EL ROMANCE DEL CONDE ARNALDOS EN EL CANCIONERO DE ROMANCES DE AMBERES, s. a.

(¿1548 - 1549?. [1] Ilustr. n.° 1) (A.) (B.)

Qvien vuieſſe tal ventura
ſobre las aguas de mar...
Cancionero de Romances de Amberes, s. a.

1.—La versión «vulgata»

Esta versión *(¿princeps?)* del *Conde Arnaldos* (26 versos), es, sin duda alguna, la más bella. Totalmente alejada del *Märchen*

(A) El presente texto constituye el capítulo 2.° de la 1.ª parte de un amplio ensayo (en tres partes) consagrado al estudio del *Romance del Conde Arnaldos*. El capítulo primero, bajo el título de *El Romance del Conde Arnaldos en el Cancionero Manuscrito de Londres*, se ha publicado en *La Torre* (Revista General de la Universidad de Puerto Rico, año XVI, núm. 62, Octubre-Diciembre 1968, pp. 69 a 102). En la tercera parte de nuestro estudio, que probablemente publicará el Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología Hispánica del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y que dedicaremos a la memoria de D. Ramón Menéndez Pidal, hemos logrado reunir, hasta la fecha, *treinta y dos* traducciones del romance en *nueve* lenguas. Se han publicado ya: 6 versiones alemanas, en *Romanistisches Jahrbuch*, XVIII. Band. 1967, pp. 268-295; 4 francesas, en *Les Langues Modernes*, 62 ème. Année, n.°2, Marzo-Abril 1968, pp. 170-185; 1 checa, en *Pilologica Pragensia*, Praga, 1968, n.° 11-2 pp. 108-112, y en la misma publicación de la Academia Scientiarum Bohemoslovaca, n.° 11-2, 1969, pp. 107-113, dos traducciones danesas. En breve aparecerán: la neerlandesa, en *Tijdschrift voor Levende Talen*, de Lieja; cinco italianas, en *Quaderni Ibero-Americani*, de Turín; dos húngaras, en *Acta Litteraria*, de Budapest, y tres rusas en *Beiträge zur romanischen Philologie* (DDR), etc., etc.

(B) En el presente trabajo empleamos las abreviaturas siguientes: A48.—*Cancionero de Romances* de Amberes, s. a.

Cancionero de

Romances

EN QVE ESTAN
recopilados.la mayor par-
te delos romances caſte-
llanos que faſta ago-
ra ſean com-
pueſto.

EN ENVERES
En caſa de Martin Nucio

Ilustr. núm. 1.-Portada del *Cancionero de Romances* de Amberes, s. a. (¿1548-1549?). Cf. notas 1 y 7). París, Bibliothèque de l'Arsenal. *(Rés.* 8° B. L. 16.099).

ROMANCE DEL CONDE ARNALDOS

TRAYECTORIA

Tradición oral
(o manuscrita)
Mitológico-folklórica
internacional
A-B

ELEMENTOS DE CONTAMINACIÓN

Conde Niño - Gerineldo

Victorial

A - B

Etapa proto-romancística
o aédico-oral
A-B-C
¿Siglos XII, XIII y XIV?
Hipótesis [2]

Expulsión y diáspora
de los judíos (1492)
B - C

Cancionero de Londres
¿1471 - 1500?
A - B
J. Rodríguez del Padrón
¿1430-1440?

TRADICIÓN SEFARDÍ
B - C
Ja. versión de 1907
Jb. » » 1922
Jc. » » 1945

Romance de Floriseo
Andrés Ortiz
¿1515?
A - B

El Chuflete

El poder del canto
«Romancerillo canario»
(Conde Niño-Arnaldos)
A - B

Versión de
R. Menéndez Pidal
El Infante Arnaldos
1938
A - B

ELEMENTOS CONSTITUTIVOS:

A.—PODER DE LA MÚSICA (O CANTO): Orfeo.
B.—AVENTURA MARÍTIMA: *Odisea* [1]
C.—ANAGNÓRISIS: *Libro de Apollonio.*

Cancionero de romances s. a.
(¿Amberes, 1548?)
A - B

VERSIONES A
LO DIVINO.

Cancionero de romances
Amberes, 1550
A - B

Cancionero de romances
Amberes, 1555
A - B

Sammlung de Praga
Pliego suelto
del siglo XVI
(¿1560?)
A - B [3]

MÚSICA DEL ROMANCE

A) Diego PISADOR, *Libro de Musica de vihuela*. Salamanca, 1552.
B) Conde G. MORPHY, modernización de la música de PISADOR, in *Die spanischen Lautenmeister des* 16, *Jahrhundert*. Leipzig-París, 1902, Bd. I.
C) Mario CASTELNUOVO-TEDESCO, *Romance del Conde Arnaldos* (Adaptación para piano y voz femenina, dedicada a Conchita SUPERVIA). Milano, 1935.
D) Francisco CARAVACA-Jean PAIROT, *Romance del Conde Arnaldos* (Adaptación para piano). París, 1966.
E) Francisco CARAVACA-Patricio MARTÍNEZ, *Romance del Conde Arnaldos* (Adaptación para voz de tenor y guitarra). París, 1968.

DISCO

ROMANCERO ESPAÑOL, disco N.° F. 002: Versos y coplas (*Antología de la Poesía Española*, I). Cara B: *El Conde Arnaldos* (Voz de A. MARSILLACH). *Anthologie de la Poésie Espagnole*. París.

---

[1] Sólo damos el nombre de un personaje o título de una obra, como arquetipo.

[2] «... si los más bellos romances *existían ya a comienzos del siglo XV*, no existían en un texto fijo, sino indeciso, con variantes orales, a veces malas, *que suponen otras buenas...*» (R M. PIDAL, *Rom. hisp.* II, cap. XI, p. 16, y XIII, 7, p. 73.

[3] «La suposición de pliegos perdidos reimpresos en época tardía se hace evidente en el estudio de las fuentes del *Cancionero* de Amberes, s. a. (R. M. PIDAL, *Rom. hisp.* II, cap. XIII, p. 114, nota 93.—Cf. R. FOULCHÉ-DELBOSC, *Les «Cancionerillos» de Prague*. p. 377. y A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Poesía y Cancioneros (s. XVI)*, p. 31.

—caro a Spitzer—, en ella la incongruencia, esa incongruencia que es la clave misma de su misterioso encanto, aparece manifiesta. No existe, efectivamente, relación alguna entre los versos iniciales: *Qvien vuieſſe tal ventura/ſobre las aguas de mar* y la negativa del marinero: *yo no digo eſta cancion/ſino a quien comigo va.* Menéndez Pidal y Leo Spitzer, entre otros, se han preguntado: ¿Qué ventura es la del conde Arnaldos? Sólo las versiones sefardíes nos lo dicen. Cabe suponer, sin embargo, que la versión completa, con su anagnórisis final, existiese en la tradición oral, pero que Martín Nucio no juzgase oportuno recogerla, acaso porque no tuviese curso entre los españoles residentes en los Países Bajos [2], o por otra causa no bien conocida.

El gusto por lo vago, lo indeterminado, que no es sólo patrimonio de los celtas, como quieren Griswold-Morley y Matthew Arnold, se expresa aquí por medio de estas finas notaciones—no enteramente originales—, que exaltan el poder órfico del canto. Reflexiónese, además, que la canción del marinero, por sí misma, no podía interesar en modo alguno al Conde Arnaldos, aunque otra cosa crea «Azorín» [3]. ¿No era, pues, preferible dejar el ánimo suspenso, maravillado y soñador ante este canto mágico, sólo evocado, no expresado, puerta abierta a toda suerte de fértiles suposiciones? [4].

La versión *vulgata* de A48, al eliminar el canto del Marinero, y aun a riesgo de dejar inexplicada cuál sea la ventura del infante Arnaldos, constituye el paso hacia la fijación del romance en un contexto de sobriedad aquilatada y poética.

Partiendo *a priori* del principio de que la brevedad en un romance no arguye mayor antigüedad del mismo, sino al contrario, se deduce que la versión A48 es fruto de elaboración tardía, y no forma prístina del romance, suponiendo—lo que es improbable—que éste tuviese, al principio, una forma única y fija. [5] Por otra parte, convencidos como estamos de que la versión del CL, con-

A50.— *Cancionero de Romances* de Amberes, edic. de 1550.
A55.— *Cancionero de Romances* de Amberes, edic. de 1555.
CL.— *Cancionero de Londres.* (British Museum, Ms. Add. 10. 431).
MP.— Versión de D. Ramón Menéndez Pidal. (1938).
PS.— Pliego suelto (*Sammlung* de Praga, publicada por F. Wolf. en 1850.)

taminada con el *Conde Niño* [6], es ya elaboración artificiosa de un tema folklórico internacional y tradicional, cuya antigüedad es difícil determinar, vemos en A48 una etapa avanzada en la reelaboración del tema, la cual se caracteriza por su proceder selectivo y condensatorio, revelador de un «rifacitore» hábil, y poéticamente dotado. Incluso sospechamos que tenía conciencia del desajuste que impera en el romance, y que lo dejó, de propósito deliberado, como un elemento desconcertante de misterio. Parece inverosímil que no advirtiese la falta de ligazón existente entre los versos iniciales y los últimos. Acaso algún día se descubra un nuevo texto del romance, anterior al de 1548, en el cual se hallen interpolados versos—no los de A50-A55—, que indiquen una transición. Nos parece que dichos versos, de existir—lo que es mera suposición nuestra—, se hallarían intercalados entre 18-19. Estos versos, cuatro o seis a lo sumo, no serían, hemos dicho, los de A50-55, y añadimos que tampoco los de la versión sefardí, sino otros, que no nos atrevemos a reconstruir, pero cuya naturaleza nos parece evidente: algo así como un reflejo emotivo de la impresión que el cantar del Marinero producía, *no ya en la naturaleza* tan solo, sino *en el infante o conde*, y acaso alusión a lo que este canto *le evocaba*. «Azorín» lo ha intuído ya, pero sin versos de transición la demanda del infante Arnaldos se hace poco inteligible. (Véase más adelante y notas 3,37 y 46).

2.—El texto (ilustr. n.° 2) [7]

A48.—ROMANCE DEL CON-/de Arnaldos (ff. 192 v. - 193 r.)

QVien vuieſſe tal ventura
ſobre las aguas de mar
como vuo el conde Arnaldos
la mañana de ſan Iuan
con vn falcon en la mano
la caça yva caçar
vio venir vna galera
que a tierra quiere llegar
las velas traya de ſeda
la exercia de vn cendal

marinero que la manda
diziendo viene vn cantar
que la mar fazia en calma
los vientos faze amaynar
los peces que andan nel hondo
arriba los haze andar
las aues que van bolando
nel maſtel las faz poſar
alli fablo el conde Arnaldos
bien oyreis lo que dira
por dios te ruego marinero
digas me ora eſſe cantar
reſpondiole el marinero
tal reſpueſta le fue a dar
yo no digo eſta cancion
ſino a quien comigo va

FIN

Ilustr. núms. 2-3 (pp. 52-53).—El *Romance del Conde Arnaldos* en el *Cancionero de Romances* de Amberes, s. a. (Cf. nota 7).

Romance de

en vna rama mas alta
vira eſtar vna infantina
cabellos de ſu cabeça
todo el roble cobrian
no te eſpantes cauallero
ni tengas tamaña grima
fija ſoy yo del buen rey
y dela reyna de Caſtilla
ſiete fadas me fadaren
en braços de vna ama mia
que anda ſe los ſiete años
ſola en eſta montina
oy ſe cumplian los ſiete años
o mañana en aquel dia
por dios te ruego cauallero
lleues me en tu compañia
ſi quiſieres por muger
ſino ſea por amiga
eſpereys me vos ſeñora
faſta mañana aquel dia
yre yo tomar conſejo
de vna madre que tenia
la niña le reſpondiera
y eſtas palabras dezia
o mal aya el cauallero
que ſola dexa la niña
el ſe va a tomar conſejo
y el'a queda en la montina

ROMANCE DEL CONde Arnaldos.

Quien

Quien vuieſſe tal ventura
ſobre las aguas de mar
como vuo el conde Arnaldos
la mañana de ſan iuan
con vn falcon enla mano
la caça pua caçar
vio venir vna galera
que a tierra quiere llegar
las velas traya de ſeda
la exercia de vn cendal
marinero que la manda
diziendo viene vn cantar
que la mar faz ia en calma
los vientos haze amaynar
los peces que andan nel hondo
arriba los haze andar
las aues que andan bolando
nel maſtel las faz poſar
alli fablo el conde Arnaldos
bien oyreys lo que dira
por dios te ruego marinero
digas me ora eſſe cantar
reſpondiole el marinero
tal reſpueſta le fue a dar
yo no digo eſta cancion
ſino a quien comigo va
Fin.

ROMANCE DELA LIN da infanta.

