, güeste, güestia,* de *Geist* [113], pero R. Menéndez Pidal, en *Estantigua* [114], después de mencionar lo que con anterioridad se había escrito sobre esta voz [115], se refiere a ella, en la que ve el elemento *hueste* separado del adjetivo *antigua,* y dice: «[...que *hueste antigua* haya pasado a *est-antigua,* se podría explicar por una de tantas reducciones de *-ué* acentuado en *-é: flueco* = *fleco*». Para M. P. significaba *uest antigua,* en castellano, «ejército de demonios», y citaba en apoyo el *Auto de los desposorios de Moysen* (Bibl. Nac. Ms. Vv. 20, fol. 207 y 21 *a),* en el que un villano dice a una muchacha: «Ofrezco a la mala *güeste* tan endiabrada mochacha». Y concluía derivando *estantigua* de *hostis antiquus generis humani,* con valor clásico de ejército antiguo, que, al ser absorbido por *hueste,* tomó el género femenino. Añadía M. P., no obstante, que «parece oponerse a esta suposición que el ejército antiguo, o de demonios, se convirtiese en «procesión de almas en pena», la analogía de la expresión castellana *huest antigua* con la germánica *der alte Haufen.* Pero dada la diferencia apreciable de sentido entre *hueste* y *Haufen,* bien podríamos suponer origen diverso para ambas frases».

En el mismo lugar («Rev. Hisp.», pp. 10-19) y bajo el epígrafe *Replica,* la docta C. Michaëlis de Vasconcellos respondía a M. P. Los puntos esenciales de su postulado eran:

—*uest* no se puede filiar con *hostis antiquus* (p. 11). Citaba otros nombres de *hostis antiquus: altfiand (Ealdfeon,* anglsaj. *Altfeind* o *der alte böse Feind,* y también *alte Haufen,* si bien

ac pugnare videri consueverunt exercitum antiquum nominant. (Ib. 1073). (Cf. J. Grimm, *Deutsche Mythologie.* Edic. H. Meyer, 1854, II, p. 785).

112 *Colloquio de Timbria,* in *Obras.* Edic. R. Ac. Madrid, 1908, II, 132.

113 J. Ibero, *Se habla bable en Rusia,* in «Alma astur», Oviedo, 1918.

114 «Rev. Hisp » VII, pp. 5-9.

115 «ZRPh» V, 243; «Rev. Lus.» III, 159; «Rom.» XXII, 482; «Krit. Jahresbericht» IV, 314 y un artículo de C. Michaëlis de Vasconcellos en «A Tradição», Lisboa, 1899.

decía, justamente, que *Haufen*, antes de significar turba, caterva *(Leute)*, significa *cumulus, acervus*, etc., (p. 12). *Heer*, dice, es superlativo de *Haufen: Heerscharen, Heerhaufen, dem alten Haufen* = «oste *(das Heer)* dos infernos *(die Hölle)*, as divindades Odin-Wuotan, *Hel* e a morte *(der Tod)*, *Hel* que de nome de mulher chegou a denominar o espaço por ella habitado, o *Hades (Hellia* = Hölle) (p. 15).

La señora de Vasconcellos relacionaba la *güestia* antigua con el *venator infernalis*, recordando que Wuotan era una divinidad aérea: *eine Windgottleit* (p. 18), y, finalmente, traía a colación los escuadrones aéreos de que habla Diego de Mendoza para explicar el fenómeno del nefelismo:

> [... i veen los moradores encontrarse en el aire esquadrones; oyense vozes como de personas que acometen; estantiguas llama el vulgo español a semejantes apparencias o fantasmas que el baho de la tierra quando el sol sale o se pone, forma en el aire baxo como se veen en el alto las nubes formadas en varias figuras i semejanças.
>
> Diego de Mendoza, *Guerra de Granada*, lib. III, f. 124 (Edición de 1627).

Por su parte, F. Adolpho Coelho dice:

> A *hueste* das Asturias, a *compaña* de Galicia e os *enterros de phantasmas* en Portugais procedem de «o exercitus antiquus» del que fallara no seculo XIII Guillaume d'Auvergne, num logar citado por Grimm, e en ultima instancia du *wüthendes Heer* [116].

Esta identidad la señaló también Consiglieri Pedroso:

> A procissao dos defuntos e uma variante da lenda do *wüthendes heer* [117].

Y C. Michaëlis concluye:

> Wuotan, transformado en *venator infernalis* é sustituido posteriormente pelo principe do inferno, continuou entao a vaguear entre nuvens a caça de almas... Que a morte, divindade subordinada a Hel o Wuotan —Grimm deriva de *Hel*

---

[116] *De algumas tradições de Hispanha e Portugal. A proposito de Estantigua*, in «Rev. Hisp.» VII, 1900, pp. 390 a 453.

[117] Spitzer *(Arnaud*, in «Mélanges... Höpffner» p. 108) la llama *hostis antiqua «qu'infecte l'air entre Noël et le Jour des Mages»*.

a *mesnée de Hellequin* dos franceses— tomase aqui o acola (não so na Galicia o nas Asturias, ma tambem na Baviera) o logar do caçador de almas, e que a guerra e caçada se diluisse em cortejo, não pode surprehender.

Por lo que a España se refiere, la primera mención de la *uest antigua* o ejército diabólico se halla en el *Poema de Fernán González.* Los soldados del Conde se quejan de que éste los tiene constantemente en campaña, y dicen:

Folgar non los dexa, nin estar asegurados,
Diçien: non es esta vyda sy non para los pecados,
Que andan de noche e de dia e nunca son cansados;
Asemeia a Satanas, e non a los sus pecados.

Porque lidiar queremos e tanto lo amamos,
Nunca folgura tenemos sy non quando almas saquamos;
A los de la *uest antygua* aquellos semeiamos,
Ca todas cosas cansan e nos nunca cansamos.

Coplas 332 y 333.

Estos nocturnos *equites* «in armis ludere ac pugnare videri consueverunt» los cita, aunque sin referencia bélica, sino demoníaca, Gonzalo de Berceo, en sus *Milagros de Nuestra Señora:*

Do moraba Teofilo en essa bispalia,
Avie y un iudio en essa iuderia;
Sabie el cosa mala, toda alevosia
Ca con la *uest antigua* avie su cofradia.

Era el trufan falsso pleno de malos vicios,
Sabie encantamientos e otros artifiçios...
Belcebud lo guiaba en todos sus oficios.

Milagros, 721-722 [118].

Y en otro lugar:

Vio á poca de ora venir muy grandes gentes
Con çiriales en manos, e con çirios ardientes
Con su rey en medio, feos, ca non lucientes.

Milagros, 734.

[118] Otro tanto dice la versión latina de la leyenda: *ad quendam accessit in civitate Judaeum diabolicae artis operatorem nequissimum.* Vincent Bellovacensis, *Spec. Hist.* XXI, 69. Igualmente en el *Liber Mariae* de Gil de Zamora. («Bol. Acad. de la Hist.» Madrid, 1885, p. 61).

Referencia hace Cervantes a la hueste antigua, aunque sin nombrarla expresamente, en el Quijote, I, xix:

> [...] porque descubrieron hasta veinte encamisados, todos a caballo, con sus hachas encendidas en las manos, detrás de los cuales venía una litera cubierta de luto, a la cual seguían otros seis de a caballo, enlutados hasta los pies de las mulas... Esta extraña visión, a tales horas y en tal despoblado, bien bastaba para poner miedo en el corazón de Sancho y aun en el de su amo.

En realidad se trata del traslado de los huesos de un caballero a su sepultura.

2. *La «mesnie Hellequin»*

En su estudio sobre el Arnaldos, Spitzer habla de un *nocturnal rider (sometimes a hunter or sailor)* (p. 178), y esto nos lleva de la mano a examinar otro aspecto de la tesis spitzeriana: la *mesnie Hellequin.*

Según el *Speculum majoris* [119], el Hellequin francés es Karlekin = Karle Quinte = Charlequin = Carlos Quinto... [120]. Parece, sin embargo, según la *Chronique de Guines* y una *Généalogie des Comtes de Bourgogne,* cuya autenticidad es discutible [121], que hubo un Hernequin. Se habla también de un conde Ernuldus, pero la primera mención que se hace de la mesnada Hellequin es probablemente la de Orderico Vitali [122]. En el siglo XIII, Huon de Méry dice:

---

119 *Speculum majoris Vincentii Burgandi.* Venezia, 1591, IV, p. 220.

120 Este Carlos Quinto no es, naturalmente, el emperador español, sino el «chef de la *chasse sauvage,* nom qu'un acteur italien aurait pris en France vers la fin du XVIe. siècle pour jouer le bouffon appelé Zanni» (Spitzer, *Mélanges,* etc., p. 108). En las *Supplementary Notes* puestas por Stanley Wood a su edición de *Shakespeare's Twelth Night or What you Will,* act. I, sc. V, 97. London, 1905, p. 89 se lee: «Zanies. A zany was a subordinate buffoon whose office was to make awkward attempts at mimiking the tricks of the professional clown». Hoy *zanni* significa, en italiano, arlequín, bufón, etc.

121 H. Donteville, *Les dits et récits de la mythologie française.* Paris, 1950. Este autor, que duda de la existencia de un conde Hernequin, dice: «Hellequin lui-même, avant qu'il ait été besoin de lui adjoindre «mesnie», a signifié «train ou gent d'Enfern» (p. 24). Véase lo que, en otro lugar, dice Migliorini acerca del senescal Hernaut le Roux *(Les Narbonnais,* II, p. LXIV) y la opinión de Spitzer.

122 Orderici Vitalis, *Angligenae cenobii uticensis monachi Hist.*

De la maisnie Hellequin
me membra quant l'oi venir [123].

Un siglo antes, Pierre de Blois habla de los *milites Herlewini*, y Gualterio Mapes de las *phalanges noctivagae quas Herlethingi dicebant* [124]. En Etienne de Bourbon [125] la *mesnie Hellequin* se funde, por lo que a Francia concierne, con la *Chasse Arthur*, o *Artus*, o *Artui*, o *Chasse Gallery*, o *Galeri*, o *Galerie*, o *Gayère*, nombre que un autor identifica con *Walaricus (Alaric* = Alarico).

En 1276, o 1277 (según E. Langlois), Adam de la Halle, denominado el Bossu, hizo representar una farsa intitulada *Jeu de la feuillée*, algo semejante, por la atmósfera, al *Midsummer'Night's Dream*, en la que un personaje dice:

— A qui es-tu, dis, Barbustin?
— Qui?, moi? — Voire! — Au roi Hellekin.

En el Ms. 3142 (fol. 167) de la Bibliothèque de l'Arsenal, de París, titulado *Les vers de Jacob*, hay:

Mais savez comme serez hélés
de la maisnie Hellequin.

Eccles. (1131-1141), lib. XII. T. III, p. 371, habla de un sacerdote, Gauchelin, quien una noche de enero de 1092 asistió a la cabalgata infernal de almas cautivas, y dice: «*Haec sine dubio familia Herlechini*».

[123] Cf. G. Raynaud, *La mesnie Hellequin*, in «Études romanes dédiées á Gaston Paris». Paris, 1891, p. 62; L. Sainean, *La mesnie Hellequin*, in «Rev. des Trad. Pop.», 1905, pp. 177-186; P. Sébillot, *Le Folklore de France*. París, 1904, I, pp. 167 y ss.; A. van Gennep, *Religions, moeurs et légendes*. París, 1912, p. 203.

[124] *De Nugis Curialium*. Edic. de Th. Wright. London, 1800: «King Herla».

[125] É. de Bourbon, *Traité de diverses matières pouvant servir dans les sermons* (1251). Edic. de Lecoy de la Marche, París, 1877, p. 321, dice: «Les démons qui prennent la forme de chasseurs sont dits d'Allequin ou d'Artus». G. Sand dice que «cette chasse fantastique a autant de noms qu'il y a de cantons dans l'univers». ¿Se ha de ver en ella una reminiscencia del culto a Diana, la Cazadora errante, vista a través de la Holda nórdica? Esta *chasse sauvage* se denomina, sólo en Francia: *Chasse du Grand Véneur* (Fontainebleau); *Chasse Hellequin* (Ardennes); *Chasse-Gallery* (Charentes); *Chasse galopins* (Poitou); *Chasse du Roi Hugues* (Touraine); *Chasse du Roi Arthur* (Gascogne); *Chasse du Roi Hérodes* (Bresse) y también *Chasse d'Olifernes* (¿Holophernes?). Igualmente *Chasse volante* (Corrèze), etc., etc. Sobre el origen de esta tradición, en Francia, se ha escrito mucho. Cf. R. Devigne, *Le légendaire des provinces françaises*. Paris, 1961, pp. 183-4.

En el *Mariage des filles du diable* (s. XV), el nombre Hellequin se repite como sinónimo de lucha, y en el *Roman de Fauvel* (1310-1314) de Gervais du Bus, leemos:

> Je croy que c'étais Hellequin
> et tous les autres sa mesnie
> qui la suivent tant enragie [126].

Raoul de Presles, en su traducción francesa de la *Ciudad de Dios*, también habla de hellequins [127], y en 1578, Ronsard, aunque sin nombrar a Hellequin, habla de *une aboyante chasse / De chiens qui me suivait pas à pas la trace* [128].

En *Der wilde Jäger*, Burger continúa la tradición de la *wilde Heer*, la *wutendes Heer*, *Wild Host*, etc., etc. Víctor Hugo también la imita en su relato de *Le beau Pecopin* [129], perpetuando así un viejo mito, acaso de origen egipcio, o, en todo caso, germánico, encarnado en Odin-Wodan «el rabioso, el furibundo, el *bersekr*, y su *Einherjar* [130].

3. *De «Hölle» a Arnaldos*

¿Por qué vías se llega de *Hölle* (infierno) a Arnaldos? Según nosotros, por dos:

---

126 Vv. 750-52 de la edic. Arthur Langfors. Soc. des Anc. Texts. Franc.

127 N. Weiller, *Epopées et légendes d'Outre-Rhin*. Paris, 1914, p. 13. J. Gourdault, *Sully et son temps d'après les documents et memoires du XVIe. siècle*. Tours, M.DCCCLXXXV, p. 8, nota 2, dice refiriéndose a la etimología de la voz *huguenot:* «L'etymologie de ce mot a été fort controversée: les uns ont cru qu'il dérivait, comme terme de mépris, d'une ancienne monnaie appelée *huguenote;* les autres qu'il venait du *roi Hugon*, espèce de personnage fantastique (comme le *moine bourru* de Paris ou *le féroce chasseur* des ballades transrhénanes, que les légendes de Touraine nous représentent semant la terreur sur les rives de la Loire». En realidad este nombre germánico *eidgenossen* = confederado por juramento, fue dado por los genoveses a quienes luchaban contra el duque de Saboya.

128 *Les Daimons*, in *Oeuvres* de P. Ronsard. Paris, 1578. Cf. A. Lefranc, *La vie quotidienne au temps de la Renaissance*. Paris, 1938, 7.ª edic. pp. 122-3, y P. de Nolhac, *Ronsard et son temps*. Paris, 1925.

129 *Le Rhin*, I, Lettre XXI. Cf. P. Castex, *Anthologie des contes fantastiques français*. Paris, 1947.

130 *Aina*, por *ein*, y *Heer* = *aina-harija* = *Einherjar*. Cf. G. Dumezil, *Mythes et dieux des Germains*. Paris, 1939, p. 80; K. Meisen, *Die Sage vom Wuetenden Heer und Wilden Jaeger, Volkskundliche Quellen*. Münster, 1935, Heft, I.

1.ª De *Hölle* a la *mesnie Hellequin* ciclo *venator infernalis (oikoteia* o mesnada de Hellequin) [131];

2.ª De *filii Hernaudi* > *Arnaldi* a Arnaldos (ciclo *Heer Halewijn).*

No abrigando propósito filológico, sumamente intrincado aun para especialistas como Driessen, Cohen, Krogmann, Falsdieck, Malone, Spitzer, Migliorini, Kemppinen, etc., etc. [132], expondremos solamente los hitos generales de la evolución *Hölle*-Arnaldos. El proceso parece ser: *Hölle, Helle, Hel* [133], Kemp Malone, a *Helle* o *Hel* [134] añade *win,* o *winne* (amigo, amigos): *Herlewin: Herla, Herla-rexkin: Herlakin (akin:* allied by nature), y de ahí *Halequin, Helequin, Herlekin (Die Herlekinleute), Heslequin, Harlakin, Arlekin, Arlecchino, Alicchino* [135], *Arlequin,* etc., etc., a lo que hay que añadir las formas *Hellequin* (la más divulgada), *Hierlekin, Allequini, Henenequet, Heletchien, Hannequin* y *Ankin,* sin contar *Herlechini, Herlewini, Herlethingi* y aun *Herodes-Cain* [136].

---

131 *Mansio,* b. lat. *maismanada* = *mansionata* (fr. maisonnée), el nombre ofrece múltiples variantes: *mesnee, mesnie, mesnye, mesnede, mesnaie, maisnee, masn, mesgn, mehn, menee,* etc. Se repite mucho en antiguos textos franceses.

132 Para el estudio minucioso de esta cuestión véanse los trabajos siguientes: H. M. Flasdieck, *Nochmals «Harlekin»,* in «Anglia», Zeits. fur englische Phil. Halle/Saale, 1942, Bd. LXVI, Heft 1, S. 59-69. En la página 59 escribe Flasdieck: «Über ein so schwieriges wortgeschichtliches Problem wie es Harlekin, wird sich schwerlich ein *consensus omnium* erzielen lassen».—W. Krogmann, *Harlekins Herkunft,* in «Volktum und Kultur der Romanen» XIII, 1940, S. 146-61.—H. Hohenemser, *Pulcinella, Harlekin, Hanswurst. Ein Versuch über den zeitbeständingen Typus des Narren auf der Bühne,* in «Die Schaubühne», 1940, Heft 33.—E. Dahnk, *L'héresie de Fauvel.* Leipzig, 1935.—Ph. A. Becker, *Fauvel und Fauvelliana.* Akad. d. Wiss. 1936, Bd. 88, Heft 2.—F. Ranke, *Das wilde Heer und die Kultbünde der Germanen. Eine Ausseinanderstzung mit Otto Hofler.* Volkskunde, 1940, S. 1-33.—K. Malone, *Herlekin and Herlewin,* in «English Studies» Amsterdam, 1935, XVII, pp. 141-44.

133 H. Flasdieck, *Harlekin, Germanischer Mythos in romanischer Wandlung,* in «Anglia» LXI, 1937, pp. 225-340. L. Spitzer, obras citadas y SP. XLI, 523; NM. LII, 13-14. B. Migliorini, *Dal nome proprio al nome comune.* Bibl. dell'Arch. Romanicus, Genova, 1927, pp. 158 y ss. y el resumen, por decirlo así, en la obra, ya citada, de Kemppinen.

134 Hel, diosa de la muerte. Cf. A. Haggerty Krappe, *Études de Mythologie et de Folklore germaniques.* Paris, 1928, pp. 43-51.

135 Dante, *Divina commedia,* L'Infer. XXI, 118; XXII, 112.

136 Y *societas et familia Arthuri,* en las *Otia imperalia* de Gervais de Tilbury (1211-1214). Scriptores rerum Brunsvicensium. Ed. Leibnitz. A las formas indicadas por Hamel («Museum», 46): *herlagio, herllai, herll,*

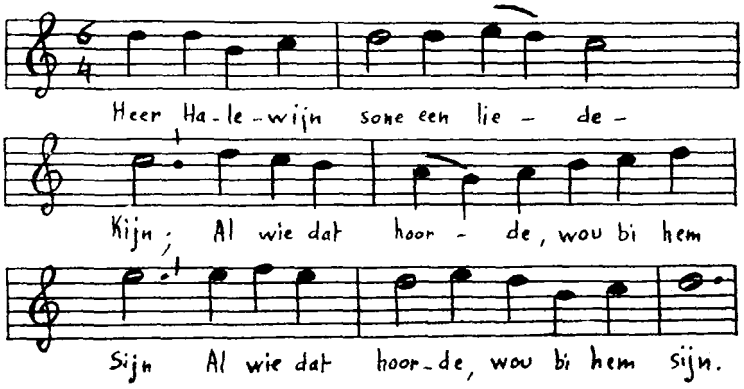
Se discute si *Herlewin* es nombre de origen germánico o celta. Para Spitzer significa *friend of Herla = Woden win = friend, Woden Wild Host.* De igual parecer es Malone: Herlewin es un *household of Herla.* Y Kemppinen concluye de ello que *the word belong to the large Romanic-Germanic family of words... reprented in OFr. by «mesnie Hellequin» = family of Hell.* Y la lista de variantes se enriquece con otras: *Harlicken, Harlacken, Harlakin...*

VI.—«ZAUBERKÖNIG» O «HEER HALEWIJN» [137]

Aunque en realidad el ciclo Halewijn forma parte integrante del tema general *poder del canto,* del que se han dado ya algunos

herlings, y el desarrollo de *wine* (Flasdieck, *Op. cit.,* p. 56): *Freund Hein = frēawine = wine Scildinza,* cabe añadir *Harlewaynes* y las formas *Harlay, Arlechinus, Erlechinus, Erlkönig, Feen, Holle König, der gröste Fürst des Feenreiches, Konig Herlekin, Konig Harilo, Herle King, Her(a) la cyning,* etc., etc.

[137] Este célebre *lied* neerlandés está representado por varias versiones, una de las cuales es la publicada por J. F. Willems, *Oude Vlaemsche Liederen,* que Mone reprodujo en «Mone's Anzeiger für Kunde d. deutschen Vorzeit», V, 1836, pp. 148-50 (Cf. Dr. Kalff, *Het Lied in de Middeleeuwen.* La Haya y F. Van Duyse, *Het oude nederlandsche Lied.* Amberes, 1903-La Haya, 1908. También, del mismo autor, *De melodie van het nederlandsche lied en are rythmische vormen.* Mém. de l'Acad. Roy. de Belgique, LXI, 1902, pp. 1-351. En las pp. 48-49 se halla la melodía de *Heer Halewijn,* que es la siguiente y que se cantó con música del Credo: *Credo in unum Patrem omnipotentem:*



ejemplos en el cap. II *(Wie suoze Hôrant sanc, Il poter del canto, El rey marinero,* entre otros), y del que se tratará al hablar del ciclo *Digenis Akritas* y de las *junačke pesme* yugoeslavas, tal vez sea conveniente desgajarlo y tratarlo aparte.

Recordemos, ante todo, que Spitzer [138] también identifica, por el contexto de su teoría relativa al *Elementargeist* o *demoniac being,* al marinero del *Arnaldos* con Heer Halewijn.

¿Quién y qué fue este personaje? Fue, a la vez, un *Mörder* y un *Zauberer (Zauberkönig* o *Zauberprinz).* Lo primero lo emparenta, como veremos, con la dinastía de *Renaud, tueur de femmes* y de todos los Barba Azul habidos y por haber. Lo segundo lo vincula al *False Knight (seducer)* y, por este caire, al *Elementargeist.* ¿Será también, como sugiere Spitzer, un *filii Hernaudi = Herlewini?* No lo cree el neerlandista Stusserheim, profesor de Leiden, quien nos escribe respecto al tema: «Debe de ser de origen medieval, pero no existe Ms. alguno». Añade: «No puede darse respuesta razonable a la pregunta de si Heer Halewijni es personaje histórico». Y concluye: «No hay ningún motivo para suponer relación entre él y el *filii Herlewini*» [139].

