

DEL INFANTE ARNALDOS, EL DEL ROMANCERO, AL PRÍNCIPE ARNALDO DEL *PERSILES*: UN PROBLEMA DE INTERTEXTUALIDAD

Augustin REDONDO
Université Sorbonne Nouvelle—CRES/LECEMO

Resumen:

Este trabajo se propone estudiar cómo el personaje del infante Arnaldos, el del romancero, que aparece en varios romances y en diversas versiones, ha podido contribuir a que cuajara el del príncipe Arnaldo del *Persiles*. Para ello, se examinan primero las características de dicho infante (o conde) y las singularidades de los romances según las modalidades de los textos conocidos en época de Cervantes. Luego se analizan los rasgos del príncipe Arnaldo y las peculiaridades de su entorno. Por fin se confrontan los dos personajes, indagando en la relación que los une.

Palabras clave:

Arnaldos. Romancero. Hueste (cacería) salvaje o Estantigua. Arnaldo. *Persiles*. Cervantes. Intertextualidad.

Abstract:

This work proposes to study how the character of the infant Arnaldos, the one from the *romancero*, who appears in several *romances* and through different versions, could have contributed to the birth of the character of Prince Arnaldo of the *Persiles*. In order to do so, we will first examine the characteristics of the infant (or count) and the particularities of the *romances* according to the modalities of the texts known in Cervantes' time. Then, the features of Prince Arnaldo and the peculiarities of his entourage will

be analysed. Finally, the two characters are compared, looking for the relationship that unites them.

Keywords:

Arnaldos. *Romancero*. Arnaldo. Wild Hunt. *Persiles*. Cervantes. Intertextuality.

Hace unos veinte años, habíamos sugerido que debía de existir una relación entre el infante Arnaldos, el que aparece en el romancero viejo, y el príncipe Arnaldo, que es uno de los personajes importantes del *Persiles* (Redondo, 2004, 77-78).

Lo que deseamos hacer en este trabajo es volver sobre el tema. En efecto nos proponemos estudiar cómo el personaje de Arnaldos ha podido contribuir a que cuajara el de Arnaldo. Con este objetivo es necesario examinar primero las características de las diversas versiones del romance que se conocían en la segunda mitad del siglo XVI, por lo menos las que han llegado hasta nosotros, poniendo de relieve las particularidades de los textos y del infante. Luego, hemos de analizar las peculiaridades de Arnaldo y de su entorno, antes de confrontar los dos personajes, indagando en la relación que los une.

El romance del infante (o del conde) Arnaldos se remonta a la época medieval, por lo menos al siglo XV, transmitiéndose por vía oral antes de que aparecieran sus primeras transcripciones y se imprimieran, según las diversas mutaciones ocurridas, sin que dejaran de transmitirse oralmente (Menéndez Pidal, 1973, 333-341; Caravaca, 1968, 1969, 1970, 1971; Bénichou, 1968; Cid, 2021, 33-38; etc.).

Adviértase en seguida que el término «infante» con el cual se designa a Arnaldos, más allá de aludir a la juventud del personaje, se refiere a su entronque real ya que, desde el siglo XIII, se aplica casi únicamente a los hijos de reyes (Menéndez Pidal, 1968, II, 15). Algo parecido sucede con el otro título, «conde», que se le da a nuestro personaje, título muy utilizado en el romancero antiguo: conde Alarcos, conde Claros, conde Olinos, conde Niño, etc. No hay que olvidar que, como ha escrito Antonio de Guevara en sus *Epístolas familiares* (cuya primera parte sale en 1539), «primero hubo condes en Guevara que no reyes en Castilla» (1539, I, 10,

XIX rº). Recuérdese que los primeros monarcas de Castilla fueron condes (conde Nuño Rasura, conde Fernán González, etc.), así como era conde el soberano de Barcelona y de la región catalana. Llamar «conde» al personaje (utilizando así el valor arcaico de la palabra) es pues atribuirle un linaje de muy alta alcurnia, para no decir real.

Pero, para volver a los textos del romance, hoy por hoy conocemos cuatro versiones impresas del siglo XVI, y es probable que algún día se descubra otro pliego (u otros pliegos) de esa época. Además ha llegado hasta nosotros una versión manuscrita, custodiada en la British Library de Londres (Caravaca, 1968; Menéndez Pidal, 1973, 182, 334; etc.). El manuscrito se puede fechar de hacia 1500-1520 (Cid, 2021, 35) y encierra una versión del romance contaminada con la del conde Niño (o conde Olinos) que, al estar entre poesías de Rodríguez del Padrón, ha empujado algunos críticos a pensar que éste podría ser el autor (Lida de Malkiel, 1978, 31-33; etc.).