3. Estudio del romance

Salvo error u omisión, los elementos que componen la versión del *Cancionero de romances* de Amberes s. a. son los siguientes:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
N° de vv.	N° de voc.	Monosíl.	Bisíl.	Trisíl.	Cuatsíl.	Voc. llanas.	Voc. agudas.	Voc. esdrj.	Rim. llanas.	Rim. agudas.	Sustantvs.	Verbos.
26	125	60	45	16	4	51	14	1[1]	12	14	29	16
%		48	36	12,8	3,02	40,8	11,2	0,8	46,1	53,8	23,2	12,8

XIV.—SÍLABA ACENTUADA

VERSOS PARES						VERSOS IMPARES							
1.ª	2.ª	3.ª	4.°	7.ª	T.	1.ª	2.ª	3.ª	4.ª	5.ª	7.ª	8.ª	T.
-		-		-	1			-			-		7
	-		-	-	2	-			-		-		1
	-			-	4		-				-		3
		-		-	5								
			-	-	1							-	1
					13							-	1
													13

XV.—FORMAS VERBALES

Tiempos y modos	V P	V I	Total
Pres. Ind.	4	6	10
Imp. Ind.	1	2	3
Pretér. Ind.	1	4	5
Fut. Ind.	2		2
Impf. Subj.		1	1
Imperat.		1	1
Gerundio		1	1
	8	15	23

XVI.— R I T M O S

	Total
Versos troqueos: 1,3,4,7,10,11,13,20,22,23,25 y 26	12
» dáctilos: 2, 2.	2
» mixtos (a-b): 6,8,12,14,15,16,17,18,19 y 24 ...	10
» eneasílabos: 9,21	2
	26

XVII.—IRREGULARIDADES

	Vers: par:	Vers: imp:	Total
Hiato	1	2	3
Hipermetría		2	2
Sinalefa	7	6	13

1 Aunque el texto trae en 22 *digas me*, lo interpretamos como esdrújulo.

XVIII.—ASONANCIAS

Llanas		Total	Agudas		Total
aa	2		á	1	
ao	2		iá	1	
ea	2		al	1	
eo	2	12	án	1	14
o	2		ar	9	
oo	1		ón	1	
úa	1				

El precedente resumen requiere algunas referencias complementarias:

1.ª) Las columnas III, IV, V y VI (número de sílabas), darían coeficientes muy distintos en lenguas como el inglés o el alemán.

2.ª) Dorothy Clotelle Clarke ha estudiado minuciosamente los problenas de hiato, sinalefa e hipermetría, y sus colaterales diéresis y sinéresis. En uno de sus trabajos [8] examina el romance del *Conde Dirlos*, el más largo de todos los conocidos (1.365 versos) y, después de comprobar que en 400 de ellos hay irregularidades diversas, dice: *In the poem all lines in which there is not posibility of the use of sinaloepha, hiatus, dieresis, or synereresis, have a «minimum» of eight syllabes* (p. 190). No creemos, como D. C. Clarke, que se pueda erigir en criterio seguro para conocer la fecha de composición de un romance el hecho de la prioridad del hiato respecto de la sinalefa, o viceversa, o coexistencia de ambos, máxime si, como reconoce D. C. Clarke, *It is not, obviously, possible to attempt to asign a date to a «romance», but only to a particular «versión» of a «romance»*.

Estamos conformes en que en un estudio cronológico es esencial, para determinar la fecha aproximada de composición, *to examine each instances of synaloepha*, pero de ello no se pueden deducir conclusiones decisivas [9].

3.ª) V. 9.—Si consideramos *traya* = *traía*, trisílabo: *tra-y-a*, el verso será eneasílabo: las-ve-las-tra-y-a-de-le-da
1 2 3 4 5 6 7 8 9 9 bis

4.ª) V. 21.—Este verso también es eneasílabo: por-dios-te-
1 2 3
rue-go-ma-ri-ne-ro. Por ello, sin duda, MP. lo modifica así en su
4 5 6 7 8 9
versión: Por-tu-vi-dâ-el-ma-ri-ne-ro (Véase 7.ª).
1 2 3 4 5 6 7 8

5.ª) V. 20.—La forma verbal subjuntivo-imperativa *digas*,

con el pronombre enclítico *me* = *dígasme* es la única voz esdrújula del romance. La hemos tratado como tal, contra el texto.

6.ª) En cuatro versos (13,14, 16 y 18) hay el verbo *hacer*. Dos de ellos llevan la *-f* etimológica, cuyo uso se mantiene en la escritura hasta fines del siglo XV, aunque se hallan casos de *-h* en los siglos XI (M. Pidal), XII, y XIII (Hanssen). Ya en Fernán Pérez de Guzmán aparece: «*Hizo* en la guera de Portugal» *(Gen. y sembl.)*,en tanto que Alonso de la Torre escribe aún: «*facen* las obras de hombre justo» *(La visión Delect)*, lo mismo que Hernando del Pulgar: «*Fizo* habito dellos» *(Clar. var. de Castilla)* y Gómez de Cibdad-Real: «*fizo* quemar mas de cien libros» *(Cent. epíst.)*, mientras que Garci-Ordóñez de Montalvo escribe: «como *hacer* se suele» *(Amadís)*. Ercilla, en 1578, escribe ya *hazía*, y Rodríguez del Padrón: «¡O, quien pudiese trauer/a quien me *haze* el agrauio» *(Canción I)*, en tanto que más adelante dice: «comienço mi triste planto/*fazer* en mi iuuentud» (Canc. III), y en Jorge Manrique: «Que se *hyzieron* las damas» *(Coplas*, XVII). Otro tanto puede decirse del verso 19: *fablo* (fabulare, fablar, hablar): «palabras de cortes *fabrando*» *(Elena y María*: fines del siglo XIII). No cabe, pues, tildar de excesivo arcaísmo la *-f* de estos versos, y menos aún deducir de ello la fecha de composición del romance [10].

7.ª) D. C. Clarke, examinando los casos de *words having initial «h»>Latin «f»* (19 en el *Conde Dirlos)*, dice que tenemos la posibilidad de leerlos con sinalefa o considerarlos como versos hipermétricos [11]. Y añade que si el poeta quiso medirlos con sinalefa, *the date of the poem could hardly be earlier than the sixteenth century*, aunque se inclina a considerar cosa segura que *hiatus was intended in most cases and that the doubtful lines should be classed as hypermetric.*

Creemos que hiato y sinalefa coexistían, en proporciones más o menos equivalentes, a mediados del siglo XVI [12] y que el primero puede reducirse por medio de la segunda en los casos que ofrece el *Conde Arnaldos:*

V. 3 o ⁀el, e ⁀Ar
V. 8 é ⁀a

V. 10: la-e-xer-cia. Hay hiato. Con sinalefa a͡e, el verso sólo tendría siete sílabas: la͡e-xer-cia-de͡vn-cen-dal.

1 2 3 4 5 6-7

V. 12 e͡v (u)
V. 13 a͡a
V. 14 e͡a
V. 15 e͡a
V. 16 e͡a
V. 19 e͡a
V. 22 e͡o, a͡e
V. 23: le el. Aquí se puede hablar de crasis [13]: *una abeja, unabeja,* con *a* larga (Cf. francés *aaga, âge).*
V. 24 e͡a
V. 25 o͡e
V. 26 o͡a

Queda el verso 21: por-dios-te-rue-go-ma-ri-ne-ro, hipermé-

1 2 3 4 5 6 7 8 9

trico y que no parece reducible por ninguno de los procedimientos usuales [14], dada la circunstancia de que cada uno de los elementos que lo componen comienza por consonante: *p, d, t, r, m:* y, además, la unión de dichos componentes se ve contrariada por efecto de *r-d, s-t, e-r, o-m.*

La lógica lleva a pensar que el primer elemento de percepción métrica es el oído, y que, así como al leer este verso:

De-Mé-ri-da-sa-le͡ el-pal-me-ro *(Romance del Palmero),* lo no-

1 2 3 4 5 6 7 8 9

tamos hipermétrico, a pesar de la crasis o sinalefa *le͡ el,* de igual modo debió de notarse en el siglo XVI que *por dios te ruego marinero* era demasiado largo. ¿Qué sucedía? Aventuramos la *hipótesis* de una apócope de la sílaba final *(ro):* pŏr-dĭos-tĕ-rŭe-gŏ-mă-rĭ-nĕ (rŏ), *mariné?* con acento secundario en la 2.ª y principales en 4.ª y 7.ª, algo así como lo que dice Durán *(Romanc. gen.,* 186) respecto de la versión de A55: que *Flandes* debía de pronunciarse *Fland',* lo que Menéndez Pidal no admite. Hay que observar, no obstante lo dicho, que las versiones A50-A55, conservan dicho verso.

4. Asonancia y consonancia

Entre los rasgos que T. Navarro Tomás señala como reveladores de parentesco de los romances con las series monorrimas de los antiguos cantares, figura «la rima uniforme y sostenida de los versos pares equivalentes a los segundos hemistiquios, y la libre mezcla en este punto de asonancia y consonancia, contra el uso general en la poesía culta» [15].

Ambas características se dan plenamente en la versión del *Arnaldos* que examinamos, pues de los 26 versos que la componen: 12 llanos (versos impares) y 14 agudos (versos pares), 9 de éstos últimos tienen rima consonántica *-ar:*

2. mar	14. amaynar	
6. caçar	16. andar	
8. llegar	18. poſar	24. dar
12. cantar	22. cantar	

Otras cuatro llevan rimas diversas:

4. Iuan	20. dira (á)
10. cendal	26. va

Hay, como se ve, mezcla de consonancia y asonancia, con cierto leve predominio de la primera. Cabe recordar aquí la ley de Mussafia, sobre todo considerando el verso 25, que, por ser impar, debiera llevar rima llana, y no es así, pues dice *cancion* (ón), dándose el caso de tres rimas agudas seguidas: vv. 24,25 y 26 [16]. El adaptador del romance—quienquiera que fuese—, pudo evitar esta anomalía, diciendo *mi cancion yo no la digo,* o bien: *esta cancion no la digo.* ¿Tuvo *-e* paragógica *cancion* (e) en la versión o versiones primitivas? En todo caso, Berchet ha evitado el escollo diciendo *(Il canto del Marinaro,* 35): *La canzone io non la dico,* donde *canzone* aparece en hiato con *io,* a menos de elidir la *-e* final: la *canzon'io,* pues de lo contrario el verso tendría nueve sílabas.

5. Métrica

Desde el punto de vista métrico, nuestras observaciones prosódico-auditivas, o, si se quiere, rítmico-acentuales, han tenido, parcialmente, en cuenta la teoría de Bentley, seguida por T. Navarro Tomás, referente a la anacrusis o pre-sílabas-tiempo muertas, aunque nos parece que en:

ī̄e 7) tū 7)

3) Qvī̄en / /

-/ 1)vŭ/ 3.ª ſſĕ/ tāl vĕn / 7.ª rā̆ 1), si bien los dos golpes acentuales principales recaen sobre la 3.ª y 7.ª (ritmo trocaico), hay cierta intensidad en la primera sílaba, a la cual atribuímos el valor de 3) en una escala fónica de 1) a 7) [17]

En nuestro estudio métrico del romance se consideran:

A.—*Anacrusis* [18] y *arsis* [19]. Conocida es la teoría del filólogo inglés Richard Bentley (1662-1742), teoría en que se inspira la música moderna (Vincent d'Indy, por ejemplo), y que T. Navarro Tomás adopta para la *scansio* del octosílabo español en dos de los tres tipos a que reduce las 64 variedades del metro romance, a saber: ritmo trocaico [20]: *He-lo, helo por do viene,* cuyo esquema es: *oo óo oo ó o,* y en el que las dos primeras sílabas *He - lo* están en anacrusis; el mixto, con dos tipos: *a* y *b* cuyos esquemas respectivos son: tipo *a: Que yo tenía una hermana: o óo ooo óo;* y tipo *b: En medio de todas ellas: o óoo oo óo.* El ritmo dactílico no admite anacrusis, como es obvio.

Resulta de lo expuesto que del verso inicial de la *Rima* VII (13) de Bécquer:

Del salón en el ángulo oscuro.

diga Navarro Tomás «que se clasifica como anapéstico en términos gramaticales y como dactílico, con anacrusis de sus dos primeras sílabas, si se atiende al efecto de su percepción rítmica: *oo óoo óo oóo,* «con las dos posibilidades siguientes:

1.ª (sin anacrusis):

Del-sa-lón-en-el-án-gu-lō os-cu-ro,

|3.ª| |6.ª| |9.ª|

con tres anapestos completos y sílaba 10.ª residual. O:

2.ª (con anacrusis):

Del-sa-lón-en-el-án-gu-lo͡os-cu-ro,
a a |3.ª| |6.ª| |9.ª|

con anacrusis de sus dos primeras sílabas [21], consideradas átonas, y partir de la *arsis*, esto es, de la primera sílaba acentuada, que en el ejemplo es *-lón*.

B.—*El «tempo» en el acento de intensidad.* Dice A. Alonso que «el verso, el nuestro, acentual y silábico, basa su ritmo en una organización de acentos de intensidad» y que «las sílabas inacentuadas que preceden a la primera acentuada se pronuncian en español unos tres tonos más bajas que la acentuada: *èmpèràdòr*», pero que «a partir de ahí las sílabas, con acento o sin él, tienen una aproximada altura tonal hasta llegar a la última con acento, que se pronuncia una sexta u octava más baja». Y da el ejemplo (tomado de Navarro Tomás):

ëm-pĕ-rà-dŏr dĕ lā bār-bā-flò-
|4.ª| ri-
dà [22].

En este endecasílabo se observa anacrusis de tres sílabas átonas hasta llegar a la 4.ª acentuada, y luego una sucesión de cinco sílabas mantenidas en otra especie de anacrusis, ahora tónicas, hasta iniciarse el descenso.