La versión de Coussemaker está contaminada con *Halewyn en het kleyne kina* (N.° XLV). Esta balada la han reproducido Uhland, I, 74 y Hofmann von Fallersleben, *Niederlandische Volkslieder* (1856); Baeker, *Chants hist. de la Flandre.* Hay también un pliego suelto holandés, de Amberes. Versiones diversas en Grimm, Zuccalmaglio, Simrock, Landstadt y Grundtvig *Danmark gamle Folkeviser,* IV, 183. Versiones italianas en Marcoaldi, Ferraro, Nigra, así como una versión húngara de Arany-Gyulai, *Magyar nepkoltési Gyujtemény,* etc., etc., e igualmente la versión de Th. Braga, *Cant. pop. do Arch. Açoriano,* Lisboa, 1869, n.° 48. La ortografía varía considerablemente de una versión a otra.

[138] L. Spitzer, *The Folkloristic Pre-Stage,* etc., pp. 178-79.

[139] «Heer Halewyn heisst in der nieder. Ballad der Mörder und Zauberer, der durch seinen unwiederstehlichen Gesang die Mädchen zwingt ihm zu folgen, sie dann hinrichtet, bis endlich eine herzhafte Königstochter kam und ihm das Haupt abschlug. Wer war dieser Halewyn? Willems... hält ihn für einem Königsohn eines Jarl» L. Erk-F. Böhme, *Deutscher Liederhort.* Leipzig, 1893, núm. 41 *k.* Por su parte, Coussemaker dice: «Ce chant, l'un des plus populaires de la Flandre et du Brabant, est en même temps un des plus anciens qui nous soient parvenus. Selon Willems, qui l'inséré dans ses *Oude Vlaemsche Liederen,* ce petit poème remonte aux temps les plus antiques de notre histoire. Halewyn, dit-il, fils d'un roi ou d'un *jarl,* attire par son chant les plus belles jeunes filles pour les pendre au gibet. Ce poème nous transporte au temps où les pays habités par divers peuples étaient séparés les uns

Parece ser que se trata de un noble señor, un *Jarl* (ant. dan: *earl* = conde). J. F. Willems dice que «Es gab ehemals eine alte adelige Familie in Flandern van Halewijn». Coussemaker, a su vez, con el Halewijn o Adelwyn de K. von Lettenhove [140], quien dice:

> Unter den Karlings war einer, der alle Weisheit seines Stammes in solcher Art besass, das ihn die, welche über ihn schrieben, Allowyn nannten (d. h.) einer der Alles raubt und ihm den Beinamen «le brigand redoutable» [141].

1. *La canción de Heer Halewijn*

Sea como fuere, este honorable caballero Halewijn ejerce su poder de seducción por medio del canto, como podrá apreciarse:

1 Here Halewijn zonc een liedekijn,
al wie dat hoorde wouder bi sijn.

2 Dat vernam een conines kind,
herde scone ende bemint.

3 Ende si gine voor vader staen:
«vader, mach ik naer Hawine gaent?»

4 «Neen, mine dochter, neen: ghi siet,
die daer gaen en keren niet.» [142]

1 El señor Halewijn cantaba una canción,
todo el que la oía anhelaba estar con él.

2 Esto lo supo la hija de un rey,
muy hermosa y amada por todos.

3 Y compareció ante su padre:
«Padre, me permites ir a ver a Halewijn?»

---

des autres par des déserts ou des forêts». E. de Coussemaker, *Chants populaires des Flamands de France, recueillis et publiés avec les mélodies originales et une traduction française et notes, par...* Gand, 1856, p. 148.

[140] K. von Lettenhove, *Histoire de Flandre*. T. I, p. 68.

[141] Un resumen de las especulaciones en torno a este personaje se halla en el tomo II, pp. 23-29 de la *Geschiedenis van de Letterkunde den Nederland*, por el profesor J. van Mierlo, intitulado *De Letterkunde van de Middeleeuwen*. Mucho agradecemos al profesor Stusserheim su amable y valiosa comunicación, transmitida por nuestro amigo el profesor J. A. van Praag, de la Universidad de Amsterdam.

[142] **Variantes en Erk-Böhme**, *Deutsche Liederhort*, I, n.° 41 *k*.

4 «No, hija mía, no: ya ves:
los que van no vuelven» [143].

La variante alemana que da Reifferscheid dice también:

1 Es zog ein Reiter wohl über den Rhein
er sang so ein schönes Liederlein,
er konnte so schöne singen, ja singen,
dass Berg und Thal erklingen.

2 Das hörte des Königs Töchterlein,
in ihre Vaters Schlatfkämmerlein
Sie flocht ihr Haar in Seiden, ja Seiden,
mit dem Reiter wollte sie reiten. [144]

¿Qué sucede entre la princesa y Halewijn? Sencillamente, la doncella, atraída por el canto maravilloso del caballero, desatiende el consejo de padre, madre y hermana, y, ataviada con sus mejores galas: finísima camisa de seda, botones de oro y, sobre todo, una maciza corona, monta a caballo —¿recuerdo de las Amazonas?— y, sonando el cuerno de caza, va al encuentro del cantor. Lo halla y ambos cabalgan en silencio, hasta llegar al pie de una horca. Entonces Halewijn dice:

23 «Mits gy de schoonste maget zyt,
zoo kiest uw dood, het is nu tyd,»

24 «Wel, als ik dan hier kiezen zal,
zoo kies ik't zweert nog boven al.»

25 «Maer trekt eerst uyt uw opperst kleed,
want maegdenbloet dat spruyt zoo breed.»

26 En eer zyn kleed getogen was,
Zyn hoof al voor zyn voeten lag.

23 «Puesto que eres la más bella de las vírgenes,
elige el modo de morir. Ha llegado la hora.»

24 «Bien, ya que me das a elegir,
escojo la espada...»

---

[143] Debemos la traducción al profesor van Praag.
[144] A. Reifferscheid, *Westfälische Volkslieder in Wort und Weise.* Heilbronn, 1879, n.° 18, p. 36.

25 «Pero quítate antes la túnica,
pues la sangre de virgen salpica.»

26 Y antes de que se hubiese quitado la túnica,
su cabeza rodó a sus pies.

Lo restante es conocido: retorno triunfal de la valerosa muchacha, con la cabeza (lavada en la fuente) del *terrible* Halewijn [145]. Alegría y festín, y la cabeza del caballero colocada en medio de la sala... ¡Maravilla lo que puede hacer una frágil doncella, cargada de botones de oro, coronada con pesada corona y esgrimiendo una de esas enormes espadas medievales! Pero parece ser que Juana de Arco hacía otro tanto, y no hablemos de Roland y su Durandal... En el romance español, Isabel mata a Rico Franco con un cuchillo cachicuerno, que es más manejable...

2. *El fondo de la fábula*

Parece ser que en el fondo de todo esto hay un motivo hagiológico y la historia de una conversión que recuerda, aunque vagamente, el caso de Enrico de *El condenado por desconfiado*, de Tirso, y también la conocida leyenda de *Roberto el Diablo*. Pues, según Kervyn de Lettenhove, el Halewijn de nuestra historia, se llamaba, en realidad, Adhilek, hijo de Eclolph. Arrepentido de sus crímenes, fue a Gante, suplicó a San Amando que lo recibiese por discípulo y la elocuencia del santo obró la conversión: el feroz Allowin o Adhilek se convirtió en el dulce Bavón: *melifluo vocitatus Bavo*. Y la leyenda, con todos estos aditamentos, se difunde por todo el mundo. Así, Halewijn es: *Gert Olbert*,

[145] H. Grüner-Nielsen, in «Nordisk Kultur» IX, 1931, p. 24 y ss., ha tratado de este tipo de baladas referentes a mujeres que, por su independencia, franqueza o ingenuidad se defienden por sí mismas e infligen sangrienta venganza, lavando así todo ultraje a su virginidad. El modelo tipo de este género de baladas se halla en F. J. Child, *The English and Scottish Popular Ballads*, Boston-New York, 1882 (5 vols.), núm. 73; igualmente en G. Doncieux, *Romancero populaire de la France. Choix des chansons populaires francaises. Avec un avant-propos par Julien Tiersot*. Paris, M.DCCCCIV, núm. 29, y en C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte*. Torino, 1888, núm. 44. (Cf. E. Dal, *A New Preface to Volume IV* de *Danmarks gamle Folkeviser*, de Svend Grundtvig. Universitets-Jubilaeets Danske Samfund. Köbenhavn, 1966, p. 20.

en Alemania; *Ulver*, en Escandinavia; *Elf-Knight*, en Inglaterra; *Renaud*, «tueur de femmes», en Francia y *Rico Franco* en España, mientras en Hungría es *Molnar Ana*, en Italia la *Monferrina*... En España, entre las versiones que cita Kemppinen acaso habríamos de incluir aquel romance: *!Quan traydor eres, Marquillos!*, en el que la hermosa Blanca-Flor *tomara cuchillo en mano / y a Marquillos degolló* [146].

VII.—«THE FALSE KNIGHT» («ELVE KNIGHT»).—«RENAUD» («le tueur de femmes»).—«RICO FRANCO»

Justifica este apartado —tan estrechamente relacionado con el anterior—, el hecho que Spitzer, además de expresar su opinión que *the skipper who by incantatory song lures Arnaldo to his ship have been originally one of those Elementargeister*, etc., etcétera, añade: ...*about an «Elementargeist» such as «Lady Isabel and the False Knight» (Op. cit.*, p. 178).

Se trata, en realidad, de una reiteración o nueva proyección del tema, ya visto, de la *Kvindermorderen* («La mujer *[kvinde]*, aunque en nuestro caso se trata más bien de una muchacha *[pige]* asesina»), lo que M. Pidal denomina «mujeres matadoras» [147].

Mucho se ha escrito acerca del origen de esta balada [148]. Para S. Bugge [149] sólo se trata de una supervivencia de la leyenda de Judit y Holofernes *(Jud.* IV, 13), en la que éste se

[146] Cf. F. Wolf, *Sammlung* de Praga, XXXII, n.° 1.

[147] *Los rom. de Amér.* etc., núms. 85, 85 bis, 86, 87, 88 y 89, pp. 161-2. El núm. 85, *Rico Franco* (vers. de Tánger y Andrinópolis) lleva la variante siguiente: no es *Rico Franco*, sino *Rico Fraile*. (Cf. Wolf, *Primavera*, núm. 119 y nuestra versión).

[148] Sv. Grundtvig, *FgF*, 183; J. Meier, *Deutsche Volkslieder*, II, n.° 41; W. J. Entwistle, *European Balladry;* H. O. Nygard, *Narrative Change... (Journal of American Folklore*, 1952, 1-12, y recientemente (1961) L. Vargyas, *Forschungen zur Geschichte der Volksballaden im Mittelalter*, II: *Das Weiterleben der landsnahmezeitlichen Heldenepik in ungarischen Balladaden* (Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungariae, X, 1961, pp. 241-94,) sobre todo en lo que se refiere a Anna Molnár. (Cf. *Mindre bidrag Vest og Ost i balladen om Kvindermorderen*, in «Danske Studier», 1962, pp. 94-6).

[149] *Bidrag til den nordiske Balladedigtnings historie Holopherne*, in «Det philosophisk historiske Samfunds Mindeskrift».

ha transformado en Holovent > *Olven.* Doncieux acepta esta identificación [150], mientras que M. Pidal, al estudiar el tema de *Rico Franco,* la considera como «un influjo secundario sobre el tipo... de asesino de mujeres» [151]. Hartland ha pensado en la leyenda de Perseo [152] y otro inglés, Housman, dice:

> Probably an Italian short story of the late fourteenth century should be stressed as the most important single source of his ballad group. Thomas Hardy heard a Dorset version (sometimes known as *May Colven)* on the occasion on harvest-home in the 1850's.

Sigue el texto de la balada, cuya primera estrofa dice así:

> Fair lady Isabel sits in her bower sewing,
> Aye as the gowans grow gay
> There she heard an elf-knight blowing his horn
> The first morning in may. [153]

Charles Kirkpatrik Sharpe, en su colección de baladas (1823), habla de un *Fause Sir John,* nacido en Forfarshire Coat, y dice que Carolina Sands en la balada de May Collin *(May Colven)* es un lugar denominado Carlinseugh (Forfarshire), donde nació el falso John, muerto, trágicamente, en 1633. Para P. Krestchmer [154] no se trata más que de un vulgar crimen sexual, ligado a la historia de Judit y Holofernes y aun a la de Sanson y Dalila *(Jue.* XVI, 4-9). Finalmente, se impone la idea del *Blåskaeg* (Barba Azul).

---

150 *Le romancero populaire de la France.* París, 1904, pp. 357-65.

151 *Rom. hisp.* I, p. 330. En la balada escocesa se denomina Clerk Colvill y este nombre parece ser, en opinión de Doncieux *(Op. cit.,* p. 112), corrupción de Olaf (Olalbo, en Milá, *Rom. cat.* n.° 205). Olav noruego, Olaf islandés, etc. Si se quita de Clerk Colvill (Clerk [C]olvill) la segunda *C* inicial, acaso reflejo de la *K* final de Cler*K* = Clark, Colven = Colvill = Olaf. S. Bugge quedó sorprendido de hallar en todos estos nombres un denominador común: Olven, Olv, Olaf, Holovent, Holofernes. Doncieux, no sólo acepta esta explicación de Bugge, sino que incluso reprocha a L. Pineau, *Le Romancero scandinave.* Paris, 1898, el acogerla con tibieza. (Cf. cap. IV, notas 18 y 53).

152 E. S. Hartland, *The Legend of Perseus. A Study.* London, 1860, II, pp. 58-186.

153 J. E. Housman, *British Popular Ballads.* Prefacio de Vivian de Sola Pinto. London, 1952, n.° XIV, pp. 94-5.

154 *Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien,* 1893, XXXI, pp. 62-70. Lo mismo opina E. Wulffen, *Das Kriminelle in deutscher Volksmärchen,* que asimila la balada a la fábula de Bluebart.

1. *Lady Isabel and the False Knight*

El erudito finlandés Iivar Kemppinen, basándose en las baladas publicadas por Child en su colección, bajo el título de *The Fause Knight* y *Lady Isabel and the Elf-Knight* [155] ha escrito una monografía [156] cuyo mayor mérito es su carácter casi exhaustivo, dado el número imponente de versiones recogidas o consignadas [157].

Kemppinen resume la esencia de la balada en el esquema siguiente:

a) A noble —and foreign— looking man (false Knight) approaches a young maid (King's daugther), charm her *with his music* or promises and carries her off in order to kill her [155]. (Subrayado F. C.).

b) Having discovered his intentions, revealed either by the Knight himself or in some other way, the girl, being the cleverer and more shrewd of the two, finds a way to save herself and;

c) Kills the Knight.

d) The scene final tells of what the maid does when the murder is accomplished.

Y en el *Summary* de su monografía *(The characters of the Ballad*, p. 211), resume aún más:

1.° In the original ballad the maid was a King's daugther.

---

155 F. J. Child, *The English and Scottish Popular Ballads*. Boston-New York, 1882. Vol. I, pp. 20 a 62. (Cf. nota 7).

156 *Ballad of Lady Isabel and the False Knight*. To be publicy discussed by permission of the Faculty of Human Sciences of Abo Akademi, at the Inst. of Human Sciences on may 8, 1954. Helsinki, 1954. (Cf. nota 8).

157 De las 1.865 variantes que estudia o consigna Kemppinen, 1.691 se refieren a Europa; 2, a Asia; 162, a Norteamérica; 4, a las Indias Occidentales; 5, a Suramérica y 1 a Australia. Las referentes a Europa se distribuyen así: Alemania, 800; Inglaterra, 17; Wallonia, 2; países de lengua romance, 163; países bálticos, 4, y países fino-ugrianos 407. (Cf. nota 162).

158 Con este tema se pudiera, tal vez, relacionar el romance titulado *Muerte de Elena* (M. Pelayo, X, p. 210; S. Romero, *Cantos populares del Brasil*, I, p. 23; M. Pidal, *Romancero judío-español*, n.° 21 (versión de Montevideo) que «se refiere a Santa Irene, patrona de Santarem, y está muy difundido en Galicia y Portugal» *(Op. cit.* p. 44).

2.° The Knight of the ballad is a *nocturnal rider* (Subr. F. C.).

Además del aliciente mágico del canto *(with his music)*, presencia permanente del elemento órfico, por el sesgo del *nocturnal rider*, pese a lo que decimos en otro lugar, se puede concebir, y sólo en cierto modo, el entronque hipotético *False Knight*-Marinero. Pero, de admitirlo provisionalmente, ¿cuál será el papel del infante-conde Arnaldos? ¿El de Lady Isabel? Obsérvese que de los cuatro elementos del esquema primero sólo *a)* se da, parcialmente, en el *Arnaldos*, y en modo alguno los restantes. Mediante las transposiciones que permita la analogía, o la imaginación, se podría llegar a las similitudes siguientes: el *noble —and foreign— looking man (false Knight)* es el Marinero, quien, en lugar de *approaches a young maid (King's daugther* = infanta), atrae por medio de un cantar *(with his music)* a un *King's son* = infante. Hasta aquí el punto *a)*. En cuanto a *b)*, pudiera realizarse, aunque imperfectamente, sustituyendo la intención de matar a la muchacha por la de atraer al infante para ponerle *los hierros de cautivar*, bien que esta circunstancia es privativa de la tradición sefardí y no figura en ninguna de las versiones peninsulares. ¿Y los puntos *c)* y *d)*? El primero de éstos desempeña en la balada un papel de desenlace. Ahora bien, ¿se puede equiparar el matar al *seducer* con la liberación del Infante por quienes andaban en su busca? El punto *d)* puede guardar cierta lejana semejanza: retorno feliz del Infante Arnaldos, en cuyo obsequio se celebran *torneos y más torneos*, y retorno victorioso de la *maid*, después de haber dado muerte al falso caballero. Este retorno victorioso ya lo hemos visto en la heroína de *Heer Halewijn*.

Todo esto, sin embargo, es nebuloso y prolijo y para darle cierta precaria analogía se hace preciso recurrir a la tradición judía, esto es, al *Märchen*, que juzgamos desprovisto de toda la misteriosa poesía propia de la versión peninsular —incongruente— del *Canc. de rom.* de Amberes s. a.

2. *Renaud, «le tueur de femmes», y Rico Franco*

Otro personaje con quien Spitzer nos invita a relacionarnos es Renaud, «le tueur de femmes», y su *alter ego* Rico Franco. Las respectivas leyendas de estos dos personajes son muy conocidas. No obstante, las reproducimos con exclusivos fines comparativos:

RENAUD, LE TUEUR DE FEMMES [159]

Anónimo siglo XVII. Francia de *oil*.

Renaud a de si grand appas
Qu'il a charmé la fille du Roi.
L'a bien emmenée á *sept* lieu's
Sans qu'il lui dit un mot ou deux

5 Quand sont venus á mi-chemin:
«Mon Dieu! Renaud, que j'ai [grand faim!»
«Mangez, la belle, votre main;
Car plus ne mangerez de pain.»

Quand sont venus au bord du [bois:
10 «Mon Dieu, Renaud, que j'ai [grand soif.»
—Buvez, la belle, votre sang:
Car plus ne boirez de vin blanc.»

«Il y a lá-bas un vivier
Oû treize dames sont noyées.
15 Treize dames y sont noyées,
La quatorzième vous serez.»

ROMANCE DE RICO FRANCO[160]

A caza iban, a caza
los cazadores del rey,
ni fallaban ellos caza,
ni fallaban qué traer

5 Perdido habían los halcones,
¡mal los amenaza el rey!
Arrimáranse a un castillo
que se llamaba Maynés.
Dentro estaba una doncella

10 muy fermosa y muy cortés;
siete condes la demandan [161],
y así facían tres reyes.
Robárala Rico Franco,
Rico Franco aragonés:

15 llorando iba la doncella
de sus ojos tan cortés.
Falágala Rico Franco,
Rico Franco aragonés:
—Si lloras tu padre o madre

20 nunca más vos los veréis,
si lloras los tus hermanos,
yo los maté todos tres.

---

[159] Texto de C. Roy, *Trésor de la poésie populaire française*. Paris, 1954, pp. 114-15. Cf. Gérard de Nerval, *La Sylphide*, VI, 1842; J. J. Ampère, *Poésie populaire de la France*. Paris, 1853. Conde de Puymaigre, *Petit romancero*, n.° 31, París, 1878; J. Bujeaud, *Chants populaires des provinces de l'Ouest*, II, París, 1866; P. Sebillot, «Rev. des Trad. Pop.», VI, 1891; J. Décombe, *Chants pop. de l'Ile-et Vilaine* (versión incompleta). París, 1884. G. Doncieux, *Le Romancero populaire de la France*, pp. 357 y ss.

[160] Texto de A. G. Solalinde, *Cien romances escogidos*. Madrid, 1960, n.° LVIII, pp. 128-29. *Canc. de rom.* de Amberes s. a., f. 191; *Canc. de la Rosa* (1550) f. 202.

[161] Los subrayados del texto francés y español son nuestros. Están destinados a mostrar la pertinacia del número *siete*.

Quand sont venus près du vivier,
Lui dit de se déshabiller.
«N'est pas affaire aux chevaliers
20 De voir dame déshabiller.»

«Met ton épée dessous tes piés
Et ton manteau devant ton nez.
Mit son épée dessous ses piés
Et son manteau devant son nez

25 La belle l'a pris l'a embrassé;
Dans le vivier elle l'a jeté:
«Venez anguilles, venez pois-
[sons!»
Manger la chair de ce larron!»
. . . . . .

—Ni lloro padre ni madre,
ni hermanos todos tres;
25 mas lloro la mi ventura
que no sé cuál ha de ser.
Prestédesme, Rico Franco,
vuestro cuchillo lugués,
cortaré fitas al manto,
30 que no son para traer.—
Rico Franco de cortése
por las cachas lo fue a tender;
la doncella, que era artera,
por los pechos se lo fue a meter
35 así vengó padre y madre,
y sus hermanos los tres.

Hallamos en esta leyenda cierta incongruencia: se puede concebir a Renaud o a Rico Franco bajo dos aspectos: humano, uno, y demoníaco el otro. En el primer caso, conduciéndose como seres humanos, engañarán a la muchacha con promesa de matrimonio (como el *False Knight* a *Lady Isabel)* [162] la poseerán y,

---

[162] Kemppinen menciona las conocidas versiones españolas de *Rico Franco* (incluyendo las relacionadas con el romance de Don Bueso. (Cf. M. Pidal, *Supervivencia del poema de Kudrun*, in RFE, XX, 1933, traducido al alemán por J. Meier: *Das Fortleben des Kudrungedichtes*, in «Jahrbuch für Volksliederforschung», 1936, y reproducido en *Los godos y la epopeya española*. Madrid, Col. «Austral», 1956, pp. 91 a 173). Pero no recoge, entre otras, la del *Romancerillo Canario*, núm. 25, cuyo texto es el siguiente:

En Madrid hay un palacio que lo llaman de Aranjuez,
en él vive una señora que la llaman Isabel.
que su padre no la daba ni por conde ni marqués,
ni por dinero que valga la corona de Isabel.
5 Estando un día jugando al juego del ajedrez,
viene un hombre y se la lleva al país aragonés.
En el medio del camino llora la pobre Isabel.
—¿Por qué lloras, hija mía? ¿Por qué lloras, Isabel?
Si lloras por padre y madre, no los has de volver a ver.
10 Si lloras por tus hermanos, en prisiones los has de ver...