Sea lo que fuere, la inserción en el manuscrito del *Romance del infante Arnaldos* implica que una versión por lo menos –si no varias– del texto corrían(n) oralmente en el siglo XV. Hay que añadir que desde los albores del siglo XVI se empezaron a imprimir pliegos sueltos con romances y que los cancioneros que fueron saliendo incorporaron esos textos más o menos modificados (Menéndez Pidal, 1960, XII, XIV).

Precisamente, hacia 1546–1548, el impresor antuerpiense Martín Nucio, que había estado en España y hablaba el castellano, publica el llamado *Cancionero de Romances* s. a. [c. 1546-1548] que encierra la primera versión impresa conocida del *Romance del conde Arnaldos*, versión que ha sido la más difundida desde el siglo XIX. La reproducimos según dicho cancionero:

¡Quién huviessse tal ventura
sobre las aguas de mar
como uvo el conde Arnaldos
la mañana de San Juan!
Con un falcón en la mano
la caça yva caçar.
Vio venir una galera
que a tierra quiere llegar.

Las velas traía de seda
 la exercia de un cendal.
 Marinero que la manda
 diciendo viene un cantar
 que la mar fazia en calma
 los vientos haze amaynar
 los peces que andan nel hondo
 arriba los haze nadar
 las aves que andan bolando
 nel mastel las faz posar.
 Allí fabló el conde Arnaldos
 bien oyréys lo que dirá:
 –Por Dios te ruego, marinero,
 dígame ora esse cantar.
 Respondiole el marinero
 tal respuesta le fue a dar:
 –Yo no digo esta canción
 sino a quien conmigo va (1945, fol. 193r^o).

Esta versión ha sido calificada por la crítica como la más lograda, la más poética. En ella aparecen varios motivos que hunden sus raíces en diversas tradiciones: el día de San Juan, tan vinculado a elementos mágicos y al amor, la caza con connotaciones amorosas, el misterio del mar, la nave maravillosa, el canto órfico del marinero, el final trunco y abierto que deja en pie el misterio de ese canto. Todos estos motivos, unidos, contribuyen a comunicarle al texto un poder poético profundo, pero han suscitado múltiples interpretaciones, muchas veces simbólicas, que aquí no hacen al caso. Por lo demás, dichos motivos aparecen tanto en el romancero y el cuento de tradición oral como en los libros de caballerías y en la literatura narrativa en general. Han sido recogidos y analizados por los folkloristas y antropólogos, así como por los estudiosos de la literatura (Thompson, 1966; Arne–Thompson, 1973; Caro Baroja, 1979; Camarena y Chevalier, 2003; Rogers, 1975, etc.).

No obstante, hay que observar que el colector de los romances, el propio impresor Martín Nucio, indicaba que se había servido de dos fuentes: los «ejemplares de donde los saqué» y «la memoria de algunos que me los dictaron», o sea el canal de los textos manuscritos o impresos y el

de la oralidad. Así pues las dos tradiciones se han unido, produciendo diversas versiones. Además, bien subrayaba que los romances que le alcanzaron estaban tan defectuosos en varios casos que le fue preciso «enmendar y añadir algunos que estaban imperfectos». Es decir que en los romances que se imprimieron no sabemos cuál es la parte de la oralidad y la de la escritura ni tampoco cuáles han sido las modificaciones que Nucio, de su propia minerva, introdujo en ellos. Del mismo modo, ignoramos si el texto del *Romance del conde Arnaldos* llegó así hasta él o si lo cortó o arregló de alguna manera.

Este proceso es el que le llevó a reimprimir el *Cancionero* s. a. en 1550, siempre en Amberes, señalando en la portada: «Nuevamente corregido, emendado y añadido en muchas partes». Es lo que ocurre con el romance de Arnaldos ya que en él introduce ahora la letra del canto del marinero después del verso «en el mástel la faze posar», sin que aparezca la petición del infante presente en el texto precedente. Lo añadido es lo siguiente:

Galera la mi galera
 Dios te me guarde de mal
 de los peligros del mundo
 sobre aguas de la mar
 de los llanos de Almería
 del estrecho de Gibraltar
 y del golfo de Venecia
 y de los bancos de Flandes
 y del golfo de León
 donde suelen peligrar (*Cancionero de romances*, 1967, 255a)

Después de esta inserción de diez versos nuevos, centrados en los peligros del mar, reanuda el texto del *Cancionero* s. a.: «Allí fabló el conde Arnaldos» hasta el final, sin ningún cambio.