C.—*Libertad rítmica.* [23] Aunque tradicionalmente el ritmo trocaico, con acentos principales en 3.ª y 7.ª, es, como ya observó Schack, el más generalizado en el verso de romance, el cual, «con 32 variantes de acento prosódico, es más propio de los temas líricos» [24], la libertad de que dicho verso es capaz se extiende al ritmo dactílico, que ofrece 13 variantes, y a los tipos mixtos *a* y *b*, con 19 variantes, los que, según Navarro Tomás, [25] corroborado por Menéndez Pidal [26] y E. Torner [27], ascienden a 64 posibles

combinaciones. Se advierte que el ritmo trocaico es dos veces superior al dactílico y casi el doble de los tipos mixtos [28], por lo que Navarro Tomás, refiriéndose al *Arnaldos*, dice: «En el *Conde Arnaldos*, donde la participación del dactílico es mínima, los mixtos igualan a los trocaicos» [29] (Cf. Gráfico: XVI. —RITMOS).

6. Esquema métrico del romance

Sería tarea tan enojosa como monótona dar aquí la *scansio* de todos y cada uno de los veintiséis versos del romance. Sólo damos, pues, los cuatro primeros, considerándolos sin anacrusis, o con ella, En nota damos, asimismo, uno de los modelos propuestos por T. Navarro Tomás:

1.— Qvién -vú-ié-ſſé tál vén-tú-rá = Troqueo [30]
a *a*) |3.ª| |7.ª|
o o) ó o o o ó o

2.— ſó-bré lás á-guás dé már = Dáctilo [31]
|1.ª| |4.ª| |7.-8.ª|

3.— có-mó vú-o él cón-dé Ár-nál-dós = Troqueo [32]
a) |3.ª| |7.ª|
o) ó o o o ó o

4.— lá má-ñá-ná dé ſán Iuán = Troqueo [33]
a *a*) |3.ª| |7.ª-8.ª|
o o) ó o o o ó

Hay frecuente desplazamiento acentual en los versos pares (rima aguda), pero ya se ha dicho que «la musicalidad del romance no le impone acento ninguno, salvo en cada séptima sílaba» (M. Pidal), y E. M. Torner admite hasta cinco ritmos internos en el verso de romance, si bien el acento en la tercera predomina en los romances de tipo lírico, como, en gran parte, lo es el *Arnaldos*. Y Navarro Tomás establece que dicho verso puede llevar desde uno a siete acentos prosódicos, con predominio del tipo trocaico.

7. Examen estilístico-conceptual

a) Sobria introducción lírica.— (Vv. 1-4).

Las 32 sílabas que forman la unidad sintáctico-semántica de estos cuatro primeros versos (bipartita en dos unidades: 8+7, 8+7) [34], con sus dos elementos lógicos: optativo-desiderativo (subjuntivo en la prótasis): *Quién hubiese tal ventura... del mar*, y el comparativo (indicativo en la apódosis): *como hubo... de San Juan*, forman un todo orgánico de suma sobriedad expresiva, al par que intensamente lírico, ya inicialmente impregnado de nostálgico patetismo.. Hay como un aura de *La Celestina*, cuando Calisto entró en la huerta («huerto») *empós de un falcón suyo* (Auct. I).

Este situar la fábula «ex abrupto», sin antecedente explicativo alguno [35] es maravilla de quehacer poético, en el que el lirismo emanado de la frase optativa se aúna con la precisión espacio-temporal, por decirlo así, al determinar «in incipit» que la acción discurre *sobre las aguas del mar*. La mención *mañana de San Juan* es ya lugar común del Romancero [36].

b) Narración henchida.—(Vv. 5-8). Fijados ya, por los cuatro primeros versos, los elementos afectivos-espaciales, irrumpe la narración, sin más, con dos versos que contienen de manera condensada todas las descripciones prolijas de cacerías que se pudiesen desear: el infante Arnaldos, una clara mañana de San Juan, se entrega a la caza cetrera, a proximidad del mar... Es, sin duda, redundante y acaso deliberado—algo *formulistic diction*—ese *la caça yva caçar* (Cf. LENGUAJE) («para su halcón cebar», en MP.), con cierto regusto de arcaísmo rezagado. Y seguidamente, de modo directo, moderno, diríamos, se precisa la acción, mínima ciertamente: el infante ve llegar una galera que quiere, sin pugna, llegar a tierra... Esto es breve, claro y completo, y, sobre todo, natural, objetivado con el fin de henchirlo de eficacia y de eliminar todo artificio capaz de desviar el hilillo soterraño, todavía sutil, de la emoción que avanza, intensa y rítmica, desde el primer verso. Hay, pues, una visión directa plenamente lograda.

c) Lirismo en «crescendo».—(Vv. 9-18). Mezcla de elementos naturales y maravillosos integra esta descripción de la galera,

magnificada hasta crear una atmósfera de magia, ese hechizo —de alta poesía—en el que hay como un aleteo de misterio y de inefable serenidad:

que la mar fazia en calma,

notación casi anodina en sí misma, pero seguida de otra, ya de mayor intensidad:

los vientos haze amaynar

Hay un a modo de *clímax* de notaciones en las que, por la incorporación o suma de nuevos elementos, sencillos, concretos, desprovistos de toda bisemia, se va potenciando la imagen y su contenido emotivo:

los peces que andan nel hondo
arriba los haze andar

y, notación final, que recuerda el *Albatros* (sugerido por Wordsworth a Coleridge) de la *Rime of the Ancient Mariner:*

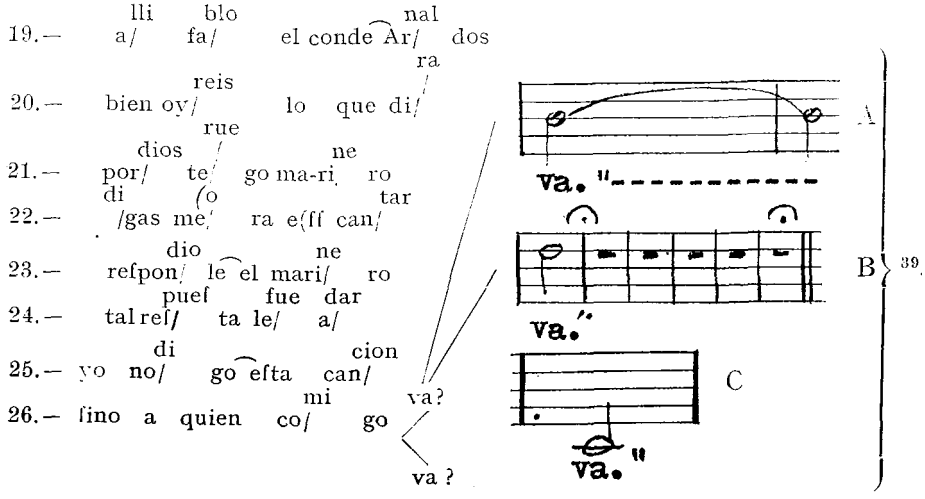
las aues que van bolando
nel maſtel las faz poſar [37].

Estos elementos, creadores de una sensación compleja, elementos que luego han degenerado en trivialidad y lugar común,considerados individualmente, carecen de verdadera hondura poética, pero la serie progresiva de los mismos crea el clima poético, consciente o inconscientemente deseado... Hay un cuento titulado *Marinos Kondaras*, de Argyris Ephtoliotis, que recuerda esta aura marina: «Era yo grumete en la nave del capitán Manoli (que Dios guarde), cuando apareció un día el barco de Marinos Kondaras...»

Argüir que dichos elementos son tradicionales y que pertenecen al folklore—como el canto de Horant, por ejemplo—, no hace más que confirmar el origen órfico del *Conde Arnaldos:* desde Orfeo y Arión, el supuesto poder mágico que la música, o el canto, ejerce sobre los elementos, es lugar común, como lo es vivir, y amar, y soñar, y morir... La vida toda no es más que un irreductible lugar común... Pero en el caso del *Conde Arnaldos* es preciso observar que el efecto mágico se obtiene, no por apa-

riciones sobrenaturales—en general, la lírica española se siente poco inclinada hacia lo maravilloso del fondo céltico [38]—, sino por medio de notaciones humanas, v. g.: en el navío no viene fantasma ni endriago alguno, sino un marinero, lo que es perfectamente natural. Y este marinero—en el que Spitzer quiere ver un *Elementargeist*—, viene diciendo un cantar, cosa natural también. Y el poder mágico de este cantar no tiene, bien considerado, nada de anormal, dentro de la tónica admitida que reconoce en el canto una fuerza de apaciguamiento capaz de ejercerse sobre los elementos... Las notaciones que *visten*, por decirlo así, al navío son de una finura extrema, al par que sumamente sobrias en su expresividad poética: tiene las velas de seda, idea de tersura, más que de riqueza; la ejarcia de cendal (sigue dominando la idea de tersa finura, matizada ahora e incrementada por el elemento transparencia y blancor. (Cf. LENGUAJE). Sobriedad, lirismo, imágenes tomadas de un mundo tangible... Vitalización, en suma, que prefigura ya a Lope de Vega, el gran vitalizador de la poesía española.

d) *Cadencia final.* (Vv. 19-26). Dejemos en estado de hipótesis la suposición de que pudo existir un *vacuum* entre los versos 18 y 19. En todo caso, la última fase del romance culmina en la frase clave, con un proceso fónico que imaginamos así:



Estos ocho versos finales constituyen una mezcla visible de elementos romancísticos tradicionales y de otros de valor creativo. Pertenecen a la *formulistic diction* [39 bis] de origen carolingio los versos 19, 20 y 24. También es tradicional 21, lo que acaso explique su hipermetría, en tanto que los vv. 23,25 y 26, sobre todo los dos últimos, se nos antojan creación peculiar del romance y seguramente vienen de la versión primitiva de éste. Llevan un sello de tan perfecta naturalidad, exenta de todo artificio—no obstante que el conjunto de los versos sea algo retórico—, que denota, a nuestro parecer, una fuente espontánea.

8. Lenguaje

1.—*Qvien... vuieſſe*, grafías arcaicas, y el verbo *haber* con valor tardío de *tener*. Curioso es comprobar que la versión de Rodríguez del Padrón (de un siglo anterior) lleva *Quien* y *tuviese*. Cf. B. Pottier, *Introduction à l' étude de la philologie hispanique*. Strasbourg, 1959, II, 264-265, pp. 91/92.

2.—*de mar*. Más completo parece *del*, o, como Ps. *de la*.

3.—*conde* Arnaldos. CL. y Ps. *ynfante* e *infante*, respectivamente. Pisador, *Libro de Música de vihuela* (Salamanca, 1552), también lo llama infante.

4.—*ſan iuan*. CL. y Ps. *ſan Juan*.

5.—*falcon* (lat. *falx*, *falco*, falcón, halcón. «[...] con los falcones caçan las grueas de rebato las muchas vezes asi que las mas vegadas tardan mucho ante que sea muerta. Et an los omnes muy grant plazer quando veen quela aportan con falcones entre las otras». (Don Juan Manuel, *Libro de la caza*, edic. de G. Baist, Halle, 1860, p. 7). Cf. S. Battaglia, *De falconibus et girofalcis*, RF, V, 1958, p. 432. Ortega y Gasset ha destacado el «elemento orgiástico, dionisíaco que fluye y hierve en el fondo de toda cacería» (Prólogo al libro del conde de Yebes, *Veinte años de caza mayor*, reproducido en J. Ortega y Gasset, *La caza y los toros*, Madrid, 1960. Cf. M. R. Lida de Malkiel, *Tres notas sobre don Juan Manuel*, RPh. IV, 1950, pp. 51 a 192. A. Paz y Melia, *Sales españolas*, comentando el libro de *Cetrería* de Juan Evangelista, dice que «por un girifalte que presentó un villano al conde de Feria, dió éste 100 escudos, y hasta 500 valió el neblí de Flandes del conde de Orgaz». En el *Fuero viejo de Castilla* se penaba con 100 sueldos al que matare azor garcero, y en el *Fuero de Sepúlveda* se imponía al que sacase huevos de azor, 30 marcos de multa o «la mano tajada», si el culpable no los tenía.

6.—*yva*, arcaísmo. Verso anfibológico: aunque el antecedente sujeto es el conde la falta de la preposición *a* en verbo de movimiento, introduce cierta confusión. Se halla en *Cid*, 547, también sin preposición.

7.—galera, del gr. χᾶλον =barco, aunque otros lo derivan de τριήρης (Cf. B. E. Vidos, *Nachtrag zu «galie», «galee» «galère»*, «Zeits. fur französ. Sprache und Literatur». LIX, 1933, pp. 341-44, así como H. Hesseling, in «Neophilolo gus» VI, p. 208. H. Kindermann, «*Schiff» in Arabischer. Untersuchung über Vorkommen und Bedeutung der Terminus.* Zwickau,i. Sa. 1934. S. 25, da el *etymon xalîja* por galera.

11.—*exercia*, ἐξαρτια, ἐξαρτιξος, ἐξαρτιον= equipar. Aquí aparejos.—*Cendal*. «Tentóle luego la camisa, y aunque ella era de harpillera, a él le pareció de finísimo cendal» *(Quijote*, I, 16). «Mantos e pielles e buenos cendales d'Andria.» *(Mio Cid*, 1971). Cendal, lat. *cendalus*, designa una tela de seda o de lino sumamente fina y transparente. La isla de Andros, una de las Cicladas, era famosa por sus cendales. De ahí los *cendales d'Adria*, mala lectura de Andra, Andre, Andria. Cf. V. Crescini, *Cendales d'Adria*. («Atti, del Reale Istituto Veneto», LXXVI, 2.ª, 1917, p. 905 y R. Menéndez Pidal, *Poema de Mio Cid*, Madrid, «Clás. Cast.», 1949 p.212.