(Una versión y un fragmento: Cruz Santa *a*, *b*. (Tenerife). Cf. M. Morales y M. J. López de Vergara, *Romancerillo Canario*, s. f.),

pero sí una variante, con el n.° 777, tomada de Gil (R. Gil, *Romancero judeo-español*. Madrid, 1911, n.° 22: *Venganza de honor)*, en la que el palacio de Madrid se llama Oropel, en lugar de Aranjuez. Y cuando el caballero pregunta a Isabel el motivo de su llanto, ésta le responde:

ya poseída, para obviar el cumplimiento de la promesa, decidirán matarla: es el crimen sexual.

De concebir a nuestros personajes como *Elementargeister* —y aquí volvemos a nuestro tema—, la cosa varía poco: si Renaud o Rico Franco son potencias demoníacas, propondrán un pacto encaminado a poseer el alma de la muchacha. En *Rico Franco* los versos:

—Si lloras tu padre o tu madre,
20 nunca más vos los veréis,
si lloras tus tres hermanos,
yo los maté todos tres,

pudieran inducir a pensar en una venganza de tipo Atrida: Rico Franco quiere exterminar al último vástago de una familia execrada, cuyos demás miembros ha suprimido ya [163]. No sucede lo mismo con *Renaud*, donde los padres y hermanos han sido reemplazados por las *treize dames*. Y si, finalmente, y en un plano didáctico, lo que se pretende es mostrar cómo la astucia femenil puede dar al traste con las más diabólicas maquinaciones, lo que reducido a símbolo o *topos* es la eterna lucha del Bien contra el Mal, habrá de convenirse en que, tanto Renaud, poniendo la espada a sus pies *et la manteau devant son nez*, como Rico Franco tendiendo por las cachas su cuchillo lugués a la doncella, son bastante incautos... La *conines kind* de *Heer Halewijn* procede con mayor diplomacia.

¿Y las analogías con el *Arnaldos?* Sólo forzando la nota se pudiera establecer alguna similitud. Por ejemplo:

«No lloro por nada d'eso, ni por cosa de interé;
Lloro por mi puñal de oro» — «Puñal de oro... ¿para qué?
«Para partir esta pera, porque estoy muerta de sé.»
Él se l'ha dado al derecho, ella lo cogió al revé,
para clavarle en su pecho y verse así libre d'él.»

En algunas versiones la doncella, después de herir mortalmente al caballero, manifiesta contrición, arrepentimiento e incluso cierta simpatía para con su víctima:

«Ni me alabaré en tu tierra, ni me alabaré en la mía
Con los mis ojos menudos la tu muerte lloraría... etc.

Kemppinen no recoge, en cambio, la versión de Tánger, Andrinópolis, etc., que da M. Pidal, en la que *Rico Franco* se ha convertido en *Rico Fraile*.

[163] M. Pidal pone de relieve esta circunstancia. (*Rom. hisp.* p. 330).

ROMANCE DE RICO FRANCO	ROMANCE DEL CONDE ARNALDOS
1 A caza iban a caza los cazadores del rey	5 con un falcon en la mano la caça yua caçar
. . . . .	. . . . .
7 Arrimáronse a un castillo que se llamaba Maynés	8 vio venir una galera que a tierra quiere llegar
. . . . .	. . . . .
17 Falágala Rico Franco, Rico Franco aragonés	11 diziendo viene vn cantar que la mar fazia en calma

No creemos que en lo restante pueda hallarse analogía alguna, por lo menos con la versión *vulgata* del Arnaldos.

Provisionalmente puede establecerse:

1.°—En la versión *vulgata*, y aun en A50, A55 y PS., el Marinero *ni tan siquiera invita al Infante o Conde Arnaldos a entrar en la galera*, limitándose a decir: *Sino a quien comigo va*. Y sólo por la versión Ja. sabemos que esta insinuación-señuelo llega a realizarse.

2.°—En *Renaud* y *Rico Franco* hay más que vaga insinuación: en la primera, con su *grand appas* encanta a la hija del rey, y *L'a bien emmenée à sept lieu's / Sans qu'il lui dit un mot ou deux* (lo que no deja de ser sorprendente). En *Rico Franco* la cosa es más decisiva: *Robárala Rico Franco / Rico Franco aragonés*. En ambos casos hay coacción o violencia —sobre todo en el segundo— elemento capital *que falta* en el *Arnaldos* [164].

---

[164] *Les sept femmes de La Barbe-Bleue*, París, 1915, pp. 1 a 55. Con el tipo de «tueur de femmes» puede relacionarse Komore, cruel señor de Bretaña, casado en quintas nupcias por haber matado a sus cuatro anteriores esposas. Cf. E. de Cerny, *Contes et légendes de Bretagne*. París, 1899, p. 6, y E. W. Rinder, *The Shadow of Arvor*. Edinburgh, s. a. p. 423. En la balada francesa *La fille des Sables* (J. Bugeaud, *Chants et chansons populaires de l'Ouest, Poitou, Saintonge, Aunis et Angumois*. París, 1866, II, p. 177), hay una muchacha que está a orillas del mar:

4 Elle est lá qui écoute
le marinier chanter.

Y la muchacha dice al marinero:

6 Apprends-mo z' à chanter,

a lo que responde el marinero (no insinuación, sino franca invitación):

7 —Entrez, bell' dans ma barque
Et je vous l'apprendrai.

Esto guarda alguna, aunque lejana, semejanza con el: *Yo no digo mi canción...*, pero lo que sigue se relaciona ya con Renaud-Rico Franco. En ella, el Marinero (decididamente los hombres son harto incautos) coloca su espada al alcance de la doncella, la cual: 38 *Dans le coeur se l'est plongée.*

VIII.—«El Comte Arnau»

Cuando Spitzer estudia, en 1949, el romance catalán *Compte l'Arnau*, y dice: «... à noter que le romance espagnol connu sous le nom de «Conde Arnaldos» n'a rien à faire avec le romance du «Compte l'Arnau» [165], hacía ya un año que J. Romeu Figueras, en un concienzudo estudio [166], había demostrado que la bella y triste leyenda catalana, recogida, primero, por Mariano Aguiló, en 1843, quien la comunicó a Pablo Piferrer, y éste a Milá y Fontanals, que la publicó, por vez primera, en 1853 [167], no tiene fundamento histórico alguno, contra lo que creyeron Parassols y otros, sino que es un puro mito poético-folklórico, una historia de aparecidos en la que puede verse alguna relación con el *Convidado de piedra*.

Spitzer, tras de reproducir la leyenda de las monjas de San Juan de las Abadesas, contra las cuales, por su desordenado vivir, el papa Benedicto VIII expidió una bula de extinción del monasterio, a demanda de Bernardo de Tallafer, conde de Besalú, dice: «Aujourd'hui, il nous paraît évident que nous avons à faire ici à un thème folklorique général, qui a été localisé en Catalogne par l'auteur du 'romance' catalan».

Como en el caso de nuestro *Arnaldos*, Spitzer identifica también a Arnau con «un de ces filii Hernaudi, ou fils de Wotan», pero no va más allá. Pero en 1955 se retracta de la afirmación antes consignada: «[... a sentence that I must retract in view of the evidence» [168], y establece un nexo entre el mito del *Comte Arnau* y el *Romance del Conde Arnaldos*.

---

165 'Arnaud', in *Mélanges offerts à Ernest Hoepffner*. Strasburg, 1949, p. 109.

166 J. Romeu Figueras, *El mito de «El comte Arnau» en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura*. Prólogo del Dr. T. Carreras Artau. Arch. de Etnografía y Folklore de Cataluña. Instituto «Balmes» de Sociología. Premio Menéndez y Pelayo. Madrid, C. S. I. C., 1948.

167 M. Milá y Fontanals, *Observaciones sobre la poesía popular*. Barcelona, 1853, núm. 36, pp. 121-4. Milá rectificó más tarde (1882) sus apreciaciones sobre la leyenda. Cf. *Romancerillo catalán*. Barcelona, 1882, núm. 78, pp. 67-72. Cf. K. Schindler, 'El comte Arnau o l'ánima condemnada', in *Catalan Folksongs*. New York, 1948.

168 *The Folkloristic Pre-Stage*, etc., etc., p. 181.

Spitzer ha circunscrito a una hipotética analogía entre el Marinero del *Arnaldos* y la leyenda del *Comte Arnau* un mito de alcance universal que, a juzgar por el prolijo estudio que Svend Grundtvig pone al frente de *Faestemanden i graven* [169], así como por su documentadísimo análisis *Tillaegsbemaerkninger* [170], se extiende a todas las literaturas, desde la griega y latina, hasta la nórdica, eslava y española, pasando, naturalmente, por la germánica, la inglesa, la italiana, la francesa, la bretona y la catalana, etc., etc.

Sin insistir sobre el proceso histórico del ciclo —ya se ha dicho que nuestro propósito no es deliberadamente folklórico—, sólo diremos que esta tradición del retorno de ultratumba (recuérdese *La pata de mono,* de W. W. Jacobs *(The Lady of the Barge,* 1902), probablemente de origen egipcio, pertenece a un género de relatos en los que la superstición ocupa lugar eminente. Trasponiendo a un plano general el pensamiento horaciano *non omnis moriar, multaque pars mei (Od.* III, XXX, 6), el mito expresa un dogma de inmortalidad. Por ello dice X. Marmier: «L'homme condamné à mourir ne veut point mourir entièrement» [171].

De la idea de *no morir enteramente* —lo que, acaso, Unamuno llamaría un *desmorir* [172]—, se pasa a su colateral: deseo del retorno, aparentemente físico, pero en realidad moral, del cuerpo y del alma del difunto, ora para reclamar rápido sepelio o la realización de una voluntad dejada incumplida, a veces un simple deseo, ora para interesarse por seres queridos o reparar algún acto injusto cometido en vida, o cumplir una obligación que la muerte impidió llevar a término, tal el caso de ese pobre bretón que, no habiendo podido, por causa de fallecimiento, pagar una deuda, retorna de ultratumba y trabaja hasta dejarla satisfecha... Más frecuente es el caso de amantes cruel y prematuramente separados por las Parcas, que tendremos ocasión de ver.

---

169 *Danmarks gamle Folkeviser,* n.° 90, pp. 492-4.
170 *Op. cit.,* I-II, diciembre de 1847, pp. 22-47.
171 X. Marmier, *Chants populaires du Nord,* etc., etc. Paris, 1842, p. 108.
172 Cf. M. J. Valdés, *Death in the Literature of Unamuno.* Illinois Studies in Language and Literature. University of Illinois. Urbana, 1964, n.° 54.

1. *Protesilao y Laodamia.—Patroclo y Aquiles*

No iremos más allá de Grecia. En la *Ilíada* [173] hallamos el caso de Protesilao, príncipe de Filake (Tesalia) quien, realizando así el oráculo que había predicho la muerte del primer hombre extranjero que hollase el suelo de la Troade, sucumbió a la lanza de Héctor. Según una nota de P. Mazon, quien considera el Canto II como una interpolación o algo semejante [174], Protesilao acababa de casarse con Laodamia, hija de Meleagro, a la que un escoliasta llama Polydora. Laodamia, predecesora de Andrómaca en el infortunio, acudió, desolada, a los dioses infernales pidiéndoles que le permitiesen ver de nuevo a su amado esposo. Hermes lo hizo venir, permaneció algunas horas al lado de su amada y, al morir Protesilao, su esposa murió también. En Elea se mostraba el sepulcro de Protesilao y durante mucho tiempo se celebraron en Filake, para conmemorar su muerte, juegos funerarios semejantes a los celebrados para honrar la de Patroclo *(Ilíd.* XXIII).

Este héroe, el gran amigo de Aquiles, nos ofrece otro caso de aparición: Patroclo, tras de haber sido ya mortalmente herido por Euforbio, es rematado por la fatal lanza de Héctor *(Ilíd.* XVI, 684-867), y en el Canto XXIII, 69-71, el héroe se aparece a Aquiles —que hasta ahora no ha hecho sino gemir (decididamente los héroes homéricos son plañideros)—, y le dice: «Duermes, Aquiles, y me has olvidado. Cuando yo vivía me mostrabas tu

---

173 Οἳ δ' εἶχον Φυλάκην καὶ Πύρασον ἀνθεμόεντα,
Δήμητρος τέμενο, Ἰτωνά τε μητέρα μήλων,
ἀγχίαλόν τ' Ἀντρῶνα ἰδέ Πτελεὸν λεχεποίην,
τῶν αὖ Πρωτεσίλαος ἀρήιος ἡγεμόνευε

ζωὸς ἐών · τότε δ' ἤδη ἔχεν κάτα γαῖα μέλαινα ·
τοῦ δέ καὶ ἀμφιδρυφῆς ἄλοχος Φυλάκη ἐλέλειπτο

ΙΛΙΑΔΟΣ Β, 695-700.

174 Homère, *Iliade*. Coll. des Universités de France. Assoc. Guillaume Budé. Texte établi et traduit par Paul Mazon. París, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1957.

amistad: muerto, pareces insensible. Apresúrate a enterrarme para que pueda penetrar en el Hades» [175].

2. *El filósofo Atenodoro y la casa maldita*

Después de Luciano *(Philops.* 35), Plinio el Joven refiere [176] que había en Atenas una casa espaciosa y cómoda (5. *Erat Athenis spatiosa et capax domus)*, pero maldita *(pestilens)*. Durante el silencio de la noche oíase un sonido metálico, como de cadenas, y luego aparecía un espectro: un anciano aquejado de extrema flaqueza, harapiento, luenga barba y cabellos erizados *(mox apparebat idolon, senex macie et squalore confectus, promissa barba, horrenti capillo)*. Inútil es decir que tal morada causaba a los vecinos gran espanto y que permanecía deshabitada, aunque se anunciaba que estaba por alquilar y se indicaba, incluso, el precio del alquiler, para caso que un eventual inquilino quisiera alquilarla o adquirirla.

El filósofo estoico Atenodoro (siglo I a. d. J. C.) vino a Atenas y, a pesar de conocer la mala reputación de que gozaba la casa maldita, como la modicidad del alquiler le conviniera, la alquiló. Llegada la noche, se deja oir el ruido metálico. Atenodoro no levanta los ojos de sus tablillas ni abandona el estilete, antes bien trata de oponerse a lo que su oído percibe *(Ille non tollere*

---

175 «Εὕδεις, αὐτὰρ ἐμεῖο λελασμένος ἔπλευ, Ἀχιλλεθ ·
ου μένζώντος ἀκήδεις, αλλὰ θανότος ·
θάπτέ με ὅττι τάχιστα, πύλας Ἀίδαοπερήσω ·

ΙΛΙΑΔΟΣ, 69-71.

P. Mazon *(Op. cit.*, Introd. pp. 222-3, dice a este respecto: «On a relevé dans la scène d'Achille et de l'Ombre de Patrocle des expressions qui seraient en contradiction avec les conceptions homériques relatives à l'au-delá. Patrocle est dans l'Hadès sans y être encore (71 est en desacord avec 74 et 76): il demande à être enseveli selon les rites pour pouvoir y pénétrer définitivement. Cela veut-il dire qu'il est nécessaire d'être brûlé ou enterré pour franchir la porte des enfers? L'idée est étrangère à la poésie homérique. Elle rendrait donc le passage et le Chant tout entier suspects». Cf. M. Parin, *Études sur les tragiques grecs: Sophocle* (7e, édit.) Paris, 1885, *Ajax*, p. 35. Cf. *Odisea*, V, 541-64.

176 *Epistolarvm*, VII, XXVI, 5-11. Texte établi par Anne-Marie Guillemin. Coll. des Univ. de France. Ass. Guillaume Budé. Paris, Sté. «Les Belles Lettres», 1959, T. III, pp. 40-41.

oculos, non remittere stilum, sed affirmare animum auribusque praetendere). Pero se muestra el aparecido y le hace signo con el dedo, como llamando al filósofo. Éste, a su vez, le da a entender, con un ademán, que aguarde, y se inclina de nuevo sobre sus tablillas y su estilete. Y mientras esto hacía, el aparecido no cesaba de meter ruido con las cadenas. De nuevo otro signo, y esta vez el filósofo toma la lámpara y sigue al aparecido, que camina lentamente bajo el peso de sus cadenas y, llegados al al huerto, se desvanece... *Ibat illa lento gradu, quasi grauis uinculis. Postquam deflexit in aream domus, repente dilapsa deserit comitem)*. El filósofo, una vez desembarazado de su enojoso acompañante, forma un haz de hierbas para marcar el sitio de la desaparición. Al día siguiente, los magistrados mandan abrir un hoyo en el lugar indicado y hallan, mezclados, huesos y trozos de cadenas... Ambos son enterrados y a partir de este momento los Manes ya no visitan la morada maldita, puesto que el aparecido —alma en pena— tiene ya sepultura. (11. *Postero die adit magistratus, monet ut illum locus effodi iubeant. Inuenintur ossa inserta catenis et implicita, quae corpus aeuo terraque putrefactum nuda et excesa reliquerat uinculis; collecta publice sepeliuntur. Domus postea rite conditis manibus caruit.*

3. *Moderen under Mulde*

De esta triste *vise* danesa (lit. *La madre bajo tierra* = enterrada) *(DF*, 31, pp. 336-40), hay numerosas versiones, unas largas, como la *M*, debida a la baronesa de Arenfeldt, publicada por Kolding Egnen (1854), y otras cortas, como la *K*, de Kofod Hansen (1844) [177]. Nos muestra esta *vise*, de la que hacemos una síntesis, a una madre que habiendo fallecido porque, como en *The Masque of the Red Death*, de Poe, la muerte vino a la ciudad: *(L.* 1: *Der kom Döden paa Stad; M.* 3: *Og saa kom Döden udi det Land)*, sufre en su sepultura al oir las lamentaciones de sus hijos, a los cuales una madrastra maltrata. Entonces, la madre implora de rodillas a Jesús que le permita volver a la tierra:

[177] *DgF.*, pp. 487-491, y *Danmarks Folkeviser* udvadg ved Sv. Grundtvig, Köbenhavn, 1882, n.° XXXI, pp. 336-40.

M. 9: *Den döde faldt ned for Jesum paa Knae: / «Og maa jeg nu til Urtegaard gaa?»* Jesús se lo permite y la madre vuelve al pueblo, donde halla a sus hijos en deplorables condiciones. Tiernamente toma en su regazo al más pequeño *(M.* 14: *Hun tog det mindsop paa sine Knae)*, peina a otro, cepilla los vestidos del tercero, consuela al cuarto, etc., y luego reprocha a su exmarido y a la madrastra los malos tratos dados a los infantes, sobre todo hacerlos dormir sobre la paja *(bare Straa)*, en lugar de sobre cojines azules *(Bolster blaa)* y de darles *lidet Brod* (poco pan)... Pero he aquí que se oye el *canto del gallo*, y las puertas del cielo se abren para recibir de nuevo a la madre *(M.* 22: *Og nu galer Hanen den sorte: / nu aabnes Himmelriges Porte.* Ya veremos más adelante que el *canto del gallo*, generalmente rojo: *Hanen den rode (röd)*, forma parte, con los *siete años* y el *peine de oro* del arsenal de motivos folklóricos.

4. *Hedebys Gjenganger*

Esta balada [178], según el texto de Anders Sörensen Vedel [179] (II, n.° 5), se relaciona, aunque bajo otro aspecto, con *Moderen under Mulde*. No se trata aquí de un retorno de ultratumba para proteger y consolar a unos niños, sino para denunciar el asesinato de un hombre por su propia esposa, con la complicidad de sus sirvientas y de un criado. He aquí la síntesis del asunto:

«Yo había cabalgado hasta el anochecer. Paré mi caballo y posando la cabeza sobre el césped me adormecí. Pero durante mi primer sueño se me apareció el hombre muerto *(den döde Mand hand til mig gick)*. «Tú eres de mi raza —me dice—. Tú irás a Hedeby, donde viven mis padres y mis hermanos. Allí vive también la hermosa Cristina, mi mujer *(Kirstine, min venne Viff)*, la cual, con ayuda de sus cinco sirvientas *(Quinder fem)*, me ha estrangulado en un lecho de seda *(de cualde mig vdi en Silcke Seng)*. Me han llevado a la colina salvaje y el doméstico en quien yo tenía mayor confianza, monta mi mejor

[178] *DgF.*, n.° 91, pp. 494-500.
[179] *It hundrede vduaalde Danske viser*. Ribe, 1591. Todas las ediciones aparecen descritas por G. Henningsen en «Danske Studier», 1959

caballo, se acuesta con mi mujer, se sienta a mi mesa y habla injuriosamente a mis hijos, además de darles poco pan, y se burla de ellos porque su padre está muerto... Además, cada vez que caza un animal salvaje me despierta en mi tumba... Pero si yo vuelvo a mi hogar, le pesará...».

Este asunto, que recuerda vagamente el de *Hamlet* (príncipe de Dinamarca), se halla también en el Romancero español [180].

5. *Faestemanden i Graven.—Aage og Elsa*

La anterior balada se relaciona con la *vise* titulada *Faestemanden i Graven* [181]. Svend Grundtvig consagra tres páginas in-4.° a exponer con la mayor erudición todas las ramificaciones de esta balada. Daremos en nota las principales [182]. Interesa particularmente a nuestro intento que Grundtvig señala como variante española de la *vise* el romance *En los tiempos que me vi* (Böhl de Faber, *Floresta de rimas antiguas castellanas)*, y añade: traducido al alemán por «Beauregard Pandin» en sus *Spanische Romanzen (oversat paa tydsk i Beauregard Pandin's Spanische Romanzen) (Loc. cit.*, p. 493). Además de hallarse en la *Floresta* (Hamburgo, 1821-1823-1825), en el Apéndice de Menéndez Pelayo (n.° 37) y en *Rom. gen.* de Durán (n.° 292), se encuentra en colecciones modernas, tales como la de Solalinde: *La muerte del novio* (n.° XCVIII) y la de Santullano *(Romances del amor y la muerte)*, I, p. 907:

---

180 Cf. más adelante *E)* y variantes de la *esposa infiel (Canc. de. rom.* de Amberes, 1550, f. 288, *Primavera*, 136. En el romance de *Landarico* hay un caso análogo. También aparece alguna semejanza en *La vuelta del marido* (asonante -e) Tánger. Menéndez Pidal, *Op. cit.*, n.° 59, p. 151, así como en *La Gallarda?* (M. Pidal, *Op. cit.*, n.° 89 (Andrinópolis) que *siete* maridos ha tomado, / a todos los *siete* los ha matado (Subr. F. C.).

181 *Faestemand* = *brudgom* (Cf. inglés *bride*, «a woman newly married, or on the eve of being married» (Annandale, *The Concise English Dictionary*, p. 81 c. Según A. Blinkenberg Og M. Thiele, *Dansk-Fransk Ordbog*, Köbenhavn, 1937, p. 432a, esta voz viene del ant. saj. *bryd*, cogn. con *bruid* y *guma*, de donde el inglés *bridegroom*. Así, pues, *Faestemand i Graven* significa 'el novio-prometido en la tumba'.