Por lo demás, todo conduce a pensar que debieron de existir versiones diferentes de las que nos ofrecen las dos ediciones del *Cancionero de romances*. Y efectivamente, en un pliego suelto que debe de haber salido de la imprenta toledana de Juan Ferrer, hacia 1555–1560 (Rodríguez–Moñino, 1968, 20, n. 20; Cid, 1979, 284), el cual forma parte de la colección que se encuentra en la Universidad de Praga (*Pliegos*, 1960,

XXXII), figura el romance de Arnaldos. El texto difiere del de los años 1546–1548 y del de 1550 ya que no encierra el impacto mágico del canto del marinero y, por otra parte, revela la letra del canto, el cual insiste en los peligros del mar (de manera más breve que en 1550) y añade los que representan los asaltos de los moros que navegan en fustas. Por fin, omite completamente la petición del infante y la respuesta del marinero.

Unos años después, en 1561, se imprime en el taller valenciano de Juan Navarro, un pliego de nueve romances, encabezado por el *Romance del infante Arnaldos*, custodiado actualmente en la Biblioteca Augusta de Perugia (Infantes, 2013, 57). El texto del romance¹ encierra varias novedades con arreglo a los textos del *Cancionero de romances* de los años 1546-1548 y 1550 por un lado, y al del pliego de Praga de 1555-1560, por otro.

Si bien los ocho primeros versos, con alguna pequeña diferencia, son los que aparecen en todas las versiones impresas, lo más llamativo aquí, más allá del canto órfico del marinero que está en los textos de las dos ediciones de Amberes, es que se insiste sobre la dulzura de la melodía que provoca mucho contento en los oyentes, desde el aire a los humanos, pasando por los animales:

Marinero que la rige
viene diciendo un cantar
con tan dulce melodía
que el ayre haze parar,
los peces *regozijados*
encima del agua van,
los namorados dalfines
de contento saltos dan.
[...]
El infante *de alegría*
començole de rogar:
–Suplícote marinero
me digas ese cantar (*Nueve Romances*, 1561)

¹ Jesús Antonio Cid ha tenido la gentileza de proporcionarnos una fotocopia del texto de 1561. Le agradecemos sinceramente su generosidad.

Asimismo, frente a la respuesta tajante del marinero en los dos textos de Amberes, aquí el marinero acepta complacer a Arnaldos:

El marinero cortés
luego haze su mandar
y con una gracia extrema
se començó dentonar

El efecto del canto es que Arnaldos, embelesado, se queda dormido y el romance se acaba así, de manera abrupta. Hay pues una especie de incongruencia entre el principio del romance con el anuncio de «tal ventura», además el día de San Juan, el contenido del canto (los peligros del mar), la dulzura del canto y el efecto producido: el infante se queda dormido sin que nada ocurra. El lector está defraudado y se pregunta si el romance primitivo no se proseguía ya que lo de sobre las «aguas del mar» implica que Arnaldos ha subido a la galera.

Es que, como Jesús Antonio Cid lo ha señalado, los «romances–fragmento» son contrarios a la poética del romancero y lo mismo se puede decir acerca de los cuentos, de la literatura oral de manera general (2011, 86), lo que supone que el *Romance del infante Arnaldos*, por lo menos en las formas primitivas transmitidas oralmente, había de tener un desenlace. La solución debe de proporcionarla la tradición oral conservada entre los descendientes de los judíos que salieron de España a finales del siglo XV, a pesar de las modificaciones que en los textos fueron apareciendo en función de los contextos. Así, en época contemporánea, se han podido recoger en varios sitios de Marruecos, adonde habían ido a parar los sefardíes, después de varias peregrinaciones, unos romances del infante Arnaldos (llamado ahora infante Fernando) que encierran la continuación y el desenlace apetecidos. He aquí el final del que recogió Paul Bénichou en Tanger, dándolo a conocer en 1945:

–Por tu vida, el marinero,
tu volvás esse cantar.
–Quien mi cantar quiere oír
a mi galera ha de entrar.
Al son de los dulces cantos,

el conde dormido se ha.
 Cuando le vieron dormir,
 empezaron a ferrar;
 al son de los fuertes fierros,
 el conde recordado ha.
 –¿Quién es ésse u cual es ésse,
 que a mí quiere hazer mal?
 Hijo soy del rey de Francia
 y nieto del de Portugal.
 –Si hijo sois del rey de Francia
 nieto del de Portugal,
 siete años hazían, siete,
 que por ti ando por la mar.
 Arçó velas el navío
 y volviéronse a su cibdad (Bénichou, 1968, 207)².