15.—*nel*. No creemos que haya de verse en esta grafía italianismo alguno. Ya en las *Glosas Emilianenses* (siglo x) hallamos formas como *enos sieculos*. Y en el *Libro de Alexandre*, *enna viña*, así como *connas* y *n'o mundo*. En *Mio Cid* se lee con frecuencia *nol* (59), *alos* (66), *assil* (163), *la manol* (174) *quisol* (265) y otros ejemplos de esta paragoge. Y en la *Flor de enamorados*, de Juan de Linares, hay formas como *'n esta sierra a mi soltura*. Wolf, en sus notas al *Romance del Conde Arnaldos (Primav.* 153), dice: «Hemos conservado esta forma notable del *Canc. de rom.* s. a. *(nel)*, anteponiendo solamente la apóstrofe» (Nota n.° 9). Y, efectivamente, da el verso así: *los peces que andan 'nel hondo*. No obstante esto, tenemos en cuenta lo que dice J. Melander, *Les groupes italiens del (lo), nel (lo)*, S. N. XV, 184-86, donde expresa la opinión de que «in illo», seguido de un sustantivo, conduce a «nel», lo mismo que «inimicum» se convierte en «nemico». La vocal de la forma «del» se debe a la analogía de 'nel'. Cf. G. Rohlfs, Asns, 181, y L. Wiberg, *La philologie romane en Suède depuis* 1939, separata de la «Revista Portuguesa de Filología», Coimbra, 1949, p. 19. (Cf. R. Menéndez Pidal, *El idioma español en sus primeros tiempos* (3.ª edic.) Buenos Aires, 1945, p. 89. y *Orígenes del español*, p. 91. También R. Lapesa, *Historia de la lengua española*. Madrid, 1955, p. 151.

17.—*nel*. Cf. nota anterior.

19-20.—Cf. lo que se dice acerca de las *formulistic diction* (cap. V).

22.—*ora*, aféresis de ahora, aunque también parece tener el sentido de *otra vez, de nuevo.*

26.—*comigo (cum me)*, arcaísmo o error de impresión. Se halla también en A50-A55.

9. Las formas verbales

Considerado el romance desde el punto de vista del empleo y función de las formas verbales, se advierte que los valores afectivo-temporales se expresan mediante un sencillo juego verbal, en el que intervienen, no sólo factores semánticos, sino también estilístico-sintácticos, ya estudiados, especialmente por lo que a los romances épicos se refiere, por L. Spitzer *(Stilistich-Syntaktisches aus den spanisch-portugiesischen Romanzen*, in «Zeits. für rom. Phil.» XXXV, 1911, pp. 125 y ss.). Veámoslos:

a) *Pretéritos.*—Los cinco pretéritos absolutos que figuran en el romance, cumplen su función de presentar la acción en un pasado absoluto. En fecto, el conde Arnaldos *tuvo* (una aventura), *vio* (venir una galera), *habló* (al marinero), éste *respondió[le]* y *fue* a dar una respuesta. El último, *fue*, es redundante, pues ya se halla con tenido en *respondió[le]*. Pero aquí nos hallamos ante una *formulistic diction.*

b) *Imperfectos de Indicativo.*—Tres hay en el romance: *yva*, *traya* y *fazia*. Los tres tienen aspecto durativo. En el romance *La muerte ocultada. I. Doña Alda*, 1, 2, se lee un *iba* con igual categoría de acción habitual:

A cazar *iba* don Pedro,
a cazar *como solía*...

En cuanto a *traya*, sería inadmisible en un contexto de sensibilidad lingüística española la suposición de que la galera *traía* velas de seda y jarcia de cendal *sólo* aquel día. *Traya* expresa una calidad de la galera, sin más determinación temporal. Otro tanto, casi, puede decirse de *fazia*, aunque se nota aquí cierto matiz circunstancial indispensable: el canto del marinero.

c) *Presentes de Indicativo.*—Son diez: *quiere* (8), *manda* (11), *faze* (14), *andan* (15), *haze* (16), *van* (17), *faz* (18), *ruego* (21), *digo* (25) y *va* (26). Todos revisten, más o menos, valor de presente histórico: actualizar la acción pasada para darle mayor presencia y realce. En el romance antes mencionado seguimos leyendo:

los perros *lleva* cansados
y el halcón perdido *había*,

donde el primero está por *llevaba*, en consonancia con *había;* pero *lleva* tiene, indiscutiblemente superior relievé. Todos los presentes

del texto tienen plena justificación, sentidos no desde el ángulo de la *concordantia temporum*, sino del dela sensibilidad romancística, sumamente flexible. (Cf. R. Lapesa, *Op. cit.*, p. 157.)

d) *Imperativo-Subjuntivo.*—Nada diremos del gerundio *diciendo*, con su valor adverbial, ni del Imperfecto de Subjuntivo *hubiese*, pero sí del Imperativo-Subjuntivo *digasme*. (22). Obvio es decir que la persona Tú no es *digas*,sino *di* + me, *dime*; pero aquí se planteaba un problema al colector o «rifacitore»: *dime* (con enclisis) *ora eſſe cantar* ofrece dos particularidades: primera, hiato de *dime ora* (e-o); reduciéndolo por sinalefa: *dime ora* = *dimeora*, el verso sólo tiene siete sílabas y dos sinalefas seguidas:

di/me⁀o/ ra⁀e/ſſe/cant/ar
1 2 3 4 5 6-7

Ello explica, acaso, ese *digas (me)* que, concebido como subjuntivo de la persona Tú, no admite enclisis: *me digas*. Curioso es observar que M. Pidal lo conserva, como arcaísmo, en su versión. La forma *digas tú* se halla en Gil Vicente, *Villancetes*, IV, 2.

10. ¿De dónde tomó Martín Nucio los romances?

Nos lo dicen Menéndez Pidal, Ticknor, Wolf, etc., y, sobre todo, nos lo dicen los prólogos—mejor el prólogo—*El impreſſor* del *Cancionero de romances* s. a., de la *Silva de romances*, de Esteban de Nájera, del *Cancionero* de 1550 y del de 1555.

Salvo ligeras variantes—que señalamos en la nota 40—, el prefacio—cotejamos sus cuatro versiones—es el mismo. Reproducimos a seguido el que parece ser primero en orden cronológico, ya establecida, por Wolf sobre Ticknor, la prioridad de A48 respecto de la *Silva de romances*, que son casi simultáneos:

El impreſſor

He querido tomar el trabajo de juntar en eſte cãcionero todos los romances que an venido a mi noticia: pareciẽdome q̃ qualquiera persona para ſu recreación y paſſatiẽpo holgaria de lo tener/ porque la diuersidad de hiſtorias que ay en el dichas en metros y con mucha breuedad sera a todos agradable. Puede ſer que faltẽ aqui algunos (aun que muy pocos) de los romances viejos/ los quales, yo no puſe/ o porque no an venido a mi noticia/ o *porque no los halle tan cumplidos y perfectos como quiſiera/ y no niego que en los que aqui vã impreſſos aura alguna falta/ pero eſta se deue imputar a los exemplares de adonde los ſaque q estauan muy corruptos; y a la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron y que no ſe*

A48.f.l,r-v.
A50.f.l,v,2,r
A55.f.l,v,2,r.
Silv.f.lv-2r

podian acordar dellos perfectamente. Yo hize toda diligencia porque vuieſſe las menos faltas que fueſſe poſſible/ y no ha sido poco trabajo juntarlos y enmendarlos y añadir algunos que eſtauan imperfectos./ Tambiē quiſe que tuieſen alguna orden y puſe primero los que hablan de las cosas de frācia y de los doze pares/ despues los que cuentan hiſtorias castellanas y despues los de troya/ y ultimamente los que tratan coſas de amores/ pero eſto no ſe pudo hazer tanto a punto (por ſer la primera vez) que al fin no quedaſſe alguna mezcla de vnos cō otros. Querria que todos ſe cōtestaſſen y lleguaſſen en cuenta mi buena voluntad y diligencia. El que aſſi no lo hiziere aya paciencia y perdoneme que yo no pude más. Vale. A 3. (*El subrayado del texto es nuestro*). [40]

Hemos reproducido este texto para mostrar la procedencia de los romances contenidos en A48 y en los otros cancioneros, salvo los romances que proceden del *Cancionero General*, de Hernando del Castillo (edición de 1511 y posteriores), y hemos subrayado lo más significativo del prefacio. Dos fueron, pues, las posibles fuentes de Martín Nucio: primera, *exemplares q̄ eſtauan muy corruptos*, esto es, pliegos sueltos. Menéndez Pidal dice a este respecto:

> Martín Nucio en Amberes y, a su imitación, Esteban de Nájera en Zaragoza, se aplicaron a recoger y limpiar de sus glosas cuantos romances hallaron impresos, y aun buscaron inéditos, acudiendo a la tradición oral o manuscrita. (*Los rom. de Amér.* etc, p. 90).

Otro tanto dice Wolf:

> Hier wird also die doppelte Quelle bezeichnet, woraus älteste Romanzensammler schöpfte: Abschrifter oder Einzeldrucke (ejemplares) und mündliche Ueberlieferung (la memoria de algunos que me los dictaron) und die Priorität der Einzeldrucke vor der Sammlungen auch dadurch bestätiget. (*Ueber eine Sammlung*, etc. p. 135).

La segunda fuente, ya lo vemos, es la tradición oral: «... y la recitación oral—dice M. Pidal—que a Martín Nucio podían hacer los soldados y viajeros españoles, y sin duda los judíos expulsados en 1492 y en años sucesivos, muchos de los cuales se avecindaron en Amberes.» Ticknor, en cambio, no cree demasiado en este aporte oral, pues dice:

> Besides, how should Nucio collet ballads from the memories of the people around him at Antwerp, where there were few Spaniards, except soldiers?. [41]

A este respecto es sumamente aleccionador el relato de Calvete de Estrella, *El felicísimo viage del muy alto y muy poderoso príncipe don Felipe,* Amberes, 1552 (fol. 194 v.), en el que se describen las ceremonias y festejos celebrados en la ciudad de Amberes—principal puerto de Europa hacia los mares occidentales—, con ocasión de la jura del príncipe que luego será Felipe II, en setiembre de 1549, precisamente el año, sobre poco más o menos, de la aparición del *Cancionero de romances.* s. a. Ello prueba las relaciones existentes a la sazón ente Amberes y España, y no es aventurado suponer que el viaje del príncipe Felipe favoreciese el desarrollo de la «oficina romancística» de Martín Nucio.

11.—¿Quién y cómo operó el corte feliz?

Preguntémonos ahora: ¿quién operó el corte acertado, feliz, que, a través de una falta de lógica evidente, consagra la suprema belleza del romance? ¿Fue Martín Nucio, el colector, él mismo? Quienquiera que fuese, obedeció a algún principio o fuerza subyacente en el siglo XVI, no sólo en España, sino también en otros países que conocen asimismo versiones truncas de narraciones más largas en su origen. Menéndez Pidal nos dice que «la principal fuerza innovadora que intervino en la formación de esta variante feliz fue una propensión general en nuestro romancero a cantar solamente el comienzo de los romances, con los rasgos más bellos, desentendiéndose del final cuando no era esencialmente estimable». [42]

El autor del corte en A48 obró como poeta, no en el sentido de crear nuevos versos, que la tradición había forjado ya, o que pudo inspirarle, también, el romance no tradicional de *Floriseo,* escrito por Andrés Ortiz a principios del siglo XVI (¿1517?), sino solamente por el corte mismo. Crea por simple supresión, y, como dice Entwistle, el corte aplicado en el *Cancionero* s. a. ***has added just that salt of lyrical emotion, which is need to make the perfect ballad.*** [43]

12.—¿Fue A48 la primera versión del Arnaldos?

Si hubo corte feliz, éste no pudo efectuarse sino respecto de una versión del *Arnaldos* anterior a la del *Cancionero* de Amberes. Esto lleva a suponer que la versión A50 y la de ésta derivada, A55, fuesen cronológicamente—aunque no por la fecha de publicación—anteriores a la *vulgata* de A48. ¿Es así?

Ya se ha dicho que Martín Nucio pudo tener el romance de dos fuentes: oral o escrita. En ambos casos, tal versión, ¿de dónde procede? De esta pregunta se derivan otras:

Primera: El hecho de no figurar el romance del *Conde Arnaldos* en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1511)—fuente de donde proceden muchos romances que figuran en el *Cancionero* s. a., ¿es indicio de que a principios del siglo XVI o en las postrimerías del XV (Hernando del Castillo tardó veinte años en formar su *Cancionero)* no existía aún versión alguna del romance? Todo lleva a responder negativamente. En primer lugar, existía ya, fuese más o menos conocida, la versión del *Cancionero* de Londres, y, en 1517 o 1522, el romance de *Floriseo,* que comienza con el ritual: «¡Quién hubiese!», sin contar con que, paralelamente, debían de existir versiones—escritas u orales—de la tradición sefardí, pues con posterioridad a 1492, en que comenzó la diáspora que nos describe el Cura de los Palacios [44], muchos israelitas retornaron a la Península, como lo prueba el hecho de que en 1580 Felipe II dictara una nueva pragmática, complementaria, para consumar la expulsión de los judíos que se habían refugiado en Portugal. Por otra parte, es de la mayor lógica suponer que si, al dispersarse los judíos por toda la Europa cristiana, primero en 1492, y medio siglo más tarde, en 1547, por Salónica, Bulgaria, Anatolia, Constantinopla, Bosnia, Esmirna, isla de Rodas, Siria, Egipto, etc., etc., llevaban consigo una tradición romancística—que tan tesoneramente habían de conservar—, esta tradición tenía que ser de curso corriente en la Península, de donde la tomaban, y, aunque nada sepamos acerca de ella, cabe imaginar que tendría cierto abolengo, pues, como dice Depping, «aunque los romances

quedasen intactos, no se conocería el nombre de su autor, porque es necesario mucho tiempo para divulgarlos.»