182 *DgF.*, n.° 90, pp. 492-97 y *DF.*, n.° 30, pp. 331-35. Esta leyenda, como dice una nota de Grundtvig, se extiende a toda Europa y está ligada a las Walkyrias y al Walhall germánico *(og hans elskelde Valkyrie Sigrun som med sine Taarer kaldte Helten tilbage fra Valhal.* Para el estudio minucioso de esta célebre *vise*, cf. las pp. 492-94 de *DgF.*

En el tiempo en que me vi
más alegre y placentero
encontré con un palmero
que me habló y dijo así:
5 —¿Dónde vas, el caballero?
¿Dónde vas triste de ti?
Muerta es tu linda amiga,
muerta es que yo la vi
las andas en que ella iba
10 de luto las vi cubrir...
Duques, condes la lloraban,
todos por amor de ti;
dueñas, damas y doncellas
llorando dicen así:
15 «!Oh triste del caballero
que tal dama pierde así!»

Menéndez Pidal *(Los rom. de Amér.* etc., n.° 56.—*La Aparición* [Tánger], p. 149), trae una versión sefardí que dice así:

Yo me partiera de Burgos, de Burgos para París,
y en mitad de aquel camino a un palmero vi venir.
—¿Dónde vas, triste del rey, donde vas, triste de ti?
—Voy a ver a la mi esposa, *siete* años que no la vi...
—Tu esposica, doña Albricia, muerta es, que yo la vi.
Ya murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril,
ya se murió la que fuera reina después de morir.

Pero Menéndez Pidal pone a esta versión el comentario siguiente:

Los dos últimos versos faltan en todas las versiones antiguas y modernas, siendo un añadido fuera del argumento: son un recuerdo evidente de la comedia de Luis Vélez de Guevara (1570-1644) *Reinar después de morir,* donde después de la muerte de doña Inés de Castro, se canta este mismo romance, Ese añadido debió de figurar también en la versión peninsular, que modernamente se adaptó a la muerte de la reina Mercedes, primera mujer de Alfonso XII, pues acaba:

Ya murió la Merceditas, ya murió la flor de abril,
ya murió la que reinaba en su corte de Madrid.

(Loc. cit., p. 150).

La *vise* danesa *Faestemanden i Graven,* que data de comienzos del siglo XVII, es una etapa en la elaboración de un tema que ya aparece en el canto de Helga y Sigrund y que, a través de Boccaccio [183] y otros cristaliza en la bellísima balada de *Aage og*

[183] En *Il Decamerone,* Gior. IV, Nov. 5, pp. 182 rto-184 vto., y bajo el título de *Il bassilico,* hay una historia (que cuenta Filomena), de una muchacha, Lisabetta, cuyo amante, Lorenzo, es asesinado por los tres hermanos de la joven, y el cadáver enterrado en las cercanías de Mesina. Lorenzo se aparece en sueños a la desdichada Lisabetta y le dice *(como en Aage og Elsa):* «Lisabetta, siempre me estás llorando y mi larga ausencia te torna triste. Sabe, pues, que todo retorno es imposible, pues tus hermanos me han matado». Lorenzo, además, le indica el lugar en que

Elsa, fuente, a su vez, de tantas imitaciones posteriores, la más notable de las cuales es la *Lenore* de Bürger. Grundtvig da, bajo las letras *A* y *B*, dos versiones: la primera *(A.* Magdal. Barnewitz'Hdskr. n.° 108; *(B.* Grevine Christianes Hdskr. n.° 5 y Langebeks Foliohaandskrift, n.° 57). Hay otra, de ortografía más moderna, en el *Danmarks Folkeviser*, de 1882 (Cf. nota 181). Conocemos dos traducciones inglesas —no hemos indagado si existen otras— de la *vise:* una, la de Prior [184], bajo el título de *Sir Ogey and Lady Elsey* (con dos versiones: *A* y *B*, basadas en Grundt. II, 495 A; Arw. II, 103 y *Svensk Folk.* I, 29 y II, 204), y otra intitulada *Sir Aage and Lady Elsey* [185]. Daremos algunas estrofas, las más significativas, de esta hermosa balada:

1 Der seder tre möer i buret
de tu slynger guld:
den tredi e hun greder sin festemand
under sorten muld.

1 Tres muchachas están en su aposento.
Dos de ellas entretejen oro:
la tercera llora a su novio (prometido), [186]
que yace bajo tierra (entre el humus). *(Traducción libre).*

---

yace sepulto. Lisabetta va a este lugar y desentierra el cadáver, al cual le corta la cabeza, la que esconde en un *testo* o maceta de albahaca, que riega sólo con agua de rosas y con sus propias lágrimas. Los hermanos llegan a descubrir el escondrijo y le quitan el tiesto a la desdichada Lisabetta, que cae enferma y muere llorando. Y aun dice la antigua canción: *Qual ello fu lo mal christiano, che mi furo la grasta.* IL DECAME / RONE DI M. / GIOVANNI / BOCCAC / CIO. *Nvovamente / Corretto, hiltoriate, / & con diligenza stampato.* Venezia, M.D.XXXVII.

184 R. C. A. Prior, *Ancient Danish Ballads.* London, William and Norgagate, 1860. T. III, n.° CXI, pp. 70-83.

185 *Old Danish Ballads from Grimm's Collection, by An Amateur.* London, Hope and C.°, 1865, pp. 75-8. Comprende sólo 12 estrofas.

186 Versión de Prior:

1 Three maidens in their chamber,
The two were weaving gold,
And wept the third her bridegroom.

Versión de *An Amateur:*

2 He won the beateous Elsey
With all her heaps of gold,
But ere the month was ended *(Sir Aage)*
Was a corpse beneath the mould (danés *muld, mulde* = tierra, *humus).*

Efectivamente, Hr. Aage, al cabo de un mes de haberse prometido a la bella Elsa, muere. La doncella está inconsolable. El caballero, desde el fondo de su sepultura, la oye suspirar. Entonces toma su ataúd a cuestas y se dirige hacia la morada de su amada...

7 Hand Klapper paa dörren med kiste,
for hand haffde iche skind:
«Du sttat op, stalten Else-lille,
du luk din festemand ind.»

7 Llamó a la puerta con su ataúd.
No llevaba vestiduras ni piel:
«Álzate, mi amada Elsa gentil
y mira a tu prometido [187].

Elsa, buena cristiana, se resiste a abrir, a menos que Aage sea capaz, como antaño, de pronunciar el nombre de Jesús: «*Kand i Iesu naffn neffne, / saa Kommer i ind.*» Aage le asegura que «*ieg kand saa vell Iesu naffn neffne, / som ieg kunde for*». Entonces, Elsa le abre la puerta a su amado, cuyos cabellos peina con *peine de oro (den guldkam, / hun kiemte hans haar)*. Elsa le pregunta cómo se halla en el otro mundo. Aage le responde que cuando ella está triste y llorosa, en su ataúd caen gotas de sangre: *da staar min kiste for inden fuld / med leffvet blod)*, y que, al contrario, cuando está alegre, su tumba aparece rodeada por un rosal: *da er min graff for inden omhengt / med rosensblad*. Pero entonces suena el *canto del gallo* (Cf. nota 200): es la hora en que los muertos han de retornar a la tierra:

22 Nu galer hanen den sorte,
till iorden maa ieg:
till iorden maa alle de döde,
nu maa ieg med.

---

187 Versión de Prior:

He tapped her door with coffin,
He wore no robe of skin.
«Wake up, my gentle Elsey
And let thy bridegroom.»

Versión de *An Amateur:*

So took the knight Sir Aage,
His coffin on his back,
And stagger'd to her chamber,
A dismal weary track.

Entonces Aage toma a cuestas, de nuevo, su ataúd y se dirige al cementerio, acompañado de su amada, cuyas mejillas rosadas palidecen: *(hans Rosenkind)*. Aage dice a Elsa que no le llore más, sino que, antes bien, contemple la belleza del cielo estrellado: *Du see dig op till himmelen, / till stiernerne smaa...* Así lo hace Elsa y, entretanto, el muerto desciende a su tumba.

32 Saa hun op till himmlen,
till stiernerne smaa:
en iorden slaps den döde mand,
hun hannem aldrig meere saa [188].

Y *no lo volvió a ver...* Y un mes después Elsa falleció también y yace en la tierra *(i sorten muld)*.

6. *Sweet William Ghost*

Notable semejanza temática existe entre la anterior balada y otra, inglesa, intitulada *Sweet William Ghost* (1724), publicada por A. Ramsay, en sus *Tea Table Miscellany* y luego por Percy [189] (Versión *A)*. La versión *B* lleva por título *William and Marjorie,* y la dio Motherwell [190] p. 186 (Cf. *Introd.* p. LXIII). La versión *C* se titula *Sweet William and May Margaret,* y se halla en Kinloch, p. 240. Existen variantes de *A: Clerk Saunders,* en W. Scott, II, p. 405 y en Motherwell, p. 147 (Cf. *Introd.* p. LXXXII); de la *B,* en Jamieson, I, p. 80; de la *C,* en Buchan [191], I, p. 160. Grundtvig trae la leyenda (estrechamente relacionada con *Aage og Elsa)* de «The Suffolk Miracle, or relation of an young man, who, a month after his death, appeared to his sweetheart, and carried her on horseback behind him forty miles in two hours time, and was never seen after, but in the grave». Ya se habrá visto apuntar el tema de *Lenore.* Esta versión es de un pliego suelto del siglo XVII, que inserta Moore en su *Pictorial Book of Ballads.* Otras variantes llevan títulos

188 Versión *B* de Langebeks Foliohandskrit, n.° 57.
189 Th. Percy, *Reliques os Ancient English Poetry.* London, 1891. T. I, n.° V, p. 82.
190 W. Motherwell, *Minstrelsy, Ancient and Modern.* Glasgow, 1827.
191 J. Buchan, *Ancient Ballads of Scotland.* Edinburgh, 1828.

diversos: *Charles Graeme* (Buchan, I, p. 250); *The Courteous Knight* (Buchan, I, p. 91) (Cf. Motherwell, *Introd.* LXXXI); *The Bonny Hind Squire (Dixon's Scott Ballads*, n.° 5); *Sir Roland* (Motherwell, p. 124); *The wife of Usher's Well*, que puede haber sugerido *The Fall of the House of Usher*, de Poe, etc., etc.

Nos hemos referido solamente a las variantes inglesas y de éstas daremos algunas estrofas de la más conocida: *Sweet William Ghost*. En ella, como en *Aage og Elsa*, el dulce William vuelve de ultratumba para ver a su amada: Margret, angustiada, pregunta:

5 Is this my father Phillip?
Or is't my brother John?
Or is't my true love Willie,
From Scotland new come home?

El aparecido le dice:

My bones are buried in a kirk yard
Afar beyond the sea
35 And it is but my spirite, Margret,
That's speaking now to thee.

Los amantes evocan momentos dichosos... Pero

Then up and crew *the red cock* (Cf. nota 200).
And up then crew the gray:
55 Tis time, tis time, my dear Margret,
That'I were gane away.

El aparecido se desvanece, dejando sola a la doncella, la cual grita desconsolada:

O stay, my only true love, stay.
The constant Margret cried:
Wan grew her-cheeks, she clos'her een,
Stretch'her saft limbs, and died.

7. *Lenore* [192]

En la balada de Gottfried August Bürger (1747-1794), modelo de tantos poetas románticos, hay gran similitud con *Sweet*

[192] R. Lasne-G. Rabuse, *Anthol. de la poés. allemande des origines à nos jours*. Edic. bilingüe. Paris, 1943, pp. 117-120. Trad. de Gérard de Nerval, que es bastante infiel.

William Ghost, aunque el desenlace, tumultuoso hacia el fin, se emparenta más bien con el *Suffolk Miracle* y con *Aage og Elsa.* He aquí una estrofa altamente significativa:

92 «Rapp! Rapp! mich dünkt, der Hahn schon ruft... (Cf nota 200).
Bald wird der Sand verrinnen...
Rapp! Rapp! ich wittre Morgenluft...
95 Rapp! tummle dich von hinnen!
Vollbracht, vollbracht ist unser Lauf!
Das Hochzeitbette tut sich auf!
Die Toten reiten schnelle!
Wir sind, wir sind zur Stelle!

También aquí hay un retorno de ultratumba, que recuerda, en cierto modo, *Vïï,* el famoso cuento de Nicolás Gogol (1809-1852) y también el de Alexis Tolstoy (1817-1875), *La familia del «vourdalak»* (vampiro). El caballero ya está muerto cuando se aparece a Leonora; y al detenerse ante una tumba dice:

Zum nackten Schädel ward sein Kopf,
Sein Körper zum Gerippe
Mit Stundenglas und Hippe.

Y luego viene la danza de los muertos, que recuerda la *Danse macabre* de Saint-Saëns y todos los *Totentänze* que ilustran la Edad Media, aunque sea en otro sentido.

8. *El Convidado de piedra*

Haciendo caso omiso de lo muchísimo que desde Bolte, Farinelli, Hämel, Hartzenbusch, Hesse, A. Castro, Cotarelo, Gendarme de Bevotte, Said Armesto y finalmente Menéndez Pidal y Marañón, se ha escrito acerca de *El burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra,* que no interesa a nuestro propósito, nos limitaremos a señalar otro caso, insigne, de aparición. No tenemos en cuenta las fantásticas versiones de Dumas padre, en su *Don Juan de Marana,* ni aun el popular *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, sino que acudimos a la *editio princeps,* de 1630 [193]. Repro-

[193] EL BVRLADOR DE SEVILLA, / y combidado de piedra. / COMEDIA FAMOSA / DEL MAESTRO TIRSO DE MOLINA. / Reprefentóla Roque de Figueroa. Forma parte, en séptimo lugar (f. 61) de DOZE / COMEDIAS / NVEVAS / DE LOPE DE VEGA / CARPIO, Y

ducimos el texto sin alterar la disposición tipográfica ni la ortografía:

Sale don Goncalo como de antes, y encuentrase con ellos

d. Iu. Quien va? *d. Go.* Yo soy. *Cat.* Muerto estoy; 885
d. Go. El muerto soy, no te espantes,
no entendi que me cumplieras
la palabra, segun hazes
de todos burla. *d. Iu.* Me tienes
en opinion de cobarde 890
d. Go. Si, que aquella noche huyste
de mi, quando me mataste.
d. Iu. Huy de ser conocido,
que ya me tienes delante,
di presto lo que me quieres 895
d. Go. Quiero a cenar combidarte.
. . . . . .
d. Iu. Esso dizes, yo temor?
que me abrasso, no me abrasses
con tu fuego. *d. Go.* Este es poco
para el fuego que buscaste
Las maravillas de Dios 950
son, don Iuan, inuestigables,
y assi quiere que tus culpas
a manos de un muerto pagues.
Y si pagas desta suerte,
esta es justicia de Dios, 955
quien tal haze, que tal pague.
d. Iu. Que me abrasso, no me aprietes,
con la daga é de matarte,
mas ay, que me canso en vano
de tirar golpes al ayre. 960
A tu hija no ofendi,
que vio mis engaños antes.
d. Go. No importa, que ya pusiste
tu intento. *d. Iu.* Dexa que llame
quien me confiesse, y absuelva. 965
d. Go. No ai lugar, ia acuerdas tarde.
d. Iu. Que me quemo, que me abrasso,
muerto soy. *(Cae muerto).*

9. *El «Comte Arnau»*

Todo lo anteriormente expuesto —sin propósito erudito, sino puramente informativo—, acerca de un tema que en la época de Homero debía de ser ya muy antiguo y que expresa uno de los

OTROS AUTORES. / SEGUNDA PARTE. / Impreſſo *con licencia; en Barcelona por Geronimo Margarit* año de 1630. Madrid, Bibl. Nac. Cotarelo, Catálogo de las comedias de T. de M., p. VIII del t. II.

más profundos lugares comunes en que el ser humano de todos los tiempos y de todas las latitudes puede incurrir: el retorno del otro mundo, así como la *Divina Commedia* representa, con la *Eneida*, la incursión a la vida del más allá (recuérdese el *Libro de los Muertos*, de los egipcios, y la doctrina de la metempsícosis); todo esto, repetimos, está exclusivamente encaminado a la identificación del tema folklórico *Comte Arnau-Conde Arnaldos*, propuesta por Spitzer, después de la lectura de Kemppinen: *a sentence that I must retract in view of the evidence* (Cf. nota 168).

En el *Comte Arnau* se trata también de un aparecido: *phantasma, Gespent, ghost, genganger, revenant*, etc., aunque este aparecido viene del más allá por razones determinadas... Pero antes recapitulemos las diferentes motivaciones de retorno o aparición:

A) *Protesilao y Laodamia.*—Aparición condicionada y temporal de Protesilao (como Eurídice a Orfeo, de donde, probablemente, procede el mito en su fase griega).

B) *Patroclo y Aquiles.*—Aparición para reclamar rápido sepelio

C) *El fantasma de Atenodoro.*—Razón análoga. Una vez enterrado, cesa el ruido de cadenas en la casa maldita *(Domus postea rite conditis manibus caruit)*.

D) *Moderen under Mulde.*—La madre retorna del otro mundo para consolar a sus hijos y cuidar de ellos, al mismo tiempo que para condenar los malos tratos de que son objeto por parte de una madrastra sin entrañas.

E) *Hedebys Gjenganger.*—Aparición para denunciar un asesinato, el del propio muerto, estrangulado *mig vdi en Silke Seng* (en un lecho de seda).

F) *Hamlet, Prince of Denmark.*—Aparición del padre de Hamlet, rey de Dinamarca, en *A Platform before the Castle*, a Francisco y Bernardo, primero (act. I, sc. I) y después a Horatio y Marcellus y, posteriormente, a Hamlet (act. I, sc. IV), para denunciar su propia muerte, perpetrada por Claudius, tío de Hamlet, con la complicidad de Gertrude, reina de Dinamarca y madre de Hamlet.

G) *Il Basilico.*—Aquí no hay aparición material, sino onírica: Lorenzo se muestra en sueños a Isabel para decirle que los hermanos de ésta lo han asesinado e indicarle, al propio tiempo, el lugar en que se halla enterrado. (Cf. *E)*.

H) *Faestemanden i Graven - Aage og Elsa.*—La más dramática de las apariciones, pues Aage lleva consigo su propio ataúd,

y la más poética por el lenguage (que recuerda los amores de *Axel og Walburg*). La aparición tiene por objeto esencial el de consolar a la bien amada, habituarla a lo ineluctable y hacerle comprender, por la contemplación del cielo estrellado, que la vida debe continuar. El desenlace, no obstante, muestra, una vez más, la indisoluble unión leopardiana del Amor y la Muerte.

I) *Sweet William Ghost.*—Se une temáticamente con la anterior balada.

J) *Lenore.*—El caballero que se lleva en la grupa de su caballo a la amada, cuando en realidad está ya muerto, se relaciona con *The Suffolk Miracle.* En parte, se relaciona también con la *Wilde Host* (la caza salvaje), de la que hay una imitación en la leyenda de Víctor Hugo *Le beau Pecopin et la belle Bauldour* [194] y otra en *La fiancée du timbalier* [195], y también con *Metzengerstein*, de Poe [196].

K) *The Fall of the House of Usher.*—En este cuento de E. A. Poe, seguramente el mejor de cuantos escribió; Lady Madeline no aparece realmente, pero *she now stands without the door*, porque *We have put her living in the tomb!*

L) *El Convidado de piedra.*—Don Gonzalo, a quien Don Juan mató, aparece para confundir (abrasar) al seductor de su hija. La aparición tiene por objeto la venganza o, si se quiere, la justicia.

¿Y el *Comte Arnau?* Vamos a verlo.

Esencialmente, el tema del *Comte Arnau* es el siguiente, tal como, esquemáticamente, lo expone Romeu Figueras (*Op. cit.*, p. 15):

> La condesa está sentada en su palacio y se le aparece su difunto esposo envuelto en llamas. Se establece entre ellos un diálogo. El conde llama a la condesa esposa leal (*muller lleial*) y viuda igual (*viudeta igual*). Ella, por su parte, lo llama *Conde Arnau* e invoca a Dios al final de cada dístico (*Valga'm Déu, val*) para defenderse de sus llamas.

El diálogo, a base de preguntas, lo inicia el conde:

---

[194] V. Hugo, 'Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour' (1838) *Le Rhin*, lettre XXI, pp. 311-379. Col. Nelson.

[195] V. Hugo, *Odes et ballades* (1825) *Oeuvres*. Paris, s. d. p. 48. 'La fianceé du timbalier'.

[196] E. A. Poe, *Tales, Poems, Essays.* With an Introduction by L. Meynell. Glasgow, 1952. *The Fall of the House of Usher*, pp. 135-41; *Metzengerstein*, pp. 206-13.

1 Tota sola feu la vetlla, — muller lleial?
Tota sola feu la vetlla, — viudeta igual? [197].

2 No la faig jo tota sola, — Comte l'Arnau
No la faig jo tota sola, — valga'm Déu, val! [198].

Pregunta a la viuda —sigue diciendo Romeu Figueras— si hace la vela sola, a lo cual responde ella que no, y que tiene por compañía a Dios y a la Virgen, en respuesta a otra pregunta del conde. Éste desea saber de las hijas, a las cuales quiere ver, sobre todo a la pequeña; le responde la viuda que están en sus habitaciones bordando seda y estambre... A veces el interés del conde recae también sobre los hijos, que suelen estar en su cuarto jugando... —Ahora es la condesa la que pregunta y el conde responde. Se informa por dónde ha pasado y él le dice que por las rejas de la ventana. Ante el temor de la *viudeta igual* de que las haya quemado, responde:

50 Ni tan sols no us l'he tocada, — muller lleial,
Ni tan sols no us l'he tocada, — viudeta igual.

La alusión al fuego origina una pregunta sobre los miembros del conde, que están ardiendo:

51 Què es això que us ix pels ulls, — Comte l'Arnau, [199]
Què es això que us ix pels ulls, — valga'm Déu, val!

52 Són les males llambregades, — muller lleial,
Són les males llambregades, — viudeta igual.

---

[197] Esta es la versión original, primera en ser recogida y publicada, por Milá, *Observaciones*, n.° 36. L. Santullano, en su *Romancero español* Madrid, 1964, pp. 1121-25, da esta misma versión, considerada como la más genuina. Seguimos la distribución en forma de dísticos, como hace Romeu Figueras. (Cf. nota 166).

[198] Spitzer ve en el artículo *l'Arnau* una evolución del nombre propio hacia el nombre común, según la teoría de Migliorini. Y dice: «Avec *l'Arnau* catalan, nous tenons en main la preuve linguistique que *arnaud* dans ses sens si divers (et si pareils à ceux de *hellequin*, *(h)arlot*, *herluïn*, *ribaud)* doit être reconduit à «chasseur sauvage», «diable». Les sens «vagabond», «mauvais garnement», «débauché», «coquin», «homme sans aveu», «fou», «imbécile», «homme de mauvaise humeur», «querelleur», «hanneton» (insecte vagabond s'il en fut), «chat (renfrogné)», s'expliquent aisément d'après les parallèles suggérés plus haut. Le sens de l'ancient français *arnaut*, «mari trompé, se résignant à l'être et tirant parti de sa situation», peut dériver de «homme de mauvaise humeur» et serait le parallèle du moyen français *herluïn*, «mari querelleur» cité plus haut; qui pourrait nier que le dernier descendant de cette lignée peu glorieuse, l'Arnolphe de Molière, est «de mauvaise humeur».