Como puede verse, se trata de un romance de aventuras, de captura gracias al poder del canto y de reconocimiento. Cabe suponer que el infante se ha perdido en el mar tal vez a causa de una tempestad y ha sido raptado por las fustas de los corsarios moros. A pesar de ello y a causa de su estatus, ha podido salir a cazar. La nave maravillosa le ha atraído, pero sobre todo la canción del marinero que evoca, por una especie de *mise en abyme*, los peligros del mar de los cuales él mismo ha sido víctima. Ese canto, tan suave, le ha embelesado y ha respondido a la invitación del marinero subiendo a la galera, la cual es en realidad una nave raptora. El canto órfico ha venido a ser para él un verdadero narcótico. Los marineros son pues sus raptores (le ponen los hierros) y al mismo tiempo sus liberadores, los cuales le andan buscando desde hace siete años, siendo la cifra «siete» muy utilizada como motivo folklórico a causa del valor simbólico que alcanza (Thompson, 1966, índice, 688–689; Caravaca, 1970, 64; etc.). Nótese de paso que, en el romance, existe una equivalencia absoluta entre los dos términos «infante» y «conde» ya que al principio se

² En el archivo Menéndez Pidal–Goyri se conservan otras once versiones de Tánger, Tetuán y Larache, recogidas a principios del siglo XX. Por otra parte, Ramón Menéndez Pidal había dado a conocer otra versión marroquí, que difiere poco de la publicada por Bénichou (Menéndez Pidal, 1973, 336–337).

le llama «infante» («Quién tuviese tal fortuna/ sobre aguas de la mar/ como el infante Fernando/ mañanita de San Juan») y luego «conde», remitiendo los dos vocablos en realidad a su entronque real pues es hijo de rey y nieto de monarca.

Por lo demás, el romance se inserta en una serie de baladas europeas (especialmente francesas, italianas y españolas) en que el canto aparece como el reclamo para atraer a quien se desea raptar, bastantes veces una hermosa doncella de la cual el marinero está enamorado (Cid, 2021). Aquí viene al caso el texto del romance inserto en el manuscrito de Londres. Después del canto del marinero, irrumpe la princesa del *Romance del Conde Niño* quien oye la canción y le dice a su madre que el canto es el de la sirena del mar. La madre le contesta que no es el de la sirena sino el de Arnaldos quien está enamorado de ella (Debax, 1983, 201-202). El amor no le corresponde a la joven sino a la madre, con una llamativa inversión de papeles. No obstante, se trata de amor y el raptor, en este caso, es Arnaldos. ¿Habrá llegado esta versión «contaminada» del romance, por transmisión oral, a principios del siglo XVII? De todas formas, adviértase que en una de las versiones del romance de Arnaldos recogida entre los sefardíes, al infante se le califica de «muchacho por casar» (Menéndez Pidal, 1907, 199) y en otra se indica que al regresar a su tierra hubo grandes fiestas y que el infante se casó. O sea que el tema del amor relacionado con el día de San Juan y la caza de cetrería no ha desaparecido.

Por otra parte, hay que insistir en que el *Romance del infante Arnaldos*, cantado y recitado por los sefardíes, con todo el final añadido, con respecto a las versiones quinientistas, inclusive a la que está en camino de llegar al rapto (la de Valencia), no es invención de los descendientes de los judíos expulsados sino parte integrante de las versiones primitivas, como Jesús Antonio Cid lo ha puesto de relieve (2021, 33–34). Estas versiones, completas, debían de seguir transmitiéndose oralmente en época de Cervantes, y además bien sabemos que sólo han llegado hasta nosotros unos pocos pliegos con nuestro romance. Cabe en lo posible –¿en lo probable?– que el día menos pensado se descubra un pliego (o varios) del siglo XVI con una versión completa del texto.