Segunda: Refiriéndonos siempre a la versión oral o escrita, ¿no vendría ésta de algún pliego suelto anterior a 1548? Y este pliego suelto, ¿sería una refundición del *Cancionero* de Londres, o bien una primera edición, más completa, del pliego suelto de Praga, hoy perdida? Concretamente: lo que se trata de saber es si los elementos que componen la canción del marinero (10 versos que aparecen por primera vez en A50), existían ya incorporados al romance antes de A48, en cuyo caso, naturalmente, hay corte o supresión feliz, operada por el propio Martín Nucio o por la persona que le facilitara la versión oral o escrita. Estamos convencidos de que ya a comienzos o mediados del siglo XV existían *versiones* orales o escritas en las que figuraban los elementos componentes de la canción del marinero. Indicio de ello es que en la versión de Rodríguez del Padrón (¿1430-1440?) se dice que el marinero «*viene dizïedo un cantare*». El cantar seguía, probablemente, pero el trovador gallego, por razones que sospechamos, prefirió eliminarlo y reemplazarlo por fragmentos del *Conde Niño* o *Conde Olinos*, con la contaminación sabida. Y el «rifacitore» de A48, al llegar al verso 18: *nel maſtel las faz poſar*, se hallaba ante los 10 versos circunstanciados referentes a los peligros del mar, o quizá, como conjeturamos, ante otros, que elimina, unos y otros, totalmente, los primeros por razones perfectamente explicables y los segundos—de existir—por motivos que ignoramos: acaso movido por el deseo de dejar, deliberadamente, trunco el romance, con miras a causar extrañeza...

Observación final: ni en Rodríguez del Padrón, ni en A48 y subsiguientes hay la menor alusión a la versión sefardí, lo que prueba que ambas convivían paralelas, pero sin contacto mutuo.

13. Tres intentos de «penetración»

Con designio de anticipo interpretativo, damos a continuación tres textos [45] que intentan penetrar en el sentido esotérico del romance, sin que el hecho de insertarlos signifique, naturalmente,

identificación alguna, por nuestra parte, con las conclusiones que en ellos se postulan. En nuestro estudio de las traducciones inglesas del romance exponemos las interpretaciones de Lockhart y de Longfellow, religiosa para el primero—en ello convinieron Milá y Fontanals y Menéndez Pelayo—, y *Secret of the Sea* para el segundo. Hay otras muchas, tales como el *senso recondito* de Berchet, etc., pero en el presente trabajo nos limitamos a:

I.—Una estampa de «Azorín» [46]

En 1915, Azorín publicó una bella estampa sugerida por el *Romance del Conde Arnaldos*. Es, como se verá, una imagen impresionista, en la que el elemento psicológico-lírico prevalece sobre el texto mismo del romance.

He aquí la estampa azoriniana:

> El conde Arnaldos ha salido en la mañana de San Juan *a dar un paseo* (a) por la dorada playa. Ante él se extiende el mar inmenso y azul. La mañana está límpida y fresca. Fulge el añil del cielo: *unas aves pasan volando blandamente* sobre las aguas (b). El conde ve avanzar una galera. Desde la remota lejanía, en que ha aparecido como un puntito, ha ido poco a poco avanzando hasta la costa. *Las velas son blancas* (c) como las redondas nubes que ruedan por el azul; blancas como las suaves espumas de las olas.
>
> En el bajel viene un marinero entonando una canción; su voz es llevada por el ligero viento hacia la playa. Es una voz que dice contentamiento, expansión, jovialidad, salud, esperanza. ¿Qué cuitas íntimas tiene el conde? ¿Por qué, al oir esta voz juvenil, *se queda absorto* (d)? Una honda correlación hay entre la luminosidad de la mañana, el azul del mar, la transparencia de los cielos y esta canción que entona al llegar a la costa quien viene acaso de remotas y extrañas tierras (e).
>
> —Por Dios te ruego, marinero, dígasme ora ese cantar—exclama el conde.
>
> Y el marinero replica:
>
> —Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va.
>
> Y nada más; aquí termina el romance.
>
> *A quien conmigo va...* ¿Dónde? (f). ¿Hacia el mar infinito y proceloso? ¿Hacia los países de ensueño y de alucinación?

A este texto se refiere Entwistle (Cf. nota 43 cuando dice que Azorín, en *Al margen de los clásicos*,

> «...is content with hints. He says that the sailor's voice speaks of contentment, enfranchisement, geniality, health, hope; it

may be he comes from beyond the infinite and stormy ocean to lead us to dreamlands of illusion.

Y nosotros preguntamos:

¿Se hallan verdaderamente contenidos estos elementos en un cantar *que la mar fazia en calma/ los vientos haze amainar?* Sí, de admitir que el poder mágico del canto *(die Kraft des Liedes)*, sólo puede dimanar de una actitud vitalizada que implique expansión, jovialidad, salud y esperanza... Pero, ¿qué decir de los diez versos de la canción en A50 y A55? ¿Son un canto de esperanza? Cuando Azorín escribió su estampa (1915), ¿conocía la existencia de la versión completa del *Arnaldos* conservada por la tradición judía? Parece intuírla cuando dice: «¿Qué cuitas íntimas tiene el conde?» Esta interrogación de Azorín es la que nos ha sugerido la hipótesis de que acaso alguna versión, desconocida, del *Arnaldos* contuviese algunos versos—pocos—relativos al estado emocional del infante y que, por este sesgo, fuesen como una respuesta a la referida interrogación.

Hemos dicho que «el elemento psicológico-lírico prevalece sobre el texto mismo del romance». Veámoslo:

a) *a dar un paseo*, nada más, cuando el texto es formal: *la caça yva caçar*. ¿Por qué omite Azorín esta precisión? ¿ La considera obvia o bien su concepción impresionista, al proceder por toques breves, alados, teme que la imagen pierda delgadez, por harto ajustada al original? Pero entonces toda el aura poética que evoca la caza cetrera: *con un falcon en la mano*, se pierde, y, con ella, buena parte del elemento legendario-medieval que implica. Obsérvese también que A48 no habla de *dorada playa*. ¿Tuvo en cuenta Azorín el texto del CL: *por rriberas de la mare*, que pudiera dar razón a esa hermosa playa azoriniana? Es posible.

b) *unas aves pasan volando blandamente sobre las aguas*. Nada de esto dice el texto, aunque habla de *las aues que van bolando*. Pero estas aves son las que el marinero ve posarse en el mástil, y esto el infante no pudo verlo desde la playa, sobre todo si se tiene en cuenta que la galera aparece en la *remota lejanía* y *como un puntito*. Este situar el vuelo de las aves con anterioridad

a la plena aparición de la galera ante el infante, es elemento innecesario y desconcertante.

c) *Las velas son blancas*, probablemente, como suelen serlo, pero el texto no habla de su color—técnica pictórica—, sino de su calidad, de su tersura, más que de su riqueza, lo que supone ya una técnica interiorizada, tendiente, más que a la coloración visible—que permite fácilmente asimilarlas a las nubes y a la crestería de las olas, a una íntima valoración, invisible, de finura, elemento mágico más cercano del ensueño, por su misma condición de *no visible*. Además, la carga poética que llevan las expresiones *velas de seda, jarcia de cendal* nos parece muy superior a la de *velas blancas*, inexpresivo por ser común y por el desgaste a que se hallan sometidos los adjetivos de coloración, incluso cuando van pospuestos. Recuérdese el lugar común de los *ojos verdes*. [47]

d) *se queda absorto*. Aunque el texto no dice nada a este respecto, la suposición, no sólo es plausible sino *casi necesaria*, por decirlo así. Los efectos del canto mágico forzosamente habían de ejercerse sobre el infante, tanto como sobre los elementos: aguas, vientos, o sobre los animales: peces, aves... Ahora bien; al quedarse absorto—¿maravillado?— el Infante-Conde Arnaldos debió de sentir rebullir en su alma emociones, o recuerdos, o evocaciones... ¿Cuáles? Nada sabemos de unas u otros, pero la lógica de las reacciones humanas exige que se produjesen. ¿Se puede admitir que el hechizo del canto, capaz de obrar tales maravillas en la naturaleza, dejase insensible al infante y no llevase a su alma-memoria asociaciones fastas o nefastas? La intuición de Azorín es, pues, altamente valiosa, psicológicamente hablando.

e) *quien viene acaso de remotas y extrañas tierras*. Esto, que recuerda una paráfrasis de Lewis Spence, es evocador, está finamente intuído y expresado, aunque la lección nada dice de esas tierras que acaso sólo sean *tierras de ensueño y de alucinación*, como en Housman. La pincelada es bella.

f) ¿Dónde? Sería mejor ¿A dónde?, pues *ir* es verbo esencialmente de movimiento.

II.—«ZAUBER DES MEERES» [48]

Dentro del ámbito que trata el presente trabajo hay que situar la en extremo subjetiva—personalísima—interpretación que del romance da Ludwig Pfandl. Tomando por punto de partida, no un texto tradicional, sino la versión MP, Pfandl anticipa ya inicialmente en su *Zauber des Meeres* («Hechizo del Mar») una visión postromántica.

Estima Pfandl que sólo es posible llegar a una cabal inteligencia *(Verständnis)* del poema mediante el estudio interno de los elementos *(Gliederung)* que lo integran. Pfandl examina los primeros versos del romance:

> ¡Quién hubiera tal ventura
> sobre las aguas del mar,
> como hubo el infante Arnaldos
> la mañana de San Juan!,

y los interpreta en el sentido de un acorde o llamada *(Anruft)* a cuatro voces, en tono menor *(Moll-Akkord)*, que, para él, es fundamento del romance. Esta llamada o acorde contiene cuatro elementos básicos: modo *(Art)*, lugar *(Ort)*, persona *(Person)* y tiempo *(Zeit)*, que, reunidos, constituyen el acontecer-experiencia *(Erlebnis)*, y son como un resumen anticipado de la *aventura*, esto es, del episodio. ¿Se deducirá de ello la actitud del héroe? Seguramente, no: en primer lugar, en el *Arnaldos* hay, en realidad, dos héroes o protagonistas: el Marinero y el Infante, y esta doble soberanía los neutraliza hasta el punto de anularlos individualmente. Surge entonces un tercer héroe: el Mar. Pero cabe preguntarse: ¿es éste el verdadero héroe, como quieren Longfellow y Pfandl? Si no conociésemos el fondo de la fábula y su plasmación en la versión conservada por la tradición judía; si no supiésemos que, en el fondo, se trata de un *Märchen*, una sencilla historia de hallazgo y reconocimiento, al modo de la tan bellamente adaptada por Shakespeare en *Pericles, Prince of Tyr*, donde Marina (la Politiana de Timoneda), desempeña, en cierto modo, un papel semejante al de Arnaldos; si no conociésemos por las *viser* escandi-

navas, los *Lieder* alemanes y las *ballads* inglesas todo lo que hay de universal en esta tradición marina (piénsese en Ulises, en Arion, en los siete viajes de Simbad), podríamos decidirnos por uno de los tres héroes mencionados. No siendo ello posible, nos inclinamos, más bien, hacia un cuarto héroe: la tradición folklórica, fuerza conservadora-evolutiva.

Volvamos a Pfandl. Dice éste que el *Arnaldos* no es un relato épico, como lo son lo desgajados de los cantares de gesta, sino descripción subjetiva *(sondern subjektive Darstellung)*, ya que el poeta *(¿cuál?)* se dirige directamente al auditor *(Hörer)* por encima de toda narración. Cierto: no hay preámbulo explicativo de antecedentes, ni subsiguiente exposición de hechos. En la formulación desiderativa de los cuatro primeros versos se halla condensada la esencia de la fábula. Pfandl se muestra, justamente, muy sensible al encanto que se desprende de los dieciséis versos (5 a 20) siguientes: sobre todo, diremos nosotros, a los versos 9 a 20 de la versión MP, en los que, a través de henchidas notaciones prebarrocas, se describe el navío y se percibe el misterio del *zauberhafte Schiff* que trata de llegar a tierra. Impresiones semejantes a las de Pfandl se hallan en *The Land of Biscay*, de A. E. Housman:

> Looking from the land of Biscay
> Over Ocean to the sky
> On the far-beholding foreland
> paced at even grief and I.

El pasado, dice Pfandl, se hace presente, y ya no es sólo Arnaldos *(Ritter* Arnaldos, lo llama), sino todos: poeta y oyentes, quienes son testigos de la aventura, que se convierte en cosa viva... Pero he aquí que, de improviso (vv. 19 a 28: vers. A50), el centro de gravedad se desplaza, por obra de los diez versos añadidos, y se produce algo que Pfandl expresa con el difícilmente traducible término de *Abgesang:* algo así como canción desplazada. Y desplazada está, en efecto, de la motivación genérica, después del corte afortunado.