[199] Sigue preguntándole acerca de lo que le sale por la boca, por los brazos, por los pies, etc., etc.

La condesa oye un ruido y pregunta: «Què es aquest soroll que sento?», a lo que el conde responde:

70 És el cavall que m'espera, — muller lleial,
És el cavall que m'espera, — viudeta igual.

La condesa le sugiere que le dé grano y avena, pero el conde responde que el caballo

72 No menja gra ni civada, — muller lleial,
Sinò ánimes condemnades, — viudeta igual.

Finalmente se oye el *canto del gallo* [200] y el conde tiene que volver al otro mundo. Le pide a su esposa que le dé las manos, pero la condesa se niega a ello, por temor de que se las queme, como Don Juan, que muere abrasado por la mano del Comendador:

96 Massa me les cremeríeu, — Comte l'Arnau,
Massa me les cremeríeu, — valga'm Déu, val!

Después de este largo recorrido por el mundo de las apariciones, cuyos casos más notables hemos señalado, dejando de lado las muchas historias de tipo local que Sebillot, Van Gennep,

---

200 «*The red cock now is crowing,*
»And down must I below
»To earth must wend all dead men
»And I too must go.»

Prior, *Sir Ogey and Lady Elsey, Op. cit.*, III, CXI, A, pp. 70-83. *El canto del gallo* es otro motivo folklórico universal, cuyo primer antecedente se halla en los Evangelios: *Math.* XXV, 34, 70, 72, 74, 75; *Marc.* XIV, 72; *Luc.* XII, 60, 61; *Johan*, XVIII, 27. Hay mención también en Prudencio (*Himn.* I, 36):

Ferant vagantes daemonas
Laetos tenebris noctium
Gallo canente exterritos
Sparsim timere et cadere.

Hállase el motivo en *The Wife of Usher's Well*, de W. Scott, III, 48; en *Hamlet* (act. I, sc. 1): *The cock, that is trumpet of he morn;* en *La Venus d'Ille*, de Mérimée, etc. Igualmente en Omar Khayyam: *And, as the cock crew, those whose stood before* (*Rubáyat*, III, y en Bürger: ...*der Hahn schon ruft* (*Lenore*, 92). Un cotejo más minucioso, al que no nos hemos querido entregar, por ser esta cuestión de valor puramente anécdótico, nos mostraría infinidad de textos en que se halla este lugar común.

Said Armesto, etc., etc., refieren a diferentes folklores, se impone la fundamental y terminal pregunta: ¿se da alguna de las circunstancias que hemos visto en el Marinero del *Arnaldos?* Digamos, ante todo, y esto es importante, que J. Romeu Figueras, en su hermosa monografía sobre la formación y desarrollo del mito del *Comte Arnau*, no establece, *ni una sola vez, ni aun por alusión*, la menor relación entre la canción catalana y el romance castellano [201]. ¿Es el Marinero del *Arnaldos* un *alma en pena* que demanda sepultura? No. ¿Revela su canto, circunscrito a las asechanzas y peligros del mar y de la navegación, una plegaria o súplica procedente de un ser ultraterreno? No. ¿En qué medida cabe unir por el nexo común *filii Hernaudi* al Comte Arnau y al Marinero? Spitzer habla de *a nocturnal rider, escaped from Hell, visits his wife on earth in order to confess his sins of yore.*

Ciertamente, el conde Arnau se acusa:

a) de haber dicho *males paraules* (v. 75).
b) de haber lanzado *males mirades* (v. 85).
c) de *coses mal manejades* (v. 99).
d) de haber dado *mals passos* (v. 107).
e) de haber recibido posada en el Infierno (v. 136).
f) de haber pagado mal *les soldades* (v. 144).
g) de ¿haber tenido? comercio carnal con monjas (vv. 148-151).

Con todo, ¿qué pecados podemos imputar al Marino del *Arnaldos*, de considerarlo como *a nocturnal rider?* ¿Qué sabemos de él? Nada. Spitzer parece olvidar que se trata de un romance sin fundamento histórico alguno, una pura creación literaria —en fase más o menos avanzada de su evolución—, esto es, de pura poesía, y la poesía es la única cosa en el mundo que, contra la sentencia de Persio *ex nihilo nihil*, puede nacer de la nada...

---

201 En ninguna de las XXVII versiones principales de la canción del *Comte Arnau* se llama a éste infante. Y en cuanto al título de conde, dice R. Figueras que «pudo haber nacido de una necesidad de rima y ser, además, un recurso poético para hacer más interesante y espectacular la figura del condenado. Por otro lado, sospechamos —añade— que nuestro *comte* es un reflejo de tantos *condes* que abundan en el Romancero castellano, que dominó también en Cataluña y se hizo popular.» (*Op. cit.*, p. 85). Efectivamente, no hay más que pensar en Conde Claros, Conde Dirlos, Conde Alemán, Conde Ianno, Conde Alberto, Conde Sol, Conde Luna, Conde Floris, etc., etc.

Finalmente, no habrá escapado a la sagacidad del lector que todas las apariciones que hemos reseñado *son nocturnas*, como es natural, en tanto que la *stately galley*, con su Marinero-Cantor a bordo, aparece una hermosa, una radiante mañana de San Juan...

IX.—Sobre el origen del romance

No siempre es el canto (síntesis de música y palabra), el agente de seducción. A veces, como veremos, basta con sólo la palabra. Y esto plantea un problema respecto a la forma de seducción operada sobre el Infante-Conde Arnaldos. Pues no hay que olvidar que, en realidad, se trata de dos romances: uno, el de la tradición peninsular, y otro, el conservado por la tradición sefardí, probablemente derivado de aquélla. Y según que tomemos una u otra de estas versiones, dos interpretaciones de la seducción aparecen posibles. Si adoptamos la poética, la peninsular, en sus diversas versiones, parece ser que la seducción —todo esto es pura hipótesis—, se opera por *el canto del Marinero;* pero, de considerar la conservada por la tradición judía, esto es, el simple *Märchen*, parece que la seducción se halla contenida en la velada insinuación-invitación del Marinero. En el primer caso hay poder mágico, órfico; en el segundo, sólo tentación oral.

Así, por ejemplo, en la *vise* danesa *Agnete og Havmanden* [202], el Hombre de las Aguas se aparece a la muchacha y le dice [203]:

---

[202] Sv. Grundtvig, *DgF.*, 38 y *Danmarks Folkeviser*, Köbenhavn, 1882, II: Trylleviser, n.° 6, p. 208 y ss. Cf. Oehlenschlager, *Gamle Danske Folkeviser*, Köbenhavn, 1841. Abrahamson, Nyerup y Rahbek, *Danske viser fra Middlalderen*, Köbenhavn, 1812 y R. C. A. Prior, *Ancient Danish Ballads, translated from the originals by.*—(3 vols.) London, 1860.

[203] Con esta *vise* se relaciona otra que lleva el título de *Nökkens Svig* (DgF., 39, n.° 91 de *Syv Udgave)*. En las versiones inglesas es conocida bajo las denominaciones de 'The Daemon Lover', 'Hallfast' y 'Allfast'. (Cf. Motherwell, 93, Buchan, I, 24 y Marmier, *Op. cit.*, pp. 128-29. Este *Strömkarl* seduce a la hija de Marskig y cuando están en alta mar empuja a la muchacha al abismo. Hay que añadir que la doncella se deja seducir muy fácilmente, por medio de la danza y porque se siente instintivamente atraída hacia el Hombre del Mar. De ahí el nombre danés *svig* = engaño, fraude, impostura, etc.

«—¿Quieres ser mi amada?».—«Sí, si me llevas a tu morada». El Hombre de las Aguas le cierra boca y oídos [204] y la lleva al fondo del mar [205]. Allí viven ocho años y tienen *siete* hijos. Pero un día Agnete, sentada junto a la cuna de su último vástago, oye sonido de campanas [206]. «—Quisiera ir a la iglesia»—dice a su amante. «—Puedes ir—le responde—, pero con la condición de que retornes al lado de tus hijos». Transcurre cierto tiempo, Agnete no vuelve. El Hombre de las Aguas se impacienta y va en busca de su amada. «—Agnete, tus hijos te reclaman».—«!Déjalos! !Jamás volveré a tu lado!»

Lo importante de esta balada —en la que también interviene un arpa de oro—, es que la tentativa de seducción *oral* es mínima: Agnete acepta, sin resistencia alguna, seguir al *Strömmkarl.*

Mayor dolo hay en la balada sueca *Den Neck* [207]. En ella, el Hombre de las Aguas, tras de haberse mandado hacer vestiduras azules, entra en la iglesia, donde encuentra una doncella. Ésta le pregunta: «—¿Dónde están tus padres?». «—Mis padres viven bajo las ondas azules... Es muy triste vivir bajo las aguas, pues todo el mundo pasa por encima de nosotros». El *Neck* coge a la muchacha por los cabellos (rubios) y la ata al pomo de su silla...

---

204 1 Agnete hun stander paa Höjelande Bro,
— *Fuglene synge*—
og op kom den Havmand fra Bölgen den bla
—Skjönne Agnete!—

1 Fair Agnes, on Hoveland bridge she stands
As up from the sea a Merman lands
Ha! ah! ah!
And up from the sea a Merman lands.

(Traducción de Prior).

205 5 Han stopped *hendes Oren, han lukte hendes Mund,*
saa förte han hende ned paa Havsens Bund

(Recuerdo de la *Odisea:* taparse los oídos con cera).

206 6 Agnete hun sad ved Vuggen og sang:
da horte hun Engellands Klokker de klang.

207 9 Agnete hun ganger for den Havmand at staa:
«Og maa jeg mig én Gang til Kirke gaa?»

10 «O, ja saameaend, det maa du saa,
naar du kommer igjen til Börnene smaa.»

Hay variantes de esta balada, conocida en inglés por *Agnes and the Merman* (Prior, *Op. cit.*, III, p. 332 y ss. y *Agnes and the Hill King* (Prior, III, CLIV, p. 345 y ss. En danés hay la variante *Biergman* y en sueco *Bergakur.*

La doncella lanza un grito de dolor. Acude la gente y sólo hallan un cuerpo inanimado y a su lado unos zapatitos con hebillas de oro... Aun hay mayor esfuerzo y engaño en la historia de *Gunvere*. Esta linda Gunvere que, al atardecer, se pasea, pensativa, a orilla del mar, puede ser, con un poco de buena voluntad y de imaginación, el infante Arnaldos yendo, con un halcón en la mano, a *caçar la caça*, la mañana de San Juan. Sobre las aguas del mar aparece un hermoso joven —lo que es como aparecer un navío mágico con un mágico cantor—. Su mirada es brillante, y dulce su voz, como el sonido del arpa:

> —Gunvere, el amor me tortura noche y día. Mi corazón languidece y mi alma está abatida... ¡Apiádate de mí! Tiéndeme, confiada, tu manita blanca, la oprimiré contra mi corazón y recobraré el reposo... Bajo mi ruda envoltura mi corazón es dulce, fiel es mi palabra y mi alma no conoce artificio, ni engaño, ni hipocresía.» «—Si mi mano te agrada y puede darte consuelo y sosiego... Ven, ven y toma mis manos. [208].

El *Neck* arrebata a la doncella, satisfecho de su engaño, y su risa retumba como el trueno... Y los pescadores lloran sobre el cadáver de Gunvere... ¡Guárdate, guárdate, niña, de los hombres falaces!

1. *«El rey marinero» («A la vora de la mar»)*

Ignoramos si los partidarios de la *Märchenforschung*, como dice G. J. Geers [209] han parado mientes en una balada tradicional catalana, algunos de cuyos versos guardan sorprendente similitud con el *Arnaldos*. Se titula, en unas versiones, *El rey marinero* [210] y en otras *A la vora de la mar*. Y dice así:

---

[208] A. J. Arwidsson, *Svenska Folksänger*. Stockholm, 1834.

[209] *El problema de los romances*, in «Neophilologus», V, 1920, pp. 193 a 199. «Para estudiar la evolución de los romances —dice Geers— hay que tener en cuenta la Märchenforschung» (*Loc. cit.*, p. 199).

[210] Cf. Ferraro, *Canti Monferrini*, 62; Pelay Briz, *Cançons de la terra*, 131: Arwwidson «Der lilla Bootsman»; Mohnike, *Volklieder der Schweden*, Berlin, 1830, 'Der kleine Bootsmann'; Marmier, *Op. cit.*, p. 204: 'Le petit batelier'; Milá, *Rom. cat.* n.° 201, p. 151; M. Pidal, *Rom. hisp.* II, 317; L. Santullano, *Romancero español*, Madrid, 1946, pp. 112-26.

A la vora de la mar [211]
n'hi ha una donzella
que brodava un mocador
que es per la reina;
5 com n'es a mig brodar
li manca seda.
Gira-ls ulls en ver la mar:
veu una vela,
veu venir un galió
10 *tot vora terra* [212].
Ne veu venir un mariner
que una nau mena.
—Mariner, bon mariner,
qu-n porteu seda?
15 —De quin color la voleu:
blanca o vermella?
—Vermelleta la vuig jo,
que es per la reina.
—Pujeu a dalt de la nau
20 triareu d'ella.
—Ai!, no! No hi puc pujar:
no tinc moneda
Lo meu pare te les claus
de l'arquimesa.
25 —No quedeu per diners, no,
gentil donzella.
No quedeu per diners, no,
prou fio d'ella.—
La donzella entra a la nau,
30 tria la seda.
Mentres va mercadejant
la nau pren vela.
mariner-s posa a cantar
cançons novelles
35 *amb el cant del mariner*
s'ha adormideta
i amb el soroll de la mar
ella-s desperta.
Quan ella s'ha despertat
40 ja no veu terra.
—Mariner, bon mariner,
torneu-me en terra,
que els aires de la mar
m'-n donen pena.
45 —Això sí que no faré,
que heu de ser meva:
set anys ha que vaig pel mar
per vos, donzella,
cent llegües dins de la mar
50 lluny de la terra.
—De tres germanes que som
só la més bella:
l'una n porta vestit d'or [213]
l'altre de seda,
55 i jo, pobreta de mí,
de sargil negra.
L'una es casada amb un duc,
l'altre es princesa,
i jo, pobreta de mí,
60 só marinera.
—No sou marinera, no,
que -n sereu reina,
que jo soc lo fill del rei
de l'Inglaterra [214].

Este texto, que recuerda algo *La fille des sables* (Cf. nota 164), y en el que hay también intento de seducción, merece examen, en paralelo con el *Arnaldos*. Veamos:

---

211 En la versión de Nigra 'Il Marinaro' (*Canti pop. del Piemonte*, n.° 44, p. 275), hay:

1 Mi son levantà un mattino ben di buonora
2 Sun levà-me na matin bin da bunura.

212 El subrayado es nuestro, para mostrar la semejanza con *vio venir vna galera*.

213 En la versión de Milá los versos 57 a 60 están antepuestos a los 53 a 56. Igualmente, los versos 47-48 se hallan después de 63-64.

214 En la versión de Nigra:

16 Se me pare lo savéis, faria la guerra
17 se vos pare lo savéis, faria pa guerra
18 che mi sun ël fiöl dël re de l'Inghilterra (p. 276).

CONDE ARNALDOS	A LA VORA DE LA MAR
Vv. 3: Infante o Conde, muchacho o mozo noble.	Vv. 2: Doncella, acaso infanta también. (Cf. 51 a 60).
5-6: Escena a orilla del mar. El infante o conde practica la cetrería, tan en boga en la Edad Media. Ocupación, pues, normal en un señor feudal.	1-4: Escena a orilla del mar. La doncella borda un pañuelo para la reina. Es, pues, doncella noble. Ocupación normal en una muchacha, medieval o no, pero el indicio tiene su valor.
7-8: El conde Arnaldos ve venir una galera *que a tierra quiere llegar.*	9-10: La doncella ve venir un galeón próximo (tot vora) *a la terra.*
11: *Marinero que la manda*	12: *Que una nau mena* (guía)
24: *Por tu vida, el marinero.* (En MP., Ja. y Jb. *buen* marinero.	13: *Mariner, bon mariner.*
5-6: *Quien mi cantar quiere oir en mi galera ha de entrar.* (Ja.).	19: *Pujeu a dalt de la nau.*
7-8: *Tiró la barra el navío y el infante fue a embarcar* (Ja.).	29: *La donzella entra a la nau*
9-10: *alzan velas, caen remos, comienzan a navegar*	31-32: *Mentres va mercadejant la nau pren vela.*
Diciendo viene un cantar (Todas las versiones).	33: *Mariner-s posa a cantar*
11-12: *Con el ruido del agua el sueño le venció ya* (Ja.).	36-37: *Amb el cant del mariner s'ha adormideta.*
15-16: *a los golpes del martillo el infante fue a acordar* (Ja,).	38-39: *i amb el soroll de la mar ella -s desperta.*
21-22: *siete años había, siete que fui perdido en la mar* (Ja.).	47-48: *set anys ha que vaig pel mar per vos, donzella.*
19: *hijo soy del rey de Francia, nieto del de Portugal.* (Ja.).	63-64: *que jo soc fill del rei de l'Inglaterra.*

Como se ve, todos los elementos del *Arnaldos* se hallan, más o menos exactamente, en la balada catalana, lo cual es aún una prueba del carácter folklórico del romance.

2. *Poesía y Märchen*

Hemos llegado a un punto de nuestro ensayo en el que parece ineludible el esclarecimiento —si lo hay— del significado del *Romance del Conde Arnaldos.*

No es posible tratar de manera idéntica un tema que, aun siendo *único,* se desdobla en *dos,* no obstante que ambos estén íntimamente ligados y *acaso* deban su origen a una fuente común.

Por una parte tenemos los textos del romance en sus versiones peninsulares. Además, una versión rehecha con diferentes elementos, juiciosamente yuxtapuestos (MP.). Hacemos caso omiso, para nuestro intento, de la versión híbrida del *Romancerillo canario,* del mismo modo que hemos eliminado la versión, contaminada, del *Cancionero* de Londres. Por otra parte, tenemos los textos Ja., Jb. y Jc. de la versión sefardí. Evidente parece que no se pueden medir por el mismo rasero las versiones peninsulares que las judías. En las primeras se trata de un fragmento poético, de inefable hechizo y totalmente incongruente: esto es, una ficción procedente de la época primitiva (Cf. *Trayectoria:* Etapa proto-romancística o aédico oral). Oigamos, a este respecto, al maestro Menéndez Pidal:

> El romancero comienza, pues, con una época *aédico oral,* y musical por excelencia. Los romances son el canto fugaz, recreo común de todas las clases sociales que en cuanto a ese gusto músico se hallan en un estado de indeferenciación cultural, pero no, como los románticos decían, en un estado anterior a la cultura: no es un tiempo «cuando no se escribe ni se lee», como dijo Steinthal y dijeron otros, sino sólo cuando los que por profesión escriben y leen no atienden a ese canto efímero que está de moda. En este período aédico oral nacen y se difunden los romances cuyo protagonista galante es el escudero... Necesitamos llegar a la segunda mitad del siglo XV para entrar en un período aédico literario.
>
> .....
>
> «En Castilla, en la segunda mitad del siglo XV, el período aédico del romancero viejo deja de ser puramente oral y comienza a tener un carácter literario. Estamos muy lejos

de creer que «lo mejor que puede sucederle a las baladas es que su transmisión se haya hecho sólo por boca de gentes iletradas. [215].

Nosotros creemos que con anterioridad a esta etapa *proto-romancística* o *aédico-oral,* ha existido otra, mitológico-folklórica, oral y manuscrita, que remonta a la más alta antigüedad y cuyos tres temas fundamentales aparecen en *Trayectoria:* A, B y C, aunque no claramente delimitados, sino fusionados o mezclados, con mayor o menor predominio de uno sobre otro. Por ello, mientras en las versiones peninsulares —derivadas de otras anteriores, orales o manuscritas— se muestran visibles los elementos órfico-odiseínos (A-B), en las versiones judías se manifiesta más el elemento *anagnórisis* (C). Se observará que en la *Trayectoria* no hemos consignado la cuarta motivación posible, esto es, la del *Elementargeist,* de Spitzer, no porque tal teoría la juzguemos descabellada ni deleznable, lejos de ello, sino porque nos parece sólo una hipótesis. El espacio y la atención que a dicha teoría hemos consagrado en nuestro estudio dicen bien a las claras que, sin aceptarla totalmente, la estimamos, no obstante, digna de la mayor consideración.

Concretemos, pues:

A) Ficción poética de tradición aédico-oral. (Versiones peninsulares):

B) *Märchen,* cuento con exposición, nudo y desenlace. (Versiones judías):

C) Elemento difuso de carácter folklórico internacional. *(Elementargeist).*

De la fusión —o, al contrario— distinción de estos elementos parece deber surgir la luz que ilumine, a la vez, el origen y el significado del romance. La tarea es ardua y está llena de abrojos.

3. *Dos opiniones del profesor Aubrun sobre el origen del «Romance del Conde Arnaldos»*

Primera apreciación del profesor Aubrun.—El profesor Ch. V. Aubrun, al publicar, en 1951, el *Chansonnier des Essarts,* exa-

[215] R. Menéndez Pidal, *Rom. hisp.* II, pp. 18 y 23, respectivamente.

mina, aunque de paso, el problema de la atribución a Juan Rodríguez del Padrón de los tres romances: *Rosaflorida, La Infantina* y *El Conde Arnaldos,* que figuran en el *Cancionero* de Londres (Ms. Add. 10, 431), y en las páginas CXIV y CXV de su estudio, dice refiriéndose al *Arnaldos:*

> «[... qu'il refondit dans l' «Infant Arnaldos» une relation poétique des aventures de Pero Niño, comte de Buelna, avec d'autres éléments folkloriques...»]

Prescindiendo de lo que pueda haber de verosímil en la primera de estas dos apreciaciones, nos limitamos a destacar que, como la fecha aproximada de composición del *Arnaldos* de Rodríguez del Padrón se sitúa entre 1430-1440 [216], queda bien patente que el profesor Aubrun admite la existencia de una versión del romance de hacia la primera mitad del siglo XV: la de Rodríguez del Padrón.

Segunda apreciación del profesor Aubrun.—En 1965, habiéndonos relacionado con el señor Aubrun acerca del origen del *Arnaldos,* nos comunicó lo siguiente:

> J'ai parlé du Conde Arnaldos dans ma thèse. Mais je n'ai rien publié sur ce romance. C'est pour moi une «réfaction» intelligente faite par les compilateurs du milieu du XVI.e siècle d'un romance narratif lyrique fondé sur une légende folklorique probablement piémontoise *et née dans les camps espagnols de l'armée d'Italie entre Marignan et Pavie.* (Subr. F. C.).

Profundamente sorprendidos de que un romance de la primera mitad del siglo XV, que *refondit une version poétique des aventures de Pero Niño* con motivos folklóricos, pudiese ser, al mismo tiempo, refundición de una *légende piémontoise,* y nacer, un siglo más tarde, precisamente *entre Marignan et Pavie,* pensamos inmediatamente en lo ocurrido en Melegnano (Marignan) el 14 de setiembre de 1515, fecha *in cui Francesco I di Francia sbaragliò gli Svizzeri di Massimiliano Sforza.* Aunque este acontecimiento no establecía ningún nexo claro con la gestación del

[216] Cf. W. C. Atkinson, *The Chronology of Spanish Ballads origin.* in MLN, XXXII, 1937, pp. 44 a 61.—S. Griswold-Morley, *The Chronological List of Early Spanish Ballads,* in HR, XIII, 1945, pp. 273 a 287.