A estas alturas, aparece a las claras que el romance del infante Arnaldos se conocía bajo una serie de versiones completas e incompletas,

de mucha plasticidad, en que los peligros del mar (incluida la cautividad por los piratas), pero asimismo el canto órfico, el rapto, el reconocimiento y el amor –el día de San Juan– desempeñan un papel fundamental.

A esto hay que añadir que otra serie de romances estaban centrados en *La mujer de Arnaldos*, si bien sólo quedan unos rastros quinientistas de ello. Por ejemplo, el pliego suelto (con que empieza la colección de la universidad de Praga) encierra una ensalada y en la estancia 9ª aparecen dos hexasílabos significativos: «La mujer de Arnaldos quando en misa entró». No obstante, hoy por hoy, no se ha dado con ningún texto impreso o manuscrito que nos revele la continuación del romance.

A pesar de todo, conocemos varias versiones de dicho romance gracias, una vez más, a su transmisión oral por los sefardíes. De tal modo, se han podido recoger varios textos en Salónica y Rodas, asimismo en Tetuán, Tánger y Casablanca (Menéndez Pidal, 1960, XVII; Ceballos Viro, 2012, Apéndice I, 23-24). En España también se han podido cosechar unas cuantas versiones, más escuetas, en la provincia de León (*Romancero*, 1991, II, 112-116). Reproducimos parcialmente el texto impreso en 1960 por Ramón Menéndez Pidal (XVII–XVIII), quien además hacía observar que el asonante «ía» hoy conservado había sustituido al asonante «ó» con que empezaba la versión de la ensalada citada:

La mujer de Arnaldos cuando a misa ía,
de oro calzaba y de seda vestía.
Su madre la reina envidia le tenía,
con el su marido en mal la metía:
–Así gocéis, Arnaldos, de los mis trezados
como yo la vide con el conde Claros.
Así gocéis, Arnaldos, de los mis cabellos
como yo la vide con el conde Belo.

Enojado (y celoso) por lo que su madre (en la mayoría de las versiones, se trata de la madre del marido y no de aquella de la mujer) le ha contado –todo falso–, Arnaldos le indica a su esposa que va a matarla. Ella, resignada, se despide de sus hijitos y del último, al cual amamanta todavía, de manera conmovedora, añadiendo:

Hijicos queridos, un besico os daría
 que de aquí a una hora madrastra tendríax.
 –Esperad Arnaldos, el mi primer amado,
 yo cuando me quite el mi xiboy blanco,
 la que va a venir que no lo tope manchado.
 Si el xiboy de seda vos me mancharíax
 vuestra mujer nueva me difamaría.

Arnaldos la interrumpe entonces, diciendo:

–¡Oh que mujer buena, buena y entendida,
 la hora de su muerte el xiboy miraría!
 La toma en sus brazos, él la abrazaría,
 de los hermosos ojos lágrimas caían.
 –Vengax la mi reina en el mi castillo
 que yo seré siempre el vuestro marido.

Se trata pues de un romance en que se manifiesta un conflicto clásico entre la nuera y la mala suegra, la cual difama a la esposa de su hijo y éste, por celos y por considerarse deshonorado, tiene la intención de matar a la mujer infiel. Ella se resigna, pensando además que su marido ya no la ama y desea casarse con otra. Pero sus palabras conmovedoras ablandan el corazón del esposo quien se da cuenta de que todo es falso y exalta la bondad de la esposa, quien es una «perfecta casada». Es el triunfo del amor entre los cónyuges. Por otra parte, se ha considerado que algunos aspectos de este romance se corresponden con otros del *Romance del conde Alarcos* o de la novela *Griselda* del *Decamerón* de Boccaccio (Menéndez Pidal, 1960, XVIII–XIX), pero no es lo que aquí nos interesa.

A todo esto es necesario agregar que Arnaldos el infante era muy conocido como personaje del romancero, de modo que en la ensalada a la cual nos hemos referido varias veces aparece como un enlace para introducir citas de romances viejos. En este caso, figura lo siguiente en la estancia 8^a: «Sus cartas y mensajeros/ el Rey al Carpio imbió/ y Arnaldos le respondió/ con mesura». Lo subrayado no pertenece a ningún romance (además «con mesura» no es octosílabo), sino que es pura invención que sirve para encadenar los auténticos versos de romances viejos,

perteneciendo los que hemos reproducido al principio del *Romance de Bernardo del Carpio*³.