Pasado el chubasco exhortativo, de nuevo nos hallamos reunidos, según nuestro comentador, poeta, héroe y oyentes-espec-

tadores. Sin embargo, el primero parece como desentenderse de los elementos afabulados, incluso de los poéticos, para concentrar toda su atención en la actitud del héroe (de los dos héroes, decimos nosotros: Marinero e Infante), en tanto que el espectador-oyente queda algo al margen. Ahora todo el interés va a centrarse en el brevísimo pugilato oratorio entre el Conde y el Marinero...Dice Pfandl, a este respecto, que *In kurzer Rede und Gegenrede löst sich das Rätsel des zauberhafte Schiff* («En breves preguntas y respuestas queda aclarado el enigma del mágico navío»): *nur wer sich ihm anverstrand, wird die Sprache des Sirenengesanges verstehn* («sólo quien a él [el Marinero] se confíe comprenderá el lenguaje-canto de las sirenas»)... ¡Ah, no! En primer lugar, la imploración del Infante y la réplica desabrida del Marinero, lejos de aclarar el enigma, lo hacen más incongruente e inexplicable aún: la Esfinge no tiene por qué lanzarse al abismo... Y si Pfandl dice que aclara el enigma, acaso sea porque él conoce el reverso de la medalla: la versión definitiva del romance. En cuanto al lenguaje-canto de las sirenas, Pfandl se inscribe de lleno en el esquema clásico odiseíno.

A seguido, el escritor alemán entra, gozoso, en el mundo interpretativo de Longfellow-Azorín, al decir que las palabras del Marinero revelan *das Arcanum* del romance, y que es el Mar el que *lock den Menschen mit magischer Gewalt* [49], pero que el Mar no descubre su secreto *(sein Geheimnis)* a quien melancólicamente aguarda en la orilla, sino únicamente al que se entrega a su ventura... Y añade Pfandl, plenamente identificado con Longfellow, que no es solamente el encanto de la canción, sino el del Mar misterioso y jamás penetrado *(la mer toujours recommencée,* dirá Valéry [50] la fuerza mágica del canto *(Kraft des Liedes)*, lo que el Océano canta... Y agrega: «como lo ha dicho Longfellow, con consumada gracia poética»: *wie es Longfellow mit echt dichterischer Einfuhlungkuntst gesagt hat:*

> Wouldst thou», so the helmsman answered,
> Learn the secrets of the sea?
> LONGFELLOW, *The Secret of the Sea*, 29-30.

Y concluye: «tal es el verdadero sentido de este sin par romance»: *das ist der eigentlich Sinn dieser einzigartigen Romance.*

Después de situarse en el post-romanticismo puritano de Longfellow—algo zaherido por Entwistle—, Pfandl expone las circunstancias, ya conocidas, referentes a la reelaboración del romance en el siglo XVI, la cual, por medio de una adición *(Einfüng)* y de una supresión *(Kürzung)*, lo convierte en un lírico y subjetivo romance que, removiendo toda experiencia espiritual *(seelisches Erlebnis)*, adquiere sustancia y originalidad como romance representativo del Renacimiento.

Examina, seguidamente, la adición y la supresión, y dice: «*Adición:* los versos 9 a 12 configuran al navío de leyenda *(Märchenschiff)*, haciendo de él una nave fabulosa, ya que la versión medieval (no conservada en estado puro *(rein)*, sólo comprendía la versión corta: *las velas traía de seda/ la ejarcia de un cendal*, y según mi convicción personal, esos dos versos, extraños a la versión primitiva, provienen de una forma mutilada del siglo XVI *(einer verstümmelten Form des* 16. *Jahrhunderts* [51]. *Supresión:* la versión medieval es un romance de aventuras y el canto del marinero lleva a Arnaldos al navío, donde halla a quienes andaban en su busca.» «Y el romace, añade, se termina con festejos para celebrar el hallazgo del Infante: *mit frohen Festen gefeiert wird*» [52].

III. Una «cuña» de Ilya Ehrenburg. [53]

El escritor soviético Ilya Ehrenburg, en una obra que Pfandl juzga enjundiosa, pese a oponerle algunos reparos [54] hace un curioso comento del *Romance del Conde Arnaldos*. Dice:

> Unter den alten spanischen Liedern findet sich ein, wenn man will «programmatisches». Dieses Lied erzählt von einem Reitersmann, der am Johannistag an einen See kam: Er erblickte ein wunderbares Schiff. Das Schiff hatte Segel aus Seide. Auf dem Schiff stand ein Matrose, und er sang ein Lied. Dieses Lied war so schön, dass die Vögel, als sie es hörten, sich auf die Masten niederliessen. Dieses Lied war so schön, dass die Fische, als sie es hörten, ihre Köpfe aus dem Wasser steckten. Da fragte der Reitersmann den Matrosen: «Oh, sag, sag mir doch rasch, wovon du singst!». Der Matrose erwiderte: «Ich sage es nur dem, der mit mir auf den See hinausfährt»...
>
> Natürlich, bei einem gewissen Grad von Beschränktheit oder Böswilligkeit kann man dies als «Mystik» auslegen. Aber ist denn eine jubilierende Stimme schon ein Gebet? Das ist einfach ein Lied von der Macht des Liedes. Es ist auch ein Erinnern,

dass die Kunst sich an unsere Gefühle wendet. Entkleidet man eine Frau, so wird vielleicht ein schöner Körper sichtbar. Entblättert man einen Kohlkopf, so bleibt nur der Strunk übrig. Die Methoden der Kunst sind nicht die Methoden der Wissenschaft.

(«Entre las viejas canciones españolas hay una que diríase «programática». Esta canción cuenta cómo un caballero llega a orillas del mar una mañana de San Juan. Allí divisa un navío maravilloso, cuyas velas son de seda. En la nave viene un marinero cantando una canción. Es ésta tan bella, que las aves, al oírla, vienen a posarse en el mástil. Tan bella es la canción, que los peces, al oírla, sacan del agua la cabeza. Entonces el caballero dice al marinero: «—¡Oh, dime, dime ora qué es lo que cantas!» El marinero le responde: «—Yo sólo digo la canción a quien conmigo por el mar quiera ir». *Naturalmente, con cierto grado de limitación o de malquerencia, se puede explicar esto como elemento místico. Pero ¿es ya voz jubilar una oración?* Es, sencillamente, una canción que celebra el poder del canto, y también un recuerdo, que el arte dirige a nuestro sentimiento. *Desnúdese a una mujer: será, tal vez, un hermoso cuerpo. Despójese a la col de sus hojas y quedará un troncho seco...* Los métodos del Arte no son los mismos que los de la Ciencia.») *(Traducción libre).*

Hemos subrayado en el texto español ciertas frases expresivas de la posición espiritual del gran escritor soviético frente al sentido místico atribuído al romance. A este respecto cabe preguntarse si Ilya Ehrenburg se refiere sólo a Lockhart, o si tiene en cuenta también las apreciaciones de Milá y de Menéndez Pelayo. Esto último parece verosímil, dado el amplio conocimiento que Ehrenburg tenía de diversas literaturas, entre ellas la hispánica, y de su estancia en España.

Se advierte en el comentario de Ehrenburg, no sólo su interpretación materialista del texto, singularmente en las frases finales referentes a la desnudez de la mujer y de... la col, imagen poco venturosa, sino también su inserción en el campo de Nigra y Rajna, esto es, el de los partidarios de *Il poter del canto* («der Macht des Liedes»). La frase final relativa a los diferentes métodos del Arte y de la Ciencia, es, por su síntesis misma, una fina observación, aunque no sea original. En cambio, ¿por qué la interpretación mística de Lockhart—aunque abusiva, a nuestro entender, legítima, no obstante—, es tributaria, no sólo de *limitación-estrechez de miras (Beschränktheit)*, sino incluso de malquerencia-mala voluntad *(Böswilligkeit)*? Esto revela una posición a la vez anti-religiosa y anti-romántica en Ilya Ehrenburg, que no

hemos de combatir, sino únicamente significar, ya que nuestro estudio no es polémico, sino exegético-crítico. Estimamos, con todo, que, pese al radicalismo que se desprende de las apreciaciones ehrenburgistas *(radikalen Ansichten)*, no se justifica la exclamación final de Pfandl: «¡Pobre España!». España, a la que tantos quieren señalarle rumbos y colmarla de fórmulas-panaceas (52), no se empobrece por la apreciación de uno o varios escritores extranjeros sobre sus problemas. Antes bien, del contraste de criterios opuestos, sale enriquecida, sea que halle la justificación de su experiencia vital, de su «vividura», sea que, por lo contrario, reciba saludables advertencias...

FRANCISCO CARAVACA
París, 1968.

NOTAS

1 En su edición facsímil del *Cancionero de Romances* de Amberes, 1914, fol. XXIX, dice Menéndez Pidal: «El del Conde Arnaldos [romance] fue añadido por el Cancionero de 1550 con diez versos; andaba impreso en glosa desconocida del *Cancionero* s. a.» Y en la edición de 1945 (fol. XXXIII) repite lo anterior, y añade: «Glosa agora nueuamente compuesta a un romance muy antiguo que comiença «quan traydor eres Marquillos»... y el romance del infante Arnaldos». Ahora bien, esta glosa es la que figura en el pliego XXXII de la *Ensalada* de Praga, y este pliego lo fecha Menéndez Pidal hacia 1560, esto es, con posterioridad al *Cancionero* s. a. ¿No quiere ello decir que el ilustre maestro, aun fechando el pliego suelto de Praga hacia 1560 (en Burgos, por Felipe de Junta), supone, sin embargo, que el romance es anterior y que el pliego suelto de 1560 es sólo una reimpresión? Esto es de la mayor importancia para la cronología del referido pliego suelto.

2 «Estos *romances cuentos* no son del gusto corriente entre los colectores y editores de romances en el siglo XVI; existían entonces en abundancia, lo mismo que existen hoy, pero los cantores al uso no los estimaban y los editores no los acogían. Por eso no se publicó entonces la forma completa del *Conde Arnaldos*, que es un «romance-cuento», con nudo, desenlace y alusión a los antecedentes, forma que sólo conocemos por la moderna tradición sefardí.» (M. Pidal, *Rom. hisp.* I, p. 64).

3 «Azorín», *Al margen de los clásicos*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 1915 y Buenos Aires, 1958, pp. 18-19.

4 «El aspecto más singular de esta simplificación estilística es el fragmentismo que muestran tantos romances... En ellos son tratados varios temas difundidos en la poesía baladística de otros países; por ejemplo, el poder mágico del canto, cuya forma fragmentista dio el romance tan peculiar de España el *Conde Arnaldos (Primav.* 153), reconocido universalmente como modelo de baladas.» (M. Pidal, *Rom. hisp.* I, p. 338).

[5] Cf. cap. I, nota 34. Cf. R. Menéndez Pidal, *Discurso sobre la «Crónica General»*, pp. 42-45 y *Poesía juglaresa y juglares*, pp. 371-74, 413 y 422.

[6] Menéndez Pelayo, *Romances trad. de Asturias*, p. 75, después de dar el texto del *Conde Olinos* (versiones I-II), dice: «Estos poéticos y misteriosos romances, que pudiéramos llamar *de las transformaciones*, y que parecen conservar restos del paganismo céltico, no proceden, sin embargo, de la antigua mitología de la Península (como pudiera sospecharse al ver que sólo se los encuentra en Asturias y Portugal), sino que se derivan de los poemas franceses del ciclo de la Tabla Redonda, y especialmente del más célebre de ellos *Tristán e Iseo*, cuya parte maravillosa pasó a estas canciones nuestras, que en su estado actual no han de ser muy antiguas, pues contienen inoportunas reminiscencias de otros romances, especialmente del *El Conde Arnaldos* y de *La linda Melisenda* (153 y 198 de *Primavera)*. Hay en portugués las siguientes versiones:

a) *Conde Nillo* (III, 9-12 del *Romanceiro* de Almeida Garrett), que sospechó ya el origen extranjero de la canción, aunque no llegó a determinarlo: «*Da nossa Hespanha é que elle «ñao me parece oriundo»*.
b) *Romance del Conde Niño*. Variante de Tras-os-Montes. Th. Braga *Rom. ger.* 37-40.
c) *Dom Diniz*. Versión del Algarve (Ap. Estacio da Veiga, 64-67).
d) *Dom Duardos*. Dos variantes de la isla de San Jorge *(Cant. pop. do Archip. Açoriano*, 271-274.
e) *Dom Bernal y don Aninha*. (Tradicional en la isla de Madera, 118-122.»