Arnaldos, sí nos permitía entrever hacia dónde se orientaba el pensamiento del profesor Aubrun. A juzgar por la sorprendente precisión [217] *entre Marignan et Pavie,* no faltaba más sino que el señor Aubrun mencionase el nombre del «rifacitore» de la leyenda piamontesa (aquí se transparenta la lectura de Nigra) [218] comunicada a Martín Nucio hacia 1548.

Halagüeñamente esperanzados ante la perspectiva de dar un paso importante en el intrincado problema de los orígenes de nuestro romance, nos dirigimos otra vez al profesor Aubrun, solicitando de él nuevas referencias; y con una diligencia y amabilidad a las que rendimos testimonio de gratitud, nos escribió:

> Dans l'état *actuel* (Subr. Ch. V. Aubrun) du romance, je le crois soit de 1547, soit de 1515-1530, de la période où Français et Espagnols s'affrontaient pour la Lombardie. De nombreux romances de cette époque sont inspirés de moutures populaires des *Reali di Francia,* épopées décadentes sur la Cour de Charlemagne (le nom de Arnaldos semble avoir cette origine). Ces romances sont quelquefois entachés d'italianismes dans leur vocabulaire, parfois même on retrouve des traces de légendes piémontoises dans des romans de thème carolingien de même structure (narrative et lyrique) et de même tonalité affective que *El Conde Arnaldos. Tous* (Subr. F. C.) *traduisent et transposent la vie guerrière et galante des soldats espagnols vers un lointain passé idéalisé et idéalisant où Charlemagne est assimilé à leur empereur, son successeur.* Peut-être y eut-il une première forme due à Rodríguez del Padrón (qui souvent transpose des légendes), mais *je ne le crois pas.* De toute façon, ce romance n'aurait rien de commun (sinon une partie de l'intrigue) avec celui que nous connaissons.

Nuestra perplejidad subió de punto ante esta nueva comunicación, y, como habíamos concebido el propósito de analizarla, junto con la primera, y no queríamos pecar de indiscretos, rogamos al profesor Aubrun que nos dijese si nos autorizaba a hacer públicas dichas comunicaciones. Nuestra carta terminaba así: «Je me conformerai strictement à votre décision» [219]. No

---

217 Otro caso de sorprendente precisión se halla en 'Una tesis universitaria de Ch. V. Aubrun', in M. Pidal, *Rom. hisp.* I, p. 55.

218 C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte.* Torino, 1888, núm. 47.

219 Las comunicaciones del profesor Aubrun son del 27 de julio y 27 de agosto de 1965, respectivamente, y nuestra carta, quedada sin respuesta, del 1.° de septiembre del mismo año.

habiendo tenido la satisfacción de recibir respuesta alguna a esta carta, publicamos ambas comunicaciones del señor Aubrun, por aquello de que «quien calla, otorga».

4. *Examen de la cuestión*

De estas comunicaciones retenemos los puntos siguientes:

1.°—«De nombreux romances de cette époque sont inspirés de moutures des *Reali di Francia*», etc., etc.

2.°—«*Tous traduisent et transposent la vie guerrière et galante des soldats espagnols vers un lointain passé idéalisé et idéalisant où Charlemagne est assimilé à leur empereur, son successeur*» (Subr. F. C.).

3.°—«Peut-être y eut-il une première forme due à Rodriguez del Padrón, mais je ne le crois pas...».

4.°—«De toute façon ce romance n'aurait rien de commun (sinon une partie de l'intrigue) avec celui que nous connaissons».

5.°—«Le nom d'Arnaldos semble avoir cette origine».

1.°)—Andrea da Barberino, del que Rajna dice, graciosamente, que fue *il più istancabile rifacitore di romanzi cavallereschi che mai sia stato o sia per essere* [220] y que vivió, probablemente, en la segunda mitad del siglo XIV o principios del XV (Rajna supone que en 1410 ya había muerto), hizo verdaderamente en *I Reali di Francia* («épopées décadentes sur la cour de Charlemagne»), un frondoso florilegio de leyendas y poemas que, al decir de Gaston Paris, «n'est en effet qu'un recueil de divers poëmes franco-italiens» [221].

Ahora bien: ¿ha de tenerse el *Arnaldos* por uno de esos *poëmes franco-italiens?* Ciertamente, no. Además, la lectura de *I Reali di Francia* [222] no nos hace descubrir nada que, ni de

[220] P. Rajna, *Ricerche intorno ai Reali di Francia, seguite dal Libro delle storie di Fioravante e del cantare di Bavo d'Ancona*. Bologna, 1872, pp. 313-14. Rajna sitúa la composición de *I Reali di Francia* entre 1380 y 1420. Bédier, a su vez, sitúa las *Storie Narbonesi* de Andrea da Barberino hacia 1400.

[221] *Histoire poëtique de Charlemagne*. París, 1865, p. 181.

[222] *I Reali di Francia di Andrea da Barberino. Testo critico per cura di Giuseppe Vandelli*. Bologna, 1892.

cerca ni de lejos, recuerde el romance español. Estamos convencidos de la razón que asiste a Menéndez Pelayo cuando, al referirse a los romances novelescos, dice:

> «[... y no hay duda de que muchos de sus argumentos pertenecen al fondo común de la canción popular del Mediodía de Europa, emparentada, a su vez, con la del Norte y con la de los pueblos no europeos.]

Y agrega que esta poesía «es, pues, más humana que privativamente española». Y también estamos persuadidos de que «algunos han salido de novelas, otros de consejas o tradiciones no contadas: los hay de carácter profundamente lírico, y éstos pueden haber brotado de la fantasía individual... No falta algún ejemplo de poético y misterioso simbolismo».

Nos parece argumento de peso que ni Menéndez Pelayo (que se refiere varias veces a *I Reali di Francia* [223], ni Milá y Fontanals, ni Menéndez Pidal, ni Entwistle, ni Spitzer, ni Griswold-Morley y, sobre todo, Rajna y Croce, ambos grandes conocedores del folklore italiano, así como Santoli [224] y Guerrieri Crocetti [225], etcétera, hayan hecho jamás alusión a tal posible fuente.

2.°)—Algo absoluta nos parece la afirmación que *tous* [los romances] traducen la vida guerrera y galante de los soldados españoles (en 1515, o 1530, esto es, un siglo después de *I Reali di Francia), vers un lointain passé idéalisé et idéalisant où Charlemagne est assimilé à leur empereur* (Carlos V) *son successeur.*

---

223 *Antología de poetas líricos castellanos.* Trat. de los rom. viejos. IX, p. 46.

224 V. Santoli, *Problemi di poesia popolare. Ricerche e questioni.* Firenze, 1940, pp. 37, 55 y ss. Del mismo autor, *Stilizzazione e contemporaneità nella poesia popolare d'argomento,* in «Lares», XV, fasc. 42, 1949. En una nota de las pp. 7-8 dice: «Il *Romancero* spagnolo deve d'altra parte la sua singolare perfezione stilistica, «quella faticata semplicità e difficile facilità per cui é ammirato» all'opera dei poeti del secolo d'oro, «educati nel miglior gusto aulico ma anche pieni di spirito tradizionale». R. Menéndez Pidal, *Flor Nueva,* p. 35, e cf. dello stesso *El Romancero,* p. 11 y ss.»

225 C. Guerrieri Crocetti, *Letteratura spagnola-portoghese,* in *Storia delle Letterature Moderne d'Europe e d'America,* diretta da Carlo Pellegrini, Milano, 1958-59. En la página 10, dice: «Altri *romances* riprendono spunti epico-lirici del mondo neolatino come i comuni motivi di donne abbandonate, di amori tragici, di tradimenti e di sventura, che acquistano in essi un'anima profondamente spagnola e, tal volta anche, un incanto di poesia.»

Hay aquí, a nuestro parecer, una sobreestimación de lo carolingio en la poesía española, que es propia de la teoría individualista [226], la cual no tiene en cuenta que las gestas carolingias (particularmente por las conexiones que —como el *Mainete*—, tenían con España, en momentos de lucha común contra el sarraceno), vivieron en la Península sin analogía alguna con la existencia que llevaban en Francia. Ya diferente fue el caso de Italia [227]. Es característico de lo español transformar profundamente la materia ajena —cuando de tal materia se trata—, y muchos de los asuntos que la poesía española haya podido deber, en los siglos XII y XIII, a la francesa, aparecen de tal manera remozados que borran, a veces, «las huellas de su origen». Y esto lo dice Menéndez Pelayo refiriéndose, precisamente, a los romances derivados de gestas carolingias. Ya en el siglo XIV, el *Hernaut de Beaulande* imita, a su vez, uno de los principales episodios del *Poema de Fernán González* [228]. Y el mismo profesor Aubrun explica así uno de los rasgos que, a su juicio, distinguen la épica francesa de la española:

> El público francés de los siglos XI y XII es urbano, vive de sus ensueños, tiene un contacto más lejano con las realidades concretas; acaso también es más joven —la razón será demográfica— y gusta más de puerilidades (gigantes cortados de pies a cabeza, tajo de Durendal en la piedra sardónice) [229].

---

[226] H. Steinthal, *Das Epos* «Zeit. für Volker Psychologie», V, 1868, dice que toda canción ha debido, sin duda, ser inventada alguna vez por algún poeta individual, pero que, desde el momento en que se canta, es ya *Volkgeist*. Lo mismo dice F. Hebbel, *Tagebücher*, 1854-63, IV, p. 132 y E. Wechsler, in «Krit. Jahresbericht über die Forsritte der romanischen Philologie», IV, 1897, p. 408.

[227] «I nomi di Carlomagno, di Orlando, di Rinaldo e degli altri Paladini di Francia, e il grido delle loro gente erano dunque universalmente sparsi in Italia alla fin del tredicesimo secolo». Ferrario, *Op. cit.*, II, p. 185. Y en otro lugar (I, 85), dice: «Ma i Francesi era in quel tempo sì ignoranti e privi di storici, che non fu giammai possibile di assegnare nè l'epoca precisa, nè il luogo della nascita del loro più illustre monarca, di quello la cui grandezza parve tanto inseparabile dalla persona, che la voce del suo secolo ha unito costantemente la parola di *Carlo* e *Grande* per formare il solo nome di *Carlomagno*.»

[228] R. Menéndez Pidal, *La Leyenda de los Infantes de Lara*. Madrid, 1896 (2.ª edic. 1934), p. 19, nota 2.

[229] *Tradición literaria y crítica tradicionalista*, separata de «Filología», Buenos Aires, 1961, núm. VII, p. 10.

Américo Castro, en sustanciosa nota —como suya—, nos dice cuál era el ideal del Romancero:

> [... lo interesante son los amores, los celos, la descripción de la belleza femenina, el atractivo sensual, la espera anhelante de la esposa abandonada, la soledad del prisionero, la melancolía de la morisca engañada, *la canción mágica del marinero*, etc., etc. [230] (Subr. F. C.).

Dentro de esta temática, ¿se ve en el *Conde Arnaldos* expresión alguna de *la vie guerrière et galante des soldats espagnols...?* Lockhart, Berchet, Menéndez Pelayo, Milá, etc., ven en el Marinero del *Arnaldos* un sentido alegórico-religioso; Nigra, Rajna, Longfellow, Entwistle, Menéndez Pidal, el poder mágico del canto; Spitzer, Kemppinen, etc., un *seducer*, un *Elementargeist*, etcétera, pero nadie, que nosotros sepamos, ha visto en el *Conde Arnaldos* un relato de hechos heroicos, bélicos y menos aun galantes. Sin contar con que la tradición sefardí —de la que el señor Aubrun no dice una palabra—, ve en el romance un simple *Märchen*, una historia de anagnórisis.

Por otra parte, nos parece específicamente *pro domo* decir que los soldados españoles, cuando se enfrentaban con los franceses por la posesión de la Lombardía, tuviesen la nostalgia de un *lointain passé idéalise et idéalisant* en el que Carlos Quinto fuese visto a través de Carlomagno. Cierto es que todos los héroes, en el sentido carlyniano, viven del reflejo de otros anteriores, cuyos hechos tratan de emular. Toda la historia militar del mundo está llena de Gengis Khan, Alejandro, Julio César, Carlomagno, Napoleón, etc., que no es, en el fondo, más que un reflejo heracleano... Y de ello hay buen ejemplo en la *Crónica de Pero Niño*, donde el delicioso Díez Gámez, antes de contarnos las proezas de su héroe, el conde de Buelna, nos hace revivir los héroes de la Antigüedad, incluso Nabucodonosor... Pero los hombres y los tiempos cambian, y con ellos las ideas. Y por eso dice M. de Montolíu:

> El Imperio hispánico creado por los Reyes Católicos fue el tercero instaurado en Europa desde la desaparición del romano. Pero a diferencia del primero —el Imperio carolin-

[230] *La realidad histórica de España*. México, 1954, p. 652, nota 1.

gio— y del segundo —el Sacro Romano Imperio creado por el emperador de Alemania Otón I—, el de España no nació ya como continuación y sustitución del fenecido Imperio Romano. Jamás pretendió ostentar esta herencia, antes surgió con ideales inéditos..., etc. [231].

Se ha pretendido, siguiendo a Brandi [232] y a Rassow [233], atribuir el mérito de haber insuflado al príncipe Carlos la idea imperial a su consejero Mercurino Gattinara, que había sido profesor de Derecho en la Universidad de Dôle, pero esta afirmación, ya combatida por Menéndez Pidal [234] y Beneyto [235], lo es también por K. J. Burckhardt, para quien «no es convincente que sólo en el año de 1528, y bajo la influencia de Gattinara,

---

231 M. Montolíu, *El alma de España y sus reflejos en la literatura del Siglo de Oro*. Barcelona, s. a. p. 19. Los ideales a que se refiere son el imperio europeo-americano, pues Carlos V «no sólo quiso unificar a Europa —dice Menéndez Pidal, *Idea imperial de Carlos V* (Col. «Austral» n.° 172, Madrid, 1940, p. 33)—, sino que quiso europeizar a América, hispanizándola también, para incorporarla a la cultura occidental».

Un viejo *lied* alemán (F. Gorres, *Altteusche Volks-und Meisterlieder aus den Handschriften der Heidelberg Bibliothek*, herausgegeben von.— Frankfurt a. M. 1817, S. 278, dice:

41 Hispania hat uns geben
Vier frumme Kaiser reich:
Karolus noch im Leben,
Nie fand man seines gleich,
Uns woll helfen sein Güte,
Das Gottes Wort wer erkannt,
Regier unsre Gemüthe
Durchaus durch alle Land.
. . . . . .
49 Trajanum wohl mit Ruhme,
Und Theodosius weis,
Alphonsum treu und frumme
Allsammt voll Ehr und Preiss
Haben geführt gross Kriege
Und gross das Reich gemehrt;
Erlanget grosse Siege
Als man es rufen hört.

232 K. Brandi, *Eigenhändige Aufzeichnungen Karls V aus dem Anfang des Jahres 1525. Der Kaiser und sein Kanzler*, in «Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen», 1933.—*Karl V*, in «Preussische Jahrbücher», CCIX, 1928.

233 P. Rassow, *Die Kaiser-Idee Karls V. dargestellt an der Politik der Jahre 1528-1540*. Berlín, 1932. Puede relacionarse esto con el trabajo de E. R. Curtius, *Jorge Manrique und der Kaisergedanke*, in ZRPh, LII, 1932, pp. 129-151.

234 *Idea imperial de Carlos V*, p. 11.

235 J. Beneyto, *España y el problema de Europa*. Buenos Aires, 1950, cap. VI, pp. 117 y ss.

Carlos comprendió claramente el sentido y el contenido de su altísimo cargo»[236]. Conocido es el papel preponderante que en este hecho desempeñaron el doctor Mota y Alfonso de Valdés, hermano del autor del *Diálogo de la lengua*. Además, la idea era ya vieja, pues venía de Alfonso VII y aun antes: Fernando I.

Como este problema no entra de lleno en nuestro objetivo, dejamos al lector juzgar el hecho de que teniendo los españoles un emperador capaz de vencer (y de mostrarse magnánimo) en Pavía, idealizasen un imperio «muy deficiente y achicado» (M. Pidal). Fray Prudencio de Sandoval, que tan apasionadamente describe las ceremonias de la coronación, nos dice cómo Carlos V fue entronizado Emperador del Sacro Romano Imperio (23 de octubre de 1520), en Aquisgrán; con la corona de hierro por el papa Paulo III (24 de febrero de 1530) y días después con la corona de oro de Emperador de Romanos, etc. Los españoles tenían ante sí un emperador que no era Carlomagno y un imperio que tampoco era imagen del de Carlomagno.

3.°—Confesamos no hallar medio de conciliar estos dos textos:

> *a)* Rodríguez del Padrón «refondit dans L'Infant Arnaldos» (Rodríguez del Padrón no da título alguno a su *romance)* une relation poétique des aventures de Pero Niño, comte de Buelna, avec d'autres éléments folkloriques...».
> *b)* Peut-être y eut-il une première forme due à Rodríguez del Padrón... *mais je ne le crois pas.* (Subr. F. C.).

¿No parece esto como si el profesor Aubrun se refiriese, no al texto conocido del *Cancionero* de Londres: *Quien tuviese atal ventura / con sus amores folgare,* sino a otro (¿anterior o posterior?), que se hubiese perdido, o no hallado aún, y que fuese esa hipotética primera forma? En tal caso, de ser *primera,* es lógico suponer que fuese anterior a la conocida de 1430-1440, aproximadamente, y ello permitiría situarla, aproximadamente también, *hacia principios del siglo XV*... Entonces, ¿qué haremos con las fechas 1547, por una parte, y 1515-1530 por otra? Obsérvese, de paso, que no parece muy congruente situar 1547 antes de las

[236] *Carlos V, el último emperador europeo,* in «Universitas» n.° 2, Stuttgart, 1959.

otras dos fechas, ya que 1547 (o ¿1548-49?) [237] es justamente la fecha de publicación del *Cancionero de romances* de Amberes s. a., y no parece verosímil que, precisamente en este mismo año, pudiese nacer el romance de *une légende piémontoise* en los campamentos del ejército de Italia, *entre Marignan et Pavie*. Lo congruente sería, pues, situar 1515-1530 antes de 1547, con el fin de dejar cierto tiempo (pocos son 32 años: 1515 a 1547 o 1548-49) para que la *réfaction* tuviese tiempo de aclimatarse y de llegar a Amberes... Pero aquí hay que recordar que el romance de *Floriseo*, el cual comienza con el ritual *Quien ouiesse tal ventura*, es de 1517. De 1515 a 1517 no median más que dos años. ¿No recordaremos, asimismo, que el romance carolingio del *Conde Dirlos* lleva por subtítulo: «y de las grandes venturas que hubo»? Por otra parte, la precisión *entre Marignan et Pavie* haría suponer que el señor Aubrun conoce concretamente la leyenda piamontesa de referencia. ¿Es así? Creemos, más bien, que se refiere a la serie de *canti popolari* italianos, como el número 47 de Nigra, y otros muchos más, divulgados por Marcoaldi, Ferraro, etc., etc., y citados por Puymaigre y Doncieux.

4.°)—Tampoco logramos comprender: «De toute façon ce romance n'aurait rien de commun (sinon une partie de l'intrigue) avec celui que nous connaissons».

El condicional francés *aurait* introduce una suposición: ¿de qué romance se trata? ¿Del que *pudo* existir independientemente del *Quién tuviese atal ventura*, fuese anterior o posterior a éste, o de este mismo romance? Si se refiere a una hipotética y perdida forma del romance, no la conocida del *Cancionero* de Londres («peut-être y eut-il une première forme»), etc., ¿cómo sabe el señor Aubrun que esta forma *n'aurait rien de commun* con la que conocemos? ¿Conoce el profesor Aubrun esa forma hipotética? No, puesto que dice *peut-être y eut-il*. Entonces se refiere a la del *Cancionero* de Londres, la cual, repetimos, se sitúa,

[237] Optamos por la fecha intermedia 1548, a tenor de lo que dice R. Menéndez Pidal en su segunda edición del *Cancionero de romances* de Amberes, s. a. (1945, f. V): «Es lo más probable que se publicase entre 1547 y 1549». J.-P. Peeters Fontainas, *L'Officine espagnole de Martin Nutius à Anvers*. Anvers, Société des Bibliophiles Anversois, 1956, núm. 22, p. 42, le da también la fecha de 1548.

según Atkinson y Griswold-Morley, entre 1430-1440. Ahora bien, ¿cuál sería la *partie de l'intrigue* común con el romance que conocemos, y cuál la distinta? La versión del CL. se divide netamente en dos partes: la primera (vv. 1 a 18), contiene (salvo el «con sus amores folgare», que es, tal vez, una reminiscencia del *Gentil dona* de Jaume de Olesa (1421), todos los elementos del romance tradicional. A saber:

— ventura
— ynfante Arnaldos
— mañana de San Juan
— cacería a orillas del mar
— ver venir un navío
— mención del marinero
— diciendo viene un cantar
— (vv. 11 a 18) elementos de las versiones A50-A55.

Esta sería, pues, la *parte común* de la intriga. La otra (vv. 19 a 27), la parte ajena... Naturalmente que es ajena, puesto que no pertenece al *Arnaldos*, sino enteramente al *Conde Niño* o *Conde Olinos*. Sólo a partir del v. 28: *Arnaldos era el ynfante*, reaparece el tema inicial y volvemos al *Arnaldos*, aunque siempre mezclado con el *Conde Niño*, perseguido por la madre de la princesa: tema de «amantes perseguidos», seguido del mito ovidiano de las metamórfosis. Por consiguiente, lo que hay en *Quien tuviese atal ventura* perteneciente al *Arnaldos*, persistirá, más o menos modificado, en versiones posteriores del romance. Lo que no se halla en él es *lo que no le pertenece*. Así, pues, si refacción hay, ésta será hecha sobre el texto de Rodríguez del Padrón —o del existente anteriormente y que el trovador gallego recoge de la tradición (escrita u oral para mezclarlo con el *Conde Niño*, y no de ninguna versión inspirada en leyenda piamontesa, en 1515-1530-1547, por los soldados españoles del ejército de Italia. Que el *Arnaldos* y el *Conde Niño* eran coetáneos, parece evidente, puesto que ambos estaban, lamentablemente confundidos, en el pensamiento del *rifacitore*... Además, si bien se mira, en el *Arnaldos* de la versión *vulgata* (Amberes, s. a. ¿1548-1549?), no hay intriga alguna, contrariamente a la versión judía, que el señor Aubrun no menciona, y que es una sencilla historia de reconocimiento. ¿Qué sucede, al contrario, en la versión *vulgata*?

Nada, estrictamente nada: se pasa, sin transición, de la descripción del navío y de los efectos mágicos del canto a la súplica, tan angustiada como inexplicable del infante: *Digas me ora effe cantar*. Y luego, la réplica áspera del Marinero... Y, una vez más, decimos que el lector queda sin saber en qué consiste la ventura del Conde Arnaldos... Y es precisamente este no saber, el hechizo máximo del romance, naturalmente en la versión *vulgata*, no en la conservada por la tradición sefardí.