Es indispensable añadir algo más. En un estudio muy sugestivo de los años 1955-1956, Leo Spitzer pensaba que había existido una *urform* anterior a las versiones primitivas conocidas del *Romance del conde Arnaldos*, la cual remitía a una tradición mítica, la de la llamada «Hueste (o cacería) salvaje» (*La mesnie Hellequin* de los franceses) (Thompson, 1966, E 501) muy difundida por tierras germánicas y nórdicas (Spitzer, 1980; Walter, 1997). Es de notar que tal mito también se había esparcido por los países meridionales, conociéndose en particular en España bajo la denominación de «Estantigua» (=Hueste antigua) (Redondo, 1997), apareciendo ésta en el *Quijote* (*ibid.*, 116–119).

Arnaldos –señalaba Spitzer– estaba directamente relacionado con dicho mito y además, basándose en el texto de varias baladas, estimaba que en un primer tiempo el Conde se encontraba en la nave y era él quien cantaba para atraer a la hija de un rey, apareciendo posteriormente un intercambio, que existía en otros casos, entre el raptor (el seductor) y la seducida (aquí el seducido, es decir el raptado) (Spitzer, 1980, 152-156). Por otra parte, ese ser raptor era a menudo un cazador, a nivel terrestre, o un marinero, a nivel marítimo y el seductor atraía a la mujer, cantando o silbando⁴. Del mismo modo, en un periodo anterior, no se trataba de un marinero sino de uno de los seres demoníacos que vivían en la Naturaleza, el cual podía cobrar el aspecto de una sirena, por ejemplo (*ibid.*, 152). No estará de más recordar que en el romance «contaminado» de la British Library la doncella indica que oye el canto de la sirena y la madre la desengaña, asegurando que se trata del de Arnaldos enamorado de ella.

Detrás de todas estas manifestaciones corre el viejo mito de la «Hueste salvaje», esa hueste de Wotan/Odin (el dios de la guerra y de la muerte entre los antiguos pueblos germanos y nórdicos), salida del infierno pagano, del reino subterráneo de la Muerte, al anochecer o durante la noche, en medio de un ruido infernal para raptar a sus víctimas.

³ De nuevo le agradecemos a Jesús Antonio Cid el habernos confirmado que los versos subrayados no forman parte de ningún romance, sino que sirven únicamente de conexión entre dos citas de romances viejos.

⁴ Nótese que sobre varios aspectos Jesús Antonio Cid, en su estudio sobre las baladas europeas (2021), coincide con Spitzer.

Iba capitaneada por el cazador o el jinete negro, en el ámbito terrestre. Asimismo había una variante marítima de la «Hueste salvaje» como lo demuestra el que se ha llamado «anequín», «henequín», «arrequín», etc., en la zona de las Islas Canarias, a una categoría feroz de tiburones (Alvar, 1977, 379-381). Desde este punto de vista, los nombres son reveladores ya que existe una familia léxica explícita: Hellequin, Herlequin, henequín, arrequín, etc. que remite al mundo mítico relacionado con la «Hueste salvaje», con *La Mesnie Hellequin*. Paralelamente, Arnaldos no se puede separar de los *filií Hernaudi* del siglo XII, expresión neo-latina semejante a *milites Herlevini*, con cambio de sufijo, la cual significa amigos de *Herla* (*Herla*=Wotan, *win*=amigo), manera de referirse a los miembros de la «Hueste salvaje» (Spitzer, 1980, 155; Caravaca, 1971, 252-253). Arnaldos, con la terminación «-os» reflejaría el nominativo de nombres propios franceses como Carlos, Gaíferos, Valdovinos, etc (Spitzer, 1980, 162). El último eco del mito sería, en tierra catalana, el del comte Arnau quien, a caballo y rodeado de llamas, salía del infierno (cristiano, ahora) para confesar a su esposa los terribles agravios que había cometido en contra de sus hijos y de sus criados (Romeu Figueras, 1948). El conde Arnaldos y el comte Arnau aparecen así como dos manifestaciones del mismo mito, marítimo en el primer caso, terrestre en el segundo.

Así vemos perfilarse mejor el personaje del infante Arnaldos. Por sus orígenes míticos, está relacionado con el ámbito marítimo y la nave, en un principio como un ser raptor, cuyo canto órfico atrae mágicamente a las víctimas, especialmente a la mujer que desea seducir, invitándola a subir a