[7] *Cancionero de/ Romances/ EN QVE ESTAN/ recopilados la mayor par-/te delos romances caſte-/llanos que faſta ago-/ra fean com-/pueſto./* Marca núm. 1 (con un defecto en la parte inferior izquierda del escudo). EN ENVERES/ En caſa de Martin Nucio./ In-12.°, 275 ff. y un f. blanco numerados de 6 a 275. Sign. A-Z 12, todas de doce hojas. Portada, V.ª en blanco. Prólogo *El impreſſor*. Tabla de los romances. Texto. Errata. Hoja en blanco. Contiene 155 romances. El del *Conde Arnaldos* figura en los ff. 192 vto. y 193 rto. Existen ejemplares de este Cancionero en la B. N. de Madrid *(R. — 8415)*, falto del prólogo *El impreſſor* y en la Bibl. de l'Arsenal, de París *(Rés. 8° B. L. 16.099)*. Este último ejemplar es el que hemos consultado. Hay, según parece, otro ejemplar en la Biblioteca de Wolfenbüttel, pero Peeters Fontainas no lo registra. En 1914, Menéndez Pidal, por encargo de la Junta para Ampliación de Estudios del Centro de Estudios Históricos, dio una edición facsímil, bajo el título de *Cancionero de Romances impreso en Amberes sin año*, con una Introducción (pp. I a XLVII) + 275 ff. (B. Nacional de París, *Yg. 646)*. Nueva edición, en 1945 (C. S. I.C.) (B. N. de París, 16° *Yg. 167)* Entre el ejemplar de la B. N. de Madrid y el de la Bibl. de l'Arsenal, de París hay determinadas diferencias, señalada por Menéndez Pidal (Introd. p. XLII). Respecto de la fecha del *Cancionero* s. a., si se admite, con Wolf, en 1856 *(Primav.* T. I pp. LVIII a LXII), contra Ticknor *Hist. of the Spanish Lit.* New York, 1849, T. III, Ap. pp. 388 a 396, y contra lo afirmado por el propio Wolf en 1850, *Ueber eine Sammlung*, etc., etc., la prioridad de dicho *Cancionero* sobre la *Silva de Romances* de Esteban G. de Nájera, convendrá situar dicha fecha entre 1545 y 1550. Menéndez Pidal (Introd. p. IV), dice: «El Can. de rom. s. a. debió de imprimirse entre las fechas de 1545, en que ya se conoce una publicación castellana de Martín Nucio *(La Celestina*, 1545) y la de 1550, en que salió la segunda edición del mismo *Cancionero*» (Cf. J. -A. Van Praag, *El libro español en los Países Bajos*, en «Norte» VI, n.° 2,1965 y

J. F. Peeters Fontainas, *L'officine espagnole de Martin Nutius á Anvers*. Anvers, Société des Bibliophiles Anversois, 1956, núm. 22. p. 42. Este autor da al *Cancionero* la fecha, hipotética, de 1848, basándose en lo que dice Menéndez Pidal en la segunda edición del Cancionero (1945), f. V: «Es lo más probable que se publicase entre 1547 y 1549». Sin embargo, Spitzer y otros han admitido la fecha de 1545. Nosotro nos hemos decidido por la fecha intermedia entre 1547 y 1549, esto es 1548 fecha que, naturalmente, también es hipotética. Esta fecha de 1548 también la admite A. Rodriguez-Moñino, *Poesía y cancioneros (siglo XV)*. Madrid, 1968, p. 95.

[8] Dorothy Clotelle Clarke, *Hiatus synaloepha and line length in López de Ayala's octosyllabes*, RPh. I. 1948, pp. 347-356 y *Metric problems in the «Cancionero de Romances»*. HR, XXIII, 1955, pp. 188-199. De la misma autora, *A chronological sketch of Castilian versification together with a list of its metric terms*. Berkeley and Los Angeles, 1952.—Refiriéndose a la sinalefa, dice R. de Balbín, *Sistema de rítmica castellana* (2.ª edc.) Madrid, 1968, IV. 23 (p. 84): «Los textos que al tratar del *núcleo sinaléfico* quedan anotados, atestiguan que el hecho lingüístico de la *sinalefa*, es un fenómeno *totalmente general*, en la constitución de la cadena rítmica castellana, y que sólo deja de producirse por la presencia del *acento rítmico* en alguna de las vocales contiguas... Y aun en ese caso numéricamente insignificante—la existencia del *hiato*, responde a principios fonológicos generales. No parece propio por ello, llamar licencia a la *sinalefa*, y desvalorar así el efecto estilístico general de la trabazón fónica, que se funda en el *núcleo sinaléfico*.» Cf. F. Robles Dégano, *Ortología clásica de la lengua castellana*. Madrid, 1905.

[9] A. M. Espinosa, *La sinalefa entre versos en la versificación española*, RR. XVI, 1925, pp. 103- a 121—J. Saavedra Molina, *El octosílabo castellano*. Santiago de Chile, 1945.—P. Le Gentil, *La poésie espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*. Deuxième partie: Les formes Rennes, 1953.—A. Mussafia, *Sull'antica metrica pertohgese*, «Sitzungberichte... der Kaiser. Akad. der Wissenschaften». X, Wien, 1896.

[9 bis] En el romance *A Calatrava la Vieja*, 119-20, se lee: «que me cortarían las faldas/por vergonzoso lugar», verso, el primero, eneasílabo si se considera *cor-ta-rí-an*. Cf. R. Menéndez Pidal, *La leyenda de los Infantes de Lara*, p. 86, nota 4.

[10] Para las fluctuaciones de la -f latina, cf. R. Menéndez Pidal, *El idioma español en sus primeros tiempos* (3.ª edic.) Madrid, 1945, pp. 97,137/38, 149, etc.

[11] T. Navarro Tomas. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Syracuse University. Centro de Estudios Hispanicos. Syracuse University Press. Syracuse-New York, 1956, pp. 44-55. Hablando de los accidentes del verso y de los grupos vocálicos, dice Navarro Tomás (*Op. cit.*, pp. 80-81) «Otra [perturbación] en fin, se refería a la posibilidad de mantener las vocales en hiato o reducirlas con sinalefa o suprimirlas con elisión en circunstancia de proclisis, como *de aquesta, se esconden, le envió*... Grupos proclíticos como *de aquesta* eran tratados con hiato, *de-aquesta* o con elisión *d'aquesta*, más que con sinafela *de aquesta*, al contrario que en la pronunciación moderna». La reducción del hiato remonta al principio del idioma: ya en la *Historia troyana* la proporción de sinalefas es más elevada que en el *Libro de Alexandre*. También abundan en el *Libro de Buen Amor* y en el *Poema de Alfonso Onceno*. Cf. F. Hanssen, *La elisión y la sinalefa en el Libro de Alejandro*, RFE. 1916, III, pp. 345-356, y H. H. Arnold, *Synalepha in old Spanish Poetry: Berceo*, H.R, IV. pp. 141-158.

[12] F. Hanssen, *Gram. hist, de la lengua cast.* Buenos Aires, 1945, cap. VIII, 102, pp. 45-46.

[15] A. M. Espinosa, Rev. Dialec. Rom. I, p. 2.—R. Menéndez Pidal, *Manual de Gram, hist, esp.* Madrid, 1944 (7ª edic.) n.° 30, pp. 82-85.—T. Navarro Tomas, *Manual de pronunc, esp.* 1950, n.° 148. H. Gavel, *Essai sur l'évolution de la prononciation du castillan depuis le XIVe. siècle.* París, 1920, p. 91 y ss. Cf. cap. I, nota 40.

[14] En varios romances *(Doña Alda*, 13, 37, 58; *El Palmero*, 1,29), sin contar el *Conde Dirlos*, se producen casos de versos eneasílabos intercalados entre los octosílabos. «Ninguno de estos casos—dice Navarro Tomás—se explica por sinalefa y compensación entre versos». Y añade: «La mayor parte contradicen la ley de Mussafia.» Y aún: «Versos de siete, ocho y nueve sílabas pueden coincidir exactamente en la estructura de sus cláusulas y períodos, sin más diferencia que la de sus anacrusis: *oo óo oo ó o (Op, cit.*, p. 50-51).

[15] T. Navarro Tomas, *Métrica española*, b. p. 44.

[16] También en CL, con -e paragógica tenemos:

30	finare	
31	valere	tres rimas llanas, y si eliminamos la -e:
32	pasase	
30	finar	dos agudas seguidas
31	valer	
32	pasase	una llana

[17] S. Gili Gaya, *La entonación en el ritmo del verso.* RFE. XIII, 1926 pp. 129 a 138.

[18] Ἀνάχρουσις . *Anacrusis*, teoría que *The Oxford English Dictionary*, I, p. 301, define así: «Anacrusis. Pros. L. of Grec a syllabe at the beginning of a verse before just rythm». (Kennedy). 1833 «Edimburgh Review», LVI, 372. The Iambus in technical language is said to consist of anacrusis and arsis. 1844, Beck and Felton, *Munch's* Metres: A thesis with which a rythm beging is called anacrusis or «an upward beat». Y según Grumbach y Walz, *Prosodie et métrique latine*, París. 1884, p. 63, «les vers qui commencent par un iambe sont donc considérés comme commençant réellement par un trochée, qui précéderait une syllabe brève». H. R. Lang, *Notes on the Metre of the Poem of the Cid*, RR. V. 1914, I, 30-295, estima que la *lost syllabe* al principio de un verso, o anacrusis, «puede ayudar a regularizar el metro del *Poema del Cid* (p. 43). L. Laurand, *Manuel des études grecques et latines*. París. 1940, T. III, VII, 58, p. 762: *Anacrouse*: «Beaucoup de vers lyriques se scandent plus facilement si l'on met à part la première syllabe qui est tantôt brève, tantôt longue. Aussi certains métriciens isolent cette syllabe de d'' ανάχρουσις: prélude.» Por su parte. B. O. Unbegaun, *La versificaction russe*. París, 1958, p. 80, cita la existencia de *anacruza*, dice: «Le russe se sert moins fréquemment de l'anacrouse que l'anglais ou l'allemand, oú elle est fréquente.»

[19] Ἄρσις: *Arsis*, elevación: la sílaba en la cual recae el acento prosódico después de la anacrusis. *Ictus*, θέσις, se oponía a *arsis*, pie levantado o tiempo débil. «Les mots *arsis* et *thésis* ont été employés chez les Latins, mais avec un sens opposé: arsis (temps fort) et thésis (temps faible).» E. Laurand, *Op. cit*, III, 15, p. 753.

[20] T. Navarro Tomás, *El octosílabo y sus modalidades*, en «Estudios Hispánicos: Homenaje a Archer M. Huntington». Wellesley, Mass, 1952, pp. 433-55, donde describe las 64 combinaciones prosódicas.

[21] F. Caravaca, *El motivo del arpa en la Rima VII (13) de Bécquer.* «Romanistisches Jahrbuch» XVI, 1966, nota 9.

[22] D. Alonso, *La simetría en el endecasílabo de Góngora*, RFE, XIV, 1927, pp. 329-346.—P. Henríquez Ureña, *En busca del verso puro.* «Valo-

raciones», La Plata, 1926-1928, núms. X, XI y XII. A. Alonso, *Materia y forma en poesía* Madrid, Bibl. Rom. Hisp. Edit. Gredos, 1955 pp. 138/39.

[25] «La musicalidad del romance no le impone acento ninguno salvo en cada séptima sílaba. En cuanto a la acentuación de las sílabas anteriores a la 7.ª, pueden darse cinco tipos diferentes, pues un segundo acento fuerte puede ir en cada una de las cinco primeras sílabas. En la 6.ª nunca es fuerte» (M. Pidal, *Rom. hisp.* I, p. 90).

[24] J. Saavedra Molina, *El octosílabo castellano*, establece cinco grupos rítmicos, con acento predominante en: 3 y 7; 4 y 7; 2 y 7; 5 y 7, y 1 y 7. Cf. F. O. Reed, *The Calderonian octosyllabe*. University of Wisconsin Studies in Language and Literature. Madison, Wisconsin, 1924, pp. 73-98.

[25] «El tipo trocaico sitúa el primer tiempo marcado en la 3.ª sílaba, encierra en el período rítmico dos cláusulas bisílabas y empieza con dos sílabas en anacrusis. El dáctilo asienta el primer apoyo sobre la sílaba inicial, comprende en el período rítmico dos cláusulas trisílabas de acentuación esdrújula y carece de anacrusis. El mixto coloca el primer tiempo sobre la segunda sílaba, deja la primera en anacrusis y distribuye los cinco períodos en la forma 2-3 o 3-2» (Navarro Tomás, *Métrica*, p. 46).

[26] *Rom. hisp.* I, p. 90.

[27] E. Martínez Torner, *El ritmo interno en el verso de romance*. «Bull. of the Juan Luis Vives Scholarship Trust», London, 1946, n° 2, pp. 14-22.

[28] Navarro Tomás, *Métrica*, p. 32, nota 14, se refiere al ensayo del profesor Ch. V. Aubrun, *La métrique de Mio Cid est regulière*, BHi. 1947, XLIX, pp. 337-372, en el que dicho profesor reduce los versos de *Mío Cid* a sólo tres tipos: endecasílabo, alejandrino y tetradecasílabo de 6-8, y atribuye el ritmo yámbico a los referidos tipos, «lo cual—dice Navarro Tomás—está en contradicción con la experiencia general de la métrica española y especialmente con el testimonio de la versificación popular.»

[29] *Metrica*, p. 49.

[30] *Helo, helo por do viene. (El infante vengador).*

[31] *Pláceme, dijo Rodrigo. (Jura de Santa Gadea)*

[32] *caballero a la jineta. (El infante vengador).*

[33] *en caballo corredor. (El infante vengador).*

[34] G. Cirot, *Le mouvement quaternaire dans les romances*. BHi. XXI, 1919, pp. 121-122-130.

[35] Caso análogo de iniciación «ex abrupto» se halla en García Lorca: *Y que yo me la llevé al río (La casada infiel)*.

[36] He aquí algunos ejemplos:

El tiempo era caluroso,
víspera era de Sant Juan (*De Mantua salió el Marqués*, I, 13-14.)