5. *El nombre Arnaldos*

Cierto es que en el árbol genealógico establecido por el profesor Ferrario en su estudio de *I Reali di Francia*, y reproducido, en parte, por J. Bédier [238], aparecen dos *Arnaldo*, ambos en la rama correspondiente a la *Casa di Mongrane* (Montglane), pero en el índice onomástico (Vol. IV, pp. 285 y ss.) no aparece ningún *Arnaldo*. Los dos *Arnaldo* mencionados por Ferrario [239] son conocidos, uno sobre todo, el *Arnaldo de Belanda*, personaje ya citado en el romance del *Marqués de Mantua* (vv. 340 y 497) y que el pseudo Turpin denomina *Arnaldus de Bellanda et Oliverius, comes Gebennensis*. En *Girard de Vienne*, uno de los cuatro

---

238 *Les légendes épiques*, etc., I, p. 6.

239 *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romaneschi d'Italia, con dissertazioni sull'origine, etc., etc.*, dal Dottore Giulio Ferrario. Milano, dalla tipografia dell'autore, M.DCCC.XXVIII. Cinco vols. T. II, pp. 165 a 362 (Dissertazione Settima). El profesor Ferrario cita la primera edición de *I Reali di Francia*, divisi in sei libri, ovvero la storia de' *I Reali di Francia* en la quale si tracta de Fiovo e di Rieteri, primi paladini di Franza. *In fine:* Impressum Mutine anno salutis M.CCCC.LXXXXI, pridie Idus Octobris, per nobilem Magistrum Petrum Manfer Gallicum Opera et Impensa Praestantis vivi Magistri Paoli Mundatoris, mutinensis, divo Hercule estensis regnante. Primera edición, rara. Otras, Firenze, 1496 y Venezia, 1515, 1537, 1694 y 1821. Dice de la obra que no pudo escribirse antes del siglo XII ni después de la mitad del XIV. Sorprende que, refiriéndose a la edición *princeps* que hemos descrito (Modena, 1491), no diga nada de la versión de *I Reali* que hizo en *ottava rima* Cristofano Fiorentino, que Crescimbeni hace vivir hacia 1480, versión publicada con el título de *I Reali di M. Cristoforo Fiorentino, detto Altissimo, poeta laureato cantato da lui all'improvviso*. In Venezia, per Giovanni Antonio de'Niccolini da Sabbio, 1534, in-4.°. También estudia Ferrario la edición de *I Reali*, edizione per la prima volta purgata da infiniti errori. Bartolommeo Gamba, Venezia, 1821, in-8.°.

hijos de Garin de Montglane es este Hernaut, más tarde *comte de Beaulande* [240]. Hay otro hipotético Hernaut, llamado *li Roux*, o *Hernaut de Gérone*, hijo de Americ de Narbonne, o de Verbena, según Ferrario, héroe de un poema heroi-cómico intitulado *Li Narbonnais*, del que dice L. Spitzer:

> Je suppose que le personnage grotesque du sénéchal *Hernaut li rous* dans *Les Narbonnais* est conçu comme un diable: ainsi s'explique et son nom et l'épithète «roux» [241].

Por su parte D. Nicolás Antonio cita numerosos portadores de este nombre, y todos ellos en la forma latina *Arnaldus*. Tales son: *Arnaldus catalan, comes Emporium; Arnaldus de Peralta, episcopus Valentinus; Arnaldus Cefcomes archiepifcopus Tarraconensis; Arnaldus Ioannes, Arnaldus de Podio, Arnaldus de Rosignol, Arnaldus de Stanyol, Carmelitanus; Arnaldus Taverny*, y, finalmente, *Arnaldus de Villanova* [242].

Esta forma Arnaldos, con la *s* característica del nominativo latino, llamó ya la atención de Menéndez Pelayo:

---

[240] L. Gautier, *Les épopées françaises*. París, 1870, XXII, pp. 438-40. J. Bedier, *Les légendes épiques*, etc. (3.ª edic.) Paris, 1926, I, cap. X, p. 344.

[241] Acerca de Hernaut de Gironde (Gérone), Cf. L. Démaison, *Aymeri*, I, p. CCVII y II, p. 268. Sobre el poema heroi-cómico, cf. vv. 4.545-4.574 del *Aymeri*. H. Suchier, en *Romania*, XXXII, p. 370 trató de identificarlo, pero se llamaba en realidad Erlin de Gérone. En cuanto al Ernaut de Beaulande dice que jamás existió personaje real de este nombre. (Cf. Spitzer, in 'Arnaud', *Mélanges offerts à Ernest Höpffner*, Strasbourg, 1949, p. 109, nota 1. Sobre *Les Narbonnais*, cf. Bédier, *Op. cit.*, pp. 35-48. Refiriéndose Bédier al «lignage» de los Garin de Montglane y en particular a Hernaut o Ernaut de Beaulande, dice: «qu'est-ce que le château de Monglane, berceau du lignage? Qu'est-ce que Beaulande, où naquit Aymeri? (*Op. cit.* I, p. 21). Para la identificación de Montglane, cf. H. Süchier, in *Romania*, XXXII, 1903, p. 356, y para la de Beaulande, G. Paris, *Hist, poét. de Charlemagne*, p. 80, así como L. Demaison, *Aymeri de Narbonne*, Introd. p. CCXXIV. Cf. además, K. Rudolph, *Das Verhaltnis der beiden Fassungen in welchen die «Chanson Garin de Montglane» überliefert ist, nebst einer Untersuchung der «Enfances Garin de Montglane»*, Marburg, 1890, así como E. Stengel, in «Zeit. für rom. Phil.» VI, p. 404, etc., etc. Hay otros Arnaud de menos monta, tales como el Ernaut de Douai, de que hace mención *Raoul de Cambrai:*

2877 Fuit s'en Ernauz brochant a esperon,
Roouts l'en chance, qui cuer a de felon.

[242] *Biblioth. Hisp. Nova*. Madrid, 1833, I, pp. 106, 112, 141, 162, 223, 256 y 363.

> Otra de las rarezas de lenguaje de estos romances es el uso frecuente, ya que no constante, de nombres propios terminados en -s, como Oliveros, Reinaldos, Claros, Grimaldos, no muy conforme con la índole de nuestra lengua, donde esta terminación suele ser signo de plural, pero muy acorde con el origen de los nombres *Oliviers, Renaus, etc. Carlos* predominó, aun en el uso vulgar sobre Carlo, pero aquí pudo mezclarse la influencia de la latinidad eclesiástica *(Carolus)*, como en la antigua forma de Pablos, conservada por Quevedo, y en la todavía vulgar de Pilatos [243].

Igualmente, Menéndez Pidal, en su estudio de *La «Chanson des Saisnes» en España* [244], y refiriéndose al nombre de Nuño Vero, dice que

> [... parece ser transformación oral de algún extraño nombre moruno que la primitiva forma romance usaría en vez del de Justamont. *Muñoveros* (con esa *-s* de nominativo antiguo francés, tan corriente en los romances carolingios), es el nombre de un pueblo de la provincia de Segovia.

También Spitzer se refiere a *the nominative of French proper names:* Carlos, Gaiferos, Valdovinos, etc. [245]. Obsérvese, a este respecto, la supervivencia de los nombres latinizados («elinus, olenus»: *Conde Olinos)* y, en francés, Brutus, Titus, Marius, Casius, Britannicus, y Hugues (Hugolinus = espíritu, frente al ital. Ugo, Jules, frente al esp. Julio e ital. Giulio; Gilles, frente a Gil, Georges, frente a ingl. George, ital. Giorgio, esp. Jorge, Charles, frente al ital. Carlo, alem. Karl = hombre. Nótese, por otra parte, que Valdovinos, es el Baudoins francés, que el inglés transforma en Baldwin. Igualmente es de notar la supresión 15

[243] *Trat. de los rom. viejos*, II, p. 359. A este respecto dice Ph. A. Becker, *Gesc'hichte der spanischen Literatur*, Strasburg, 1904, p. 22: «Wo aber die Romanze Namennent-gewöhnlich in der seltsamen conventionellen Form: Conde Claros, Conde Alarcos, infante Arnaldos, — da schafft sie eine neue, fragmentäre Sage, über sich weiter träumen lässt, und tatsächlich haben die nachfolgenden Dichter dieselbe nicht selten weiter ausgesponnen und zu der kleinen pseudo-epischen Liederzykel gestaltet.»

[244] In *Mélanges à Mario Roques*. París, 1951, pp. 229-244.

[245] *The Folkloristic Pre-Stage of the Spanish Romance «Conde Arnaldos»*, in HR, XXIII, pp. 173-187. Cf. B. Pottier, *Introduction à l'étude de la Philologie hispanique*, Strasbourg, 1959, II, núm. 32, p. 17: «le nominatif a été conservé dans les noms propres, destinés par nature à être agents de verbe: DEUS > Dios, MARCUS > Marcos». Por lo que se refiere al diptongo *-au*, cf. R. Menéndez Pidal, *El idioma español en sus primeros tiempos*, p. 106 (3.ª edic.).

de *-s* en el compuesto *Carlomagno*. El italiano dice *Arnaldo*, y no *Arnaldos*, y *Rinaldo*, y no *Reinaldos* porque está más distanciado del nominativo latino. Así, la *-s* de Arnaldos es, ciertamente, fenómeno de supervivencia carolingia (y de ahí lo que dice el profesor Aubrun: «Le nom d'Arnaldos semble avoir cette origine»; pero es fenómeno carolingio sólo indirectamente, como observó Menéndez Pelayo, y directamente latino. Conjeturamos también que la reducción del diptongo *au* en *o* (Aurelianus = Orléans), explica las formas *au, aud, aut*, reducidas a *-o:* Arnau, Arnaud, Arnaut, Arnaldo (Berchet, Bertola, Croce). A esta reducción *-au - o* ha venido a añadirse, por influjo latino, *-s (Ferdinandus)*, de donde Claros, Dirlos, Gaiferos, Alarcos, Olinos y Arnaldos. Pero...

6. *«Arnaldos» es nombre germánico*

En su trabajo intitulado *Old French Borrowwed Words in the Old Spanish* [246], el profesor de Yale, John B. de Forest, expone:

> In regard to words of Germanic origin we are further helped on the phonological side in discovering Old French loan-words in Old Spanish by the Germanic dialects and their phonological features. We know that the Gothic and Svevian alone contributed to Spanish: Gothic and Burgundian to Provençal: Gothic and Longobard to Italian: Frankish, Old Norse, Anglo-Saxon, Old English and Old High German to French... Thus in Old Spanish any words of Frankish, Old Norse, Anglo-Saxon, Old English, or Old High German origin. e. g. *botar, adobar, barnax, baron, bofordo, bofordar, bote, fardido, fonta, gab, gabar, losengero, rota*, etc., may be assumed to come from Old French.

Y en otro lugar de su estudio (núm. 19, p. 381) da la voz *Arnal*, seguida de O. Sp. *Arnald*, O. Fr. *Arnalt*, O. H. G. *Arnald*, y con el comentario siguiente:

> The absence of «w» after the «n» in the etymon makes non Gothic source probable. (Cf. W. Braune, *Ahd. Gram.* Halle, 1880, p. 78 § 109, A. 2; J. Franck, *Afränk Gram.* Göttingen, 1909, p. 89, § 69, 4; Lionel Armitage, *Introd. to the Study of O. H. G.*, Oxford, 1911, p. 103, § 242, IX). The absence of final «o» tho not signifiant in itself is contributory of Fr. Origin. Cf. Rynaldos.

[246] In RR, VII, n.° 4, 1916, p. 381, núm. 19.

Vemos que J. B. de Forest considera *Arnal* derivado del ant. fr. *Arnalt*, pero añade: ant. alt. alem. *Arnald*. Por su parte, J. Brüch asegura que muchas voces germánicas entraron en el latín vulgar y de éste pasaron a las lenguas romances. Nos hemos referido al entronque Hölle - Helle - Hel - Herla King - Henequin en conexión con el ciclo Halewijn. Sin volver sobre este punto, nosotros vemos el correlato siguiente: *familii* (o *filii*) *Hernaudi* [247] > *Arnaldi* > Arnaldo, con entronque germánico *Aar* = águila [248] y *ald*, de *walt* = fuerza, ímpetu, imperio *Adlerwolf*, *Arn-waldo* (*Adler*, m. a. a. *adelar* 'Edel Aar' = águila noble, como *Edel-falken* = halcón. Cf. ár. *neblí*, ant. fr. *noble*. E. Föstermann [249] registra las variantes siguientes:

Arnoald, Arnold, Arnald, Arnolt, Arnault, Arnallus, Araldt, Arnort, Arnhold, Arnoldi, Arnoldt, Arnolda, Arenward, Arnuvig, Arnuwin, Arnwis, Anwis, Arnuuis, Arnuf, Arnulf, Arnulph, Arnolf, Arenulf, Arnoluara, Arnust, Harnold, Harnald Harnolf,

---

247 Du Cange, *Gloss*. III, 296, dice: «Per contumelian appellanti Pullanes, militis Christiani qui, ad Terra Sanctae tuitionem, relicta ultra patria, et pro Christo exultantes, properabant, tanquam fatui et idiotas, uti narrant Jacobus de Vitriaco, lib. I, *Hist. Hierosol*, cap. 72. Et Sanatus. lib. 3, part 8, cap. 2 et *Statuto Ordinis Hierosol*. Per Filios Arnaldos intelligentur hi qui novissime post alios, Ordinem nostrum sunt professi, quasi tirones. Quod quidem vocabulum, quod et ipsum follicum est, in Terra Sancta frequens et commune fuit.»

248 J.-W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig, 1854, B. I, S. 6 a: Aar, echter name, goth. ara, gen. arins, ahd. aro, arin, mhd. ar, arn = áquila. Bürger empleó la voz noble *aar* en unos versos dedicados a A. W. Schlegel:

fleuch auf du königlicher *aar* (*Aar*)
dich schwingend in die lufte!

249 E. Förstermann, *Altdeutsches Namenbuch*. Brussel und Gent, 1856, B. I, S. 118-19.—F. L. K. Weigand, *Deutsches Wörterbuch*, Giessen, 1881. S. 77: *Arnold*, ein Mannsname, ahd. *Aranolt*, d. i. *Adlewalt*, mhd. *arn* (Rom. pl. *ernî*, bei Tatian 147, 5. *Adler* neben mhd. *ar*, ahd. *aro*, *Aar* (f. d.) und *alt* aus *Walt* = *Walter* u das *Walten*.—O. Schade, *Altdeutsches Wörterbuch*, Halle a. S., Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1872-1882. S. 2: *arn*, ahd. (StM 2 pl. *ernî*) mhd. *arn* (StM 1 pl. *arne*). Adler. Agf. *earn* (StM 1) *arn*, *örn*. S. *aro*.—Sachs-Villatte, *Enzyclopädisches französich-deutsches und deutsch-französisches Wörterbuch*, Berlin, 1921. Zweiter Teil, 26 Auflage: *Arnold*, *Arnaud*, *Arnulf*, *Arnould*, *Arnolphe*, *Arnulpe*.—A. Dauzat, *Les noms de Personnes. Origine et évolution*. Paris, 1925, pp. 30, 81 y 151.—A. Baehnisch, *Die deutschen Personennamen*, Leipzig, 1910.—H. Heintze, *Die deutschen Familiennamen geschichtlich, geographisch, sprachlich*. Halle, 1908.

etc. A estas formas hay que añadir: Arnaud, Arnaut, Arnault, Hernaut, Ernould, Ernoul, Arnau, Arnaute, Arnao, Arnal, Ernault, Arnaudon, Arnaldito (P. Pidal), etc. Las formas francesas entroncan con Renaud («le tueur de femmes» y *Le Roi Renaud)*, el primero de los cuales es, según Spitzer, el punto de unión con Halewijn y Rico Franco [250].

L. Spitzer, apoyándose en I. Kemppinen [251] se pregunta:

> Since the linguistic tradition of *filii Hernaudi* Arnaldo goes also back to the 12th century, should we dare to date the prototype of the «romance» (el *Arnaldos)* as belonging to the same period?

El ilustre filólogo cree, justamente según nosotros, que el *Conde Arnaldos* no puede derivarse de *previous epic poems*, sino que pertenece (opinión de Rajna) al *international stock of folklore about supernatural spirits*, que, en opinión de Spitzer, está pobremente representado en la poesía española, *perhaps because of the stronger influence of Spanish Catholicism.* Esta apreciación parece en consonancia con el doble postulado: *Märchenforschung* y *demoniac being*, al cual acaso no sea extraña la siguiente conclusión de Kemppinen:

> Arnaldo», «arnaud» and «renaud» belong to the family of words whose members often denote something impure, unclean, evil or negative: some of the words have been preserved as the names of dogs and even in the meaning of a «tom cat [252].

---

[250] No para aquí la serie de nombres que designan a Herr Halewijn en el folklore: Rotlinger, Ulvert, Geist Olver, Rymer, Röfvaren Brun, Ulinger, Ulrich, Adelgar, Handsome sailor, villain green hunter, soldier, Sailor, Borge, singing or whistling rider, Jás, son of Mantu, Hannug the German, Kanko, Vietrikka, Ruddy, Jurg der Teufel, etc., etc.

[251] I. Kemppinen, *Ballad of Lady Isabel and the False-Knight*, etc. Cf. notas 8 y 156.

[252] «Speculum», XLI, p. 133. De ello deduce Spitzer las conclusiones siguientes: «Les chats sont du diable»... D'autre part, le béarnais *arnau* «chat mâle» peut aussi bien trouver sa place parmi les mots bysyllabiques caractérisés par *-a -u*, signifiant «chat», que signale le REW s. v.» *a-u* (Schallwort für das Schreien des Katers) «*matou, marcou, marlou*, etc. Le mot béarnais a donc pour ainsi dire deux étymologies, l'une onomatopéique *(a-u)*, l'autre sémasiologique (nom du chasseur sauvage). Il est difficile de dire laquelle est «la plus forte»: est-ce le schéma *a-u* ou est-ce l'idée du chasseur sauvage, diabolique, qui attire *arnau* dans l'orbite du chat? Nos dictionnaires étymologiques sont portés à simplifier les choses en n'admettant en général qu'une seule étymologie. De

En este orden de «impureza» o de «picardía» que se asocia al nombre Arnaldo, Spitzer, que lo emparenta con *arlot herlot, Herla-King* y la «mesnie» Hellequin, le da significado de «ruffian». Berceo *(Vid. St. Dom.* 648; *Vid. St. Millán,* 20), lo emplea con el sentido mixto de *holgazán-bribón,* que seguramente era el que tenía en los siglos XIII y XIV, y que, según Corominas *(Dic. Etim.* I, p. 268), conserva todavía en Álava y Santander. Driessen habla de *ein widerwärtiger Knabe.* Este arlot procede, probablemente, del provenzal *arlotz,* de Arles, según Nicolo Tommaseo [253]: «Arlotto, in origine pitocco, tapino e vile». También menciona un Arlotto del siglo XV «che sbastava certi Arlotti o Arlechini». Kemppinen, a su vez, dice que

> among the representatives of this family of words may be mentioned the Catalonian arlot (pimp), English harlot (a vagabond, beggar, rogue, rascal, villain, low fellow, knave, ruffian, devil), the Italian proper noun Arnaldo (and words close to it) and the MF. arnaud, renaud (silly, fool, idiot, stupid) and arlouyn (pimp).

A esta cascada de epítetos se añade la explanación que el profesor Migliorini [254] ofrece para explicar el sentido peyorativo de esta voz [255]:

---

même, l'*Arnolphe* de Molière a deux étymologies, l'une—celle que Migliorini a indiquée (le nom propre *Ernout)*, l'autre (secondairement) onomatopéique: le *-f* indique en français (peut-être à la suite de mots comme *cafard, hafouin,* etc., cf. l'inscription que Rabelais a imaginée pour l' Abbaye de Thélème) l'hypocrite: Schuchardt groupait jadis *Arnolphe* avec *Tartufe* et *Arfure*».

253 *Dizionario della Lingua italiana.* Torino, 1865, I, p. 594.

254 B. Migliorini, *Dal nome proprio al nome comune.* Bibl. Arch. Rom. II, p. 13. Genova, 1927. Dice Migliorini que «*Saint-Arnould (Ernoul, Arnolphe)* era considerato protettore dei mariti traditi:

> Sui-je mis en la confrerie
> Saint Ernol...?
> *Rom. de la Rose.* vv. 9.167-9.168.

Per spiegare comme il nome proprio sia giunto a questo significato, lo Schultz-Gora (ZRPL XVIII, 131) pensava alla frequenza di esso in Provenza; il Suchier, allegando i passi citati dal Du Cange (s. *Arnaldus, filii Hernaudi)* pensava al burlesco comportamento di Hernaut le Roux, personaggio della canzone di gesta dei Narbonesi, durante il suo viaggio e poi a Parigi *(Les Narbonnais,* II, p. LXIV.»

255 W. von Wartburg, *Franz. Etym. Wört* da: arnould, «mari trompé se résignant à l'être et tirant parti de sa situation», que es algo así como *marido consentido.* Conjuntamente con el significado de marido compla-

> Al nome di Arnaldo si riattacca una copiosa famiglia di parole, diffusa nell'Italia settentrionale e in tutta la Francia: mil. ant. arnaldo (Bonvesin, *Libro Tre Scritt.* negra, v. 69); (gloss. Biadene, *De Bartholomaei)*, valses. ant. *arnoldo* «ribaldo» badioto *naldo*, «pazzo» (con scambio di suffisso: parm. *arnoc* «lento», «barboglio»), prov. *arnaut*, fr. ant. *arnaud*, renaud, «di cattivo umore». (Béarn. *arnaut* «gatto maschio», reims. *arnou* «maggiolino»? fr. s. XVe. dial. (passim) *arnauder*, *renauder* «attacar briga, esser di cattivo umore», argot *chercher du renaud* «chercher querelle», *faire du renaud*, «faire du bruit». O questi ultimi si riconnettono col. prov. ant. *raina* «lite»? (cf. il piazz. *r'naudi* «insuperbire».

El profesor Migliorini, comentando el texto de Otón de Morena:

> Erat autem ibi ad illam obsidionem quaedam magna societas solummodo pauperum et egenorum tunc insimul congregata, qui derisorie filii Arnaldi appellabantur *(Mon. Germ. Hist. Script.* XVIII, p. 611).

que se refiere al año 1159, sugiere una hipótesis:

> Quattro anni prima (1155) era stato suppliziato Arnaldo da Brescia, il grande fautore della povertà ecclesiastica: nulla d'inverosimile che l'odio di cui i suoi avversari l'avevan coperto avesse dato origine a quella derisione. Ma che tutti i significati di cui abbiamo discorso derivano di qui, non oseremmo dire con sicurezza.

La hipótesis del profesor Migliorini nos parece poco convincente. No creemos que las predicaciones del discípulo de Abelardo contra la legitimidad de los bienes eclesiásticos, incluso cuando aquéllas adquirieron proporciones clamorosas, hasta el punto de sublevar al pueblo contra el Papado (recuérdese, en otro sentido, la lucha de Savonarola contra Alejandro VI), lo que había de llevar a Arnaldo de Brescia a la hoguera (1155),

---

ciente la voz tiene también el de «imbécil», «disoluto», «pendenciero» *(Arnauder* significaba «buscar camorra». Volviendo al marido consentido, en *El Burlador de Sevilla*, de Tirso, Catalinón dice del Duque Octavio, después que éste se ha acomodado *a lo sucedido* a Isabela, de la que, ello es cierto, no había llegado a ser marido:

> 106 Señor, detente
> que aquí está el Duque, inocente
> sagitario de Isabela,
> aunque mejor le dixera
> Capricornio...

pudiesen trascender al lenguaje popular de la Italia septentrional y a Francia. Obsérvese que los sentidos peyorativos de *arlot* = pícaro, bribón, holgazán, etc., han pasado al español, sea a través de *ardelio, ardalio,* o *hariolus,* como supone J. M. de Forest (*Op. cit.*, p. 382), o del ital. *arlotto.* El Dic. de la Acad. (1925), *in situ,* registra la voz *Arlote* (del ital. *arlotto* y éste del lat. *ardelio-ōnis.* Adj. ant. Holgazán, bribón). En acepción secundaria significa descuidado, desaseado en el vestido y porte.

Un Arnaldo acude a nuestro pensamiento.

Se halla en el *Persiles y Sigismunda* (I, II):

> El capitán y señor de este navío se llama Arnaldo: es hijo y heredero del rey de Dinamarca, a cuyo poder vino por diferentes y extraños acontecimientos una principal doncella ..... [hasta que sucedió que, andando mi señora Auristela *por la ribera* del mar, solazándose, *no como* esclava, sino como reina, *llegaron unos bajeles de corsarios* y la robaron y la llevaron no se sabe adónde] [256].

7. *Intermedio homérico: Calipso, Ulises y la Isla Peregil*

Frente a la teoría del profesor Aubrun respecto a un origen carlovingio del *Arnaldos,* nosotros oponemos la teoría de un origen helénico-mediterráneo, y creemos que no le falta razón a J. Geers (Cf. nota 94) para decir que «los romances novelescos, siendo los más líricos o más populares, son más importantes para la investigación de los orígenes de este género de poesía».

Aun incurriendo en reiteración, conviene recordar que hay *dos romances del Conde Arnaldos:*

A) el de las versiones peninsulares, que puede tener entronque con

B) el de la tradición judía.

En el segundo, pese a que también hay intervención de la música como *elemento de seducción* («a Apolonio sus habilidades

[256] A este respecto dice H. A. Paludan, *Traductores y traducciones de romances españoles en Dinamarca e Islandia,* in «Homenaje a Menéndez Pidal», Madrid, 1925, I, 315-339: «Las ideas de Cervantes sobre los países del Norte no eran puramente ficticias, aunque bastante casuales y vagas. En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* vemos un príncipe heredero de Dinamarca, llamado Arnaldo, cuya gente entiende el polaco con facilidad asombrosa».

y su disposición para la música le ganan el afecto del rey Architrastes, con cuya hija, Luciana, se casa») [257], nos hallamos ante un caso de novela bizantina, con iniciación, nudo y desenlace, que tanto abundan en las literaturas y cuyo primer antecedente acaso sea la leyenda de Moisés, pasando por el *Doncel del Mar*, etcétera, etc. La filiación es harto conocida. Pero, ¿hay en él reminiscencias odiseínas, conjuntamente con la historia de Apolonio que, en sí misma ya lo es? Si los servidores del Infante-Conde Arnaldos anduvieron durante *siete* años (Spitzer) buscando a su señor, no se olvide que también Telémaco, hijo de Ulises, a pesar de estar casi convencido de la muerte de su padre, por consejo de Atenea, que se le aparece como un Extranjero, emprende un viaje a Pylos, Lacedemonia y Esparta para obtener noticias acerca del triste fin de su progenitor. En Esparta, la diosa de los ojos garzos aconseja a Telémaco el retorno a Itaca, puesto que los dioses han decidido ya el retorno de Odysseus al lado de su amada y fiel Penelopea, para lo cual despachan a un emisario, Hermes, el cual

> ... quand il fut arrivé à l'île lointaine, il passa de la mer bleue sur la terre, jusqu'à la verte grotte que la Nymphe aux beaux cheveux habitait, et où il la trouva... Et la Nymphe *chantait d'une belle voix* (Subr. F. C.) tissant une toile avec une navette d'or *(¿variante del peine de oro?) (Odys.* Rhap. V).
>
> ....
>
> Et l'illustre Déesse Kalipsô le reconnut... Et Hermès ne vit pas dans la grotte le magnanime Odysseus, car celui-ci pleurait assis sur le rivage... *(Odys.* V).

Y en la *Rhapsodie* VII Ulises cuenta:

> Il y a au milieu de la mer une île Ogygiè, qu'habite Kalipsô, Déesse dangereuse aux beaux cheveux, fille rusée d' Atlas... Et je passai là *sept* (Subr. F. C.) ans, et je mouillais de mes larmes [258] les vêtements immortels que m'avait donnés Kalipsô...

---

[257] J. Hurtado J. de la Serna y A. González Palencia, *Historia de la Literatura española*. Madrid, 1932. (Dos vols.).

[258] Cf. R. Menéndez Pidal, *Poema de Mío Cid*. Col. «Clás. cast.» n.º 24, p. 37: «El dolor se manifiesta habitualmente con llanto en los héroes griegos, germanos o románicos». Son innumerables los pasajes de la *Ilíada* y de la *Odisea* en que aparecen llorando héroes y heroínas. De ahí el *plorer des oilz* del *Roland* y el *llorar de los ojos* del *Cantar:* 92, 330, 736, etc., etc., y en los romances, como en el del *Marqués de Mantua*.

Leemos en la edición bilingüe de Víctor Bérard [259] el relato del cautiverio de Ulises bajo los encantos de la bella e implacable Calipso. Al llegar Bérard al verso 85 'ολσσεια, A, 85), que nombra la isla de Calipso con la voz ὠγυγίε *(het heiland Ogygia*, dice G. Schwab [260] y que los diccionarios consideran isla fabulosa *situada en el Mar Jónico*, pone una nota que dice así:

> 85 On traduit d'ordinaire «l'île d'Ogygie», mais Ogygiè me semble une épithète (Cf. *Schol.* I, 85): si l'île de Calipso avait son nom propre comme l'île de Circé a celui d'Aiaiè, ce nom serait I-spania, Espagne.» *(Loc. cit.* p. 9 a).

Siguiendo la lectura, al llegar al verso 'Αλλ ὅτε δή τὴ νῆσον ἀφίκτο τηλόθ' ἐοῦσαν, («mais quand au bout du monde. Hermès aborda l'île *(Odys.* V. 55), V. Bérard pone otra larga nota que es como sigue:

> L'île de Calypso est située fort loin des mers helléniques: Ulysse voguera plus de dix-sept jours pour en revenir. Et l'île de Calipso est dans le fond de l'Occident, puisque l'héros pour en revenir, doit toujours garder le nord sur sa gauche: il a donc le levant devant lui, l'ouest derrière et le sud à sa droite. *(Loc. cit.* p. 146 a). Enfin l'île est en de parages où croît le cèdre, dont la Méditerranée n'a de forêts naturelles que sur les côtes d'Asie et de l'Afrique, en Syrie, d'une part, en Algérie et au Maroc, de l'autre. Tout concorde donc à nous faire chercher cette île dans la région barbaresque, où elle se trouve encore sous le nom de *Peregil*, l'île du Persil. — Peregil est en face de Gibraltar, au pied de l'ancient Atlas — notre mont aux Singes.

No nos incumbe, naturalmente, discutir la teoría de Bérard, pero sí saber dónde se halla esta *isla de Perejil*, que no figura en los mapas corrientes. La hemos hallado, por fin, en un mapa alemán [261]: figura con el nombre de *Isla de Peregil*, al norte de Ceuta y al sur del estrecho de Gibraltar, a muy poca distancia de la *Punta de Carnero* mencionada en la versión judía Jc.

Ahora conviene atar los cabos siguientes:

---

[259] V. Bérard, *L'Odyssée*. «Poésie homérique». Texte établi et traduit par. — Coll. des Universités de France. Ass. Guillaume Budé. Société d'Edition «Les Belles Lettres», Paris, 1955. T. I, chants I-VII (5e. édit.).

[260] G. Schwab, *Griekse mythen en Sagen*. Utrecht. Prisma-Boeken. Antwerpen, 1956, p. 198.

[261] Stieler Hand-Atlas (Spanien und Portugal Pyrenäische Halbinsel). Gotha: Justus Perthes, 1905, Bl. n.° 34.

a) que Calipso es *fille rusée* de Atlas.

b) que la hipotética Atlántica platónica *(Timeo, Critias)* se sitúa comúnmente al oeste de Gibraltar *(Djebel-al-Tarik)* y que, por consiguiente, al este se halla el Mediterráneo.

c) que Atlas es una cadena de montañas al N. de África, comprendiendo Marruecos, Argelia y Túnez, con los nombres de Atlas Mayor y Medio.

d) que en las versiones peninsulares del *Arnaldos* (salvo A48) se menciona el estrecho de Gibraltar, como uno de los peligros de los que Dios debe guardar a la galera.

e) que en la versión Jc. (Bénichou) vv. 33-34, se asocia la *Punta de Carnero* con el estrecho de Gibraltar.

f) que el Infante Arnaldos erró durante *siete* años (Spitzer) por el mar, y en Jc. se dice:

53 *siete* años hazían *siete*
que por ti ando por la mar.

g) que Ulises permaneció también *siete* años cautivo de la bella Calipso.

Y preguntamos: ¿no hay una reminiscencia odiseína en el canto de prevención *(of warning:* Spitzer), al evocar los peligros y asechanzas que pueden correr la nave y sus tripulantes? ¿No se expresa con la *Punta de Carnero* y la *Isla de Peregil* el temor a cautivar bajo los hechizos de Calipso? Quizá se asocien reminiscencias de los Argonautas [262], expresado todo ello en una vaga mescolanza mitológico-geográfica: las Simplégadas, Caribdis y Escila, cautiverio bajo Circé o Calipso, etc., etc., unido a elementos contemporáneos: los bancos de Flandes —ruta comercial— y, como trasfondo permanente, el poder seductor del canto: *las sirenas*... Siendo el *Arnaldos* un romance marítimo y mediterráneo por excelencia, creemos que en la síntesis de *A* y *B* de nuestra *Trayectoria*, esto es, poder órfico de la música o del canto, representado por Orfeo, y la aventura marítima, más o menos entremezclada con elementos extraños, representada por la *Odisea*, hay que buscar —y creemos que se halla— el origen del *Romance del Conde Arnaldos*, el cual, no lo olvidemos,

[262] Cf. E. R. Curtius, 'Die Argonauten', in *Kritische Essays zur Europäischen Literatur* (2. Auf.) Francke Verlag, Berna, 1954.

sólo es una balada, un producto poético, pero ficticio, como suele ser la mejor poesía.

8. *Los dos nautas egipcios*

En el *Livre des Morts*, François Lenormand expone la emigración del alma del difunto. El muerto se presenta ante la divinidad infernal, el dios de las regiones inferiores (Osiris-Hades-Plutón), para implorarle que lo admita en su imperio. Como en la tragedia griega, el coro de las almas glorificadas interviene. El muerto franquea, por fin, el *Ker-ti-nutri*, morada de los difuntos. Pero el muerto tiene que sufrir diversas y terribles pruebas (algo así como los misterios de Eleusis), antes de ser reconocido digno de admisión, en cuyo caso contrario las divinidades infernales (¿Eaco, Minos y Radamanto?) entregan el alma del culpable a *Khu*, ejecutor o verdugo. Entre las pruebas por que tenía que pasar el alma del muerto se halla (textualmente) la siguiente:

> Il arrive sur les bords du fleuve infernal, ou *un faux nautonnier*, envoyé par le génie du mal, *cherche à l'entraîner dans sa barque* pour le conduire vers l'Orient, au lieu de l'Occident, terme de sa course. Echappant à ce nouveau péril, *il reconnait le vrai nautonnier* qui lui fait subir un interrogatoire avant de le conduire à l'autre rive, et il atteint la vallée d'Aaron, si fertile que la tige de blé s'y élève à *sept* (Subr. F. C.) coudes et la longueur de l'épi à deux [263].

Todas estas alusiones a la mitología griega: el *fleuve infernal:* la laguna Estigia: el *nautonnier* = Caronte, el interrogatorio, equivalente al óbolo que era preciso colocar entre los dientes del muerto para que el avaro consintiese en pasar el alma al otro lado del río, nos dejan perplejos. Sobre todo ese *falso marinero* que trata de atraer al difunto, y que recuerda —vagamente, claro está— la invitación-insinuación: *fino a quien comigo va* (A48, 26). Y aun admitiendo la hipótesis de una relación entre el texto del *Libro de los Muertos* egipcio con el *Romance del Conde Arnaldos*, a través de una emigración milenaria, nos pre-

[263] F. Lenormand, *La terre des Pharaons*. Paris, 1889, p. 76.

guntamos: ¿cuál de los dos *nautonniers*, el falso o el verdadero, es, o puede ser el Marinero del romance?

9. *Contactos romancísticos hispano-yugoslavos en el Mediterráneo Oriental en los siglos XV y XVI*

El Dr. Dragutin Subotić [264], «reader in Serbo-Croat in the University of London», es autor de una obra intitulada *Yugoslav Popular Ballads. Their origin and development.* (Cambridge, Univ. Press, 1932).

Conocíamos esta obra, primero, por una breve referencia de Menéndez Pidal:

> No sé qué valor puede tener la semejanza que se descubre entre ciertos versos de romance («con un falcón en su mano / la caza iba a cazar...») y otros de baladas yugoslavas. Dragutin Subotić supone influjo español, y se apoya para ello en las prolongadas relaciones militares y comerciales que la flota de la república eslava de Ragusa (Dubrovnik) sostuvo con Carlos V de España y con los Felipes sucesores, relaciones que pueden ser explicativas de influencias ejercidas por España en el Mediterráneo Oriental.

Seguidamente, por la recensión que de la mencionada obra hizo Clarence A. Manning [265]:

> Dr. Subotić studies the relations of the ballads to the Castilian romance and shows that there is abundant evidence that these Balkan poems were composed on the model of Spanish songs of Middle Ages.

El Dr. Subotić, establece, en efecto, nexos entre Serbia y Castilla a partir de principios del siglo XV. Se refiere, como antecedente, a la embajada de Ruy González de Clavijo a Samar-

[264] D. Subotic, *Yugoslav Popular Ballads. Their origin and development.* Cambridge, Univ. Press, 1932.

[265] In «Rom. Rev.», XXIII, 1932, p. 350.

Acerca de las relaciones marítimas entre Ragusa y Castilla, sobre todo en la época de Alfonso V de Aragón, el Magnánimo, cf. el documentado trabajo de B. Cinti, «Della Mercatura et del Mercante Perfetto» (título de la obra del raguseo Benedetto Cotrugli 1575), en *Studi di Lingua e Letteratura Spagnola*, número de Homenaje a Menéndez Pidal. Richerche realizzate col contributo del C. N. R. (Universitá di Torino. Publicazioni della Facoltá di Magisterio, núm. 31. «Quaderni Ibero-Americani». Torino, 1966, pp. 331 a 371, y nuestra recensión en «Rom. Jahr.» T. XVII, 1967, pp. 369 a 375.

kanda, sede de Timur y dice que el relato de dicha embajada se publicó en Sevilla (1582) y luego en Madrid (1782) *(Loc. cit.*, p. 76-77). El erudito serbio se refiere a la estructura del romance castellano, que define:

> a *stanza* of four lines of eight syllabes, with a rhyme only between the second and fourth lines, and with a prevailin trochaic movement, or of sixteen syllabes, with a caesura after the eighth and continous rhyme.

Habla de los

> *juglares de peñola*, who composed or wrote these *romances*, and *juglares de boca*, who only recited them. They were the predecessors of the *ciegos*, the blind men who, like the blind *guslari*, took the rôle in modern times of the original chanters,

estableciendo un parangón con las *junačke pesme*, de las cuales dice que

> are essentially national, and three principal motives guide the action of their heroes: loyalty to the king, devotion to Christianity, and personal honour; the warriors being always courteous and gallant *hidalgos* on every occasion, especially when capturing a defeated Arab chieftain. Among the personages who play parts in them, those of the upper classes are most prominent, and in character the *romances* are more aristocratic than the *junačke pesme*. *(Loc. cit.* pp. 104-105).

El profesor Subotić, al estudiar el origen de la poesía heroica serbo-croata y su carácter de tradicionalidad, dice:

> We shall endeavour to show that the Spanish *romances*, like the French *chansons de geste*, were, in all probability, not unknown to the Yugoslav composers and chanters of the *junačke pesme*, Since, however, we do not hold the view that any particular Castilian *romance* or *chanson de geste* served as a model for any particular Serbo-Croat heroic poem, we beliebe it useleess to look for imitations pure and simple among the *junačke pesme* of any Western traditional poetry. What we can look for and find are similar phrases and even whole lines: Conde Arnaldos, *la caza iba cazar*, «with a falcon on his arm», and Marko Kraljević, *lov lovio*, «with his falcon». The two phrases are identical. So are the following lines:
>
> Quien es aquel caballero
>
> and
>
> *Koji ono dobar junak bese.*

Very similar are:

Bien oireis lo que dira (i. e. el moro)

or

Bien oireis lo que habló

and *Da je kome poslusati bilo.* (*Loc. cit.* pp. 107-108).

Y el Dr. Subotić llega a la conclusión que, independientemente de las similitudes de frases, que pertenecen, indudablemente, al fondo internacional de lo que R. House Webber denomina *pattern*,

> «The tone and the spirit, and to a certain extent the atmosphere, are remarkably similar. The similarity exists especially between the historic ballads of the two poetries, but the *romances* of miscellaneous character *possess certain common points with the Yugoslav traditional poetry of both the lyric and the epic group.* (*Loc. cit.* pp. 108-109). (El subrayado es de F. C.).

CONCLUSIÓN

X.—¿CUÁL ES EL ORIGEN DEL «ROMANCE DEL CONDE ARNALDOS»?

Toda respuesta no será sino mera conjetura, basada ora en fundamento documental, por una parte, ora en suposiciones e indicios, por otra.

Ante todo, se ha de tener en cuenta que sólo poseemos cinco textos —de valor harto desigual— para el estudio del romance:

A) *Cancionero de Londres* (CL.) Versión atribuída a Juan Rodríguez del Padrón, acaso de 1430-1440. El *Cancionero* fue compilado entre 1471 y 1500.
B) *Cancionero de romances* de Amberes, s. a. (¿1548-1549?).
C) *Cancionero de romances* de Amberes (1550).
D) *Cancionero de romances* de Amberes (1555).
E) *Pliego suelto* de hacia 1560, impreso en Burgos por Felipe de Junta, probablemente reimpresión de otro anterior.
F) *TRADICIÓN SEFARDÍ:* (Que Menéndez Pidal supone sea la primitiva):

Ja. (1907).
Jb. (1922).
Jc. (1945).

El estudio comparado de estos textos llegados a nosotros —y no los únicos que, probablemente, debieron de existir—, muestra que son resultado de tanteos, fruto de reelaboración diversa, y relativamente tardía, de uno o varios textos anteriores —perdidos o no hallados aún—, o de la tradición oral, esta tradición cuyo término, *provisional*, es la versión *vulgata* del *Cancionero de romances* de Amberes, s. a. En ella, una fracción del tema, o temas, despojada de toda superfluidad anecdótica, alcanza ese punto que tal vez no sea propiamente de perfección, pero sí de lirismo y de misterio a que se refiere Menéndez Pidal cuando dice que «llegada la situación poética a un momento en que se la juzga insuperable, se la deja en su cima, sin hacerla bajar la pendiente» [266]. No sucede así, en realidad, con el *Arnaldos*, ya que la edición de 1550 y la de 1555 retrotraen el romance a una etapa anterior, mediante la adición de los diez versos que componen la canción del marinero, versos que, en parte, se encuentran ya en el *Cancionero de Londres* y en el Pliego suelto de la *Sammlung* de Praga.

Nos hemos referido a uno o varios textos anteriores a los conocidos. Naturalmente, ignoramos si realmente han existido y cuál pudiera ser su contenido respectivo. Pero la tradición oral, ¿qué elementos contenía? En el terreno, por demás escabroso de las conjeturas, estimamos que:

a) existió, ante todo, un tema único y antiquísimo: el tema órfico = poder seductor de la música o del canto;

b) otro tema, muy antiguo también: el de la aventura, singularmente marítima, representado por la *Odisea*.

c) un tercer tema: el de la anagnórisis = reconocimiento, cuyo más notable antecedente es la *Historia Apollonii regis Tiri*, de la que dice Américo Castro que, como el *Alexandre*, «a más de ser importaciones extranjeras, por su asunto, no fueron enteramente castellanas en cuanto a su lenguaje» [267].

A estos tres motivos fundamentales, que caminan ora paralelos e independientes unos de otros, ora entremezclados, fusionados (Lázaro Carreter prefiere la voz *cruce;* al. *Kreuzung;* ing. *crossing;* fr. *croisement* [268], recíprocamente *(Conde Olinos*, por

[266] RFE, III, 1916, p. 280.
[267] *La realidad histórica de España*. México, 1954, p. 458, nota 32.

ejemplo), se añaden temas colaterales, de inspiración clásica también, singularmente ovidianos: metamórfosis, amantes fieles, o perseguidos, etc., etc.

Acaso estos tres fundamentos temáticos parezcan distanciados de la teoría spitzeriana relativa al *Elementargeist*, pero se advertirá, sin esfuerzo, que en ciertos puntos (ciclo *Heer Halewijn* y *False Kngiht*, por ejemplo), la integran. También parecerá, quizá, que siendo estos tres fundamentos temáticos netamente helénico-latinos (mediterráneos) desconozcan la tesis germánica que hace del Marinero, y aun del Infante, dos familiares de la *Woden (Wotan-Odin)*, *Wild Host*, la *wüthendes Heer* = *estantigua*, etc. Pero el estudio que Svend Herleb Grundtvig publicó en 1881 acerca de la extensión alcanzada por el tema de *Elveskud*, o el de Iivar Kemppinen sobre el área de propagación del *False Knight*, muestran que un mismo tema puede florecer en una balada inglesa, en un canto italiano —piamontés o monferrino—, en un *gwerz* bretón *(Le Seigneur Nann et la korrigan)*, en un *lied* alemán: *Es ging ein Reiter spazieren* (Reifferscheid), en una *vise* escandinava: *Harpens Kraft* o en una canción popular yugoslava, como expone el profesor Subotić, quien, al demostrar la relación existente en la Edad Media postrimera entre la canción popular balcánica y el romance castellano, refuerza nuestro argumento que milita en pro del origen helénico-balcánico-bizantino que nosotros atribuímos al *Romance del Conde Arnaldos*, aunque en la tradición germánica se exprese por el canto de Horant *(Kudrún*, VI, 372 y ss.) y en los *tragoudias akritas* por la canción de Digenis Akritas, evocada por el profesor Entwistle.

Como corolario de nuestro estudio, diremos que, según nosotros, el origen del *Romance del Conde Arnaldos* se halla en la antigüedad clásica, en sus temas eternos, pero no en una leyenda piamontesa del siglo XVI.

FRANCISCO CARAVACA

Provenza, 1971

---

[268] F. Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*. Bibl. Rom. Hisp. Edit. Gredos (2.ª edic.) Madrid, 1962, pp. 122-123.