A veinticuatro de junio,
día era de San Juan (*Romance de Montesinos*, 505-6.)

Venido era el Sant Juan,
donde cristianos y moros» (*Batalla de Roncesvalles*, V, 54-55.)

La mañana de Sant Joan,
al tiempo que alboreaba (*Rom. de la pérdida de Antequera*, II, 1-2.)

Mañanita de San Juan,
el sol al cielo se eleva (*Romance de Abindarráez*, IV, 1-2.)

Cercáronmelo los moros
la mañana de Sant Juan *(Romance de don García*, 23-24).

Levantóse el Conde Olinos
mañanita de San Juan *(Romance del Conde Olinos*, 3.4

Yo me levantara, madre,
mañanita de Sant Juan *(Yo me levantara, madre*, de Alfonso de Albacabdete, 1-2).

Razón tiene J. Valera, *Disertaciones y juicios literarios*. Sevilla, 1882, T. II, p. 320, para decir: «... y ya es sabido cuántas cosas maravillosas ocurren la mañana de San Juan en todos los antiguos romances.»

[37] Quizá haya una resonancia del *Arnaldos* en estos versos, de intención órfica, de Vicente Aleixandre:

Mirar tu cuerpo sin más luz que la tuya,
que esa cercana música que concierta a las aves...

A ti, viva (La dest rucción o el amor).

No alcanzamos a comprender la siguiente frase de Ramiro de Maeztu *(Don Quijote, Don Juan y la Celestina* (7.ª edic). Buenos Aires, 1952, pág. 46): «No ha de contentarse con la visión del mar [se refiere a Camoens] desde la orilla, sino que ha de escuchar también la canción del barco, *que no podía oír el conde Arnaldos, porque sólo los navegantes la perciben.*» (Subrayado F. C.). Si el conde Arnaldos *no podía oír la canción del barco* (sería más justo decir del marinero), ¿cómo, explicar el *digas me ora effe cantar?* ¿De qué cantar, no oído, podía tratarse? ¿Cómo sabía el conde Arnaldos que el marinero *venía diziendo vn cantar*, si no lo había oído, *ni lo podía oír*, según R. de Maeztu, máxime si se tiene en cuenta que el *ora* significa en el contexto del romance *otra vez, de nuevo*, algo así como *repítelo?* La segunda parte de la frase: *porque sólo los navegantes la perciben* es de gran consecuencia, pues lleva implícito:

a) que el marinero, navegante, sólo canta para sus compañeros, navegantes también y únicos aptos para oír el cantar;

b) que el hechizo mágico del canto sólo nos lo puede explicar el marinero, o uno de sus compañeros;

c) que, no siendo nosotros navegantes, como tampoco lo es el Conde Arnaldos, no estamos capacitados para oír el cantar y que, por vía de consecuencia, éste no existe, ni tampoco el romance, que sólo tendrá realidad para los que sean navegantes;

d) si las aves, los peces y los elementos (viento, aguas) son capaces de oír el cantar y de someterse a su mandato mágico, ¿seremos el Conde Arnaldos y nosotros mismos inferiores a las aves, los peces y los elementos?;

e) si, aceptando la teoría de Spitzer, el marinero es un *Elementargeist* y por añadidura *seducer* y *demoniac being*, su cantar tendrá una finalidad de seducción; pero ¿cómo ejercerla sobre un ser que, por no ser navegante, no puede oír el cantar?;

f) ¿no está en oposición Maeztu con Azorín, puesto que éste nos dice *(Al margen de los clásicos*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 1915, pp. 29-31. Segunda edic. Buenos Aires, 1958) que el infante Arnaldos, *«al oír esta voz juvenil (sic), se queda absorto?* (Subr.

F. C.). Creemos que a R. de Maeztu le retiñia en la mente el mito Ulises-sirenas.

[58] No hay contradicción respecto de lo dicho anteriormente con referencia al gusto por lo vago e indeterminado en los romances españoles, pues no se ha de confundir la vaguedad misteriosa con lo sobrenatural o descomunal. L. Clarus, *Darstellung der spanischen Literatur im Mittelalter*, Mainz, 1846, señala la sobriedad de la poesía épica española en sus albores. A su vez, Almeida Garret dice: «O romanze castelhano, propriamente ditto, nunca se lançou no maravilloso das fadas é incantamentos qui á eschola céltica de Franca é Inglaterra, é mais ainda neo-grega de Italia fizeran despois tan familiar na Europa». No es tal, sin embargo, el parecer de J. Menéndez Pidal, *Poesía popular. Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones*. Anotados y precedidos de un prólogo por—Madrid, 1885, pues admite el elemento maravilloso, y precisamente en los *mágicos cantares*, como los del marinero de *El Conde Arnaldos (Op. cit.*, p. 36). No obstante, lo sobrenatural sólo se muestra en los romances sagrados. Y en los profanos, únicamente en los de origen francés.

[59] La música que Diego Pisador puso, en 1552, a los cuatro primeros versos del romance no puede sernos de ninguna utilidad para determinar la cadencia del verso 26. (Cf. Diego Pisador, *Libro de Mvsica de/vihuela. Agora nveva/mente compupeto por Diego Pisador, ve/zino de la ciudad de Salamanca, dirigido al muy alto y muy poderoſo ſeñor don Philippe princi/pe de Eſpaña*. Escudo de España. *Con privilegio. Eſta taſado en 629 maravedis*. 1552. Bibl. Nat. de París, *Rés.* Vm. 7-372, fol. V.) El conde G. Morphy, *Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts*, Leipzig, 1902, B. II, S. 176, ha modernizado la música de Pisador. Posteriormente, en 1935, el músico italiano-norteamericano Mario Castelnuovo-Tedesco, compuso una adaptación para piano y voz de mujer (dedicada a Conchita Supervía), bajo el título *Dos romances viejos*.— II «Romance del Conde Arnaldos» (II[a] serie), Milano, 1935. (A). Posteriormente aún (1966), creamos nosotros nueva música del romance (sin conocer ni poco ni mucho ni nada las anteriores), y el profesor J. Pairot, de París, hizo una adaptación para piano (B). Finalmente, en 1968, el profesor de Roanne (Francia) Patricio Martínez ha creado una adaptación para voz de tenor y guitarra (C). Todas estas composiciones figurarán, con otros documentos, en Apéndices de nuestro futuro libro sobre el *Romance del Conde Arnaldos*.

[59 bis] Rut House-Webber, *Formulistic diction in the Spanish Ballad*. University of California. Publications in Modern Philology. Berkeley and Los Angeles, 1951. Vol. 34, n.° 2, Appendix II pp 265-270.

[60] VARIANTES:

1.—Silva: eſta silva.
2.—A50.: ha. A50, corrige un error del fol. 272 vto.
4.—A50.: paſſatiempo
6.—A50.: que falt... (borrado en el ejemplar de la Bibl. de l'Arsenal).
21.- *Silva:* los de devoción, y los de la sagrada escriptura; despues los de Troya... etc.

La Silva de Romances (Staatsbibilotek München, sig. P. o. hisp. 179), contiene, además, un Epílogo (f. 221 vto) que dice así: «Algunos amigos mios, como supierõ que imprimía este cancionero, me traxeron muchos romances que tenian; para que les pusieſſe en el, y como ya ibamos al fin de la impreſſion acorde de no ponerlos, porque fuera interrumpir el orden começado, sino hazer otro volumẽ que sera segunda parte desta Silva de varios romances la que queda imprimida. Vale. No publica el *Arnaldos*.

F. Wolf, *Zur Bibliographie der Romanceros*, Kais. Akad. der Wissenschaften, X, 484 y ss. ha descrito la *Silva de Romances*. También A. Durán, *Romancero General*, BAE, 1851, II, p. 692, a, b.

41 G. Ticknor, *History of the Spanish Literature*, London, 1863, T. III, Appendix B. *On the Romanceros*, p. 404. No sólo soldados, como dice Ticknor, eran los españoles que afluían a los Países Bajos en el siglo XVI, sino también hombres de letras, si se juzga por el número de impresiones de libros españoles hechos en Flandes. J. A. Peeters Fontainas en su *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas*, señala 1.484. Y el profesor J. A. Van Praag, en uno de los capítulos de su *Historia del hispanismo en Holanda* («Norte», II, VI, pp. 42-44, Amsterdam, 1965, da noticias interesantísimas de las numerosas impresiones de libros famosos: Ariosto, Garcilaso, Cervantes, Saavedra Fajardo, el *Guzmán de Alfarache*, *La ciudad de Dios*, de Sor María de Agreda (6 ediciones), etc., etc., etc.

42 M. Pidal, *Los rom. de Amér.*, p. 65.

43 J. W. Entwistle, *European Balladry*. Oxford, 1939, p. 178 y ss.

44 Cf. W.H. Prescott, *History of the reign of Ferdinand and Isabella, the Catholic*. Philadelphia, 1873, T. II, cap, XVII, pp. 134 a 152. Fray Antonio de Aranda, *Verdadera información de Tierra Santa según disposición en que en este año de 1520 el autor la vió y paseó*, Toledo, 1520. Cf. Gallardo, *Ensayo*, I, 253., escribe: «En este lugar Tierra Santa: 1520 vi muchas casas a la manera de Castilla la Vieja... y creo que las han hecho los judíos que moraban allí, que son casi todos españoles; y hay tantos, que me fue dicho que había más de mil moradores dellos; y no lo dudo, porque andando yo por la ciudad, entre cien personas que encontrábamos, los ochenta eran judíos, y todos hablaban español. Porque habéis de saber que la lengua común entre ellos, adondequiera que están o de cualquier nación que sean, es la española, así de los nacidos acá como de los que vivieron allá cristianos...» Cf. Henry V. Besso, *Los sefardíes y el idioma castellano*, en RHM, XXXIV, núms. 1-2, enero-abril de 1968. Homenaje a Federico de Onís (1885-1966) Vol. I, pp. 176-194.

45 Estos tres textos forman parte de los capítulos I y III de la 2.ª Parte de nuestro estudio del *Romance del Conde Arnaldos*. Los reproducimos, como decimos, con propósito de anticipo interpretativo. Nuestras ideas sobre el origen del romance ,que, por su amplitud, no podemos exponer aquí, se hallan sintetizadas en TRAYECTORIA.— ELEMENTOS CONSTITUTIVOS A), B) y C).

46 Cf. notas 3 y 37. Amado Alonso, en 'Un problema estilístico de *Don Segundo Sombra*', en *Materia y forma en poesía*. Madrid, Bibl. Rom. Hisp, Edit. Gredos, 1955, p. 418, dice: «Un mundo aparte y nómada, como la galera que el Infante Arnaldos encontró aquel día que, falcón en mano, salió a cazar la caza. Y como el Infante Arnaldos, también Güiraldes se decidió a dejar la tierra firme y a meterse en la galera, para poder gozar la misma inefable ventura». Claro que esto presupone en A. Alonso un conocimiento del *Märchen* que constituyen las versiones sefardíes.

47 Cf. Leif Sletsjöe, *El tópico de los ojos verdes*, en «Strenae» Estudios de Filología e Historia dedicados al Profesor Manuel García Blanco. *Acta Salmanticensia Ivssv Senatvs Vniversitatis Edita, T.* XVI (Filosofía y Letras). Separata. Salamanca, 1962, pp. 1 a 15. Abundante bibliografía sobre el tema desde los clásicos hasta Bécquer, por lo que respecta a España, y también sobre el tópico en Ronsard, Du Bellay, etc.

48 *Sammlung romanischen Übungstexte.—Spanische Romanzen*. Herausgegeben von Ludwig Pfandl. Halle/Saale, 1933., Max Niemeyer Verlag. En la pág. 45: II.—*Die Romance der Renaissance*.—A. *Die Kunst-*

romanze, 12.—*Zauber des Meeres*. Anmerkungen, S. 67-107, especialmente, 88.

[49] Leo Spitzer, in *Notas sobre romances españoles. Observaciones sobre el romance florentino de Jaume de Olesa y el del Infante* Arnaldos, in RFE, XXII, 1935, p. 153, establece una asociación del *Arnaldos* con *La vida es sueño*, de Calderón.—«El tema de la fortuna va unido muchas veces al del mar, porque este elemento puede significar el símbolo de lo desconocido». A. Valbuena Briones, *Calderón de la Barca. Dramas de honor*. «Clás. Cast.» prólogo, p. LXXVI, Cf. E. M. Wilson, *La discreción de don Lope de Almeida*, in «Clavileño», n.° 9,1951.

[50] *Le cimetière marin*, I, 5, in *Poésies* NRF. París, 1956, p. 146.

[51] Esta suposición de Pfandl refuerza la nuestra de que han debido de existir versiones del *Arnaldos* que nos son desconocidas.

[52] G. Huet, *Les contes populaires*, París, 1923, p. 72, dice: «qu'un trait commun aux contes—du moins aux contes merveilleux—c'est que la conclusion est satisfaisante».

[53] Ilya Ehrenburg, *Spanien heute*. Berlín, 1932, S. 164/65.

[54] Pfandl dice de la obra de Ehrenburg: «Trotz seiner zum Teil radikalen Ansichten und Utteile, die man sich durchaus nicht zu eigen machen braucht, is das Buch von Ehrenburg eine sehr beachtliche Leistung und sollte von jedem, der sich mit spanischen Dingen ernstlich beschäftig, unbedingt gelesen werden. Manch einen Blinden wird es sehend machen. ¡Pobre España!» (*Op. cit*, p. 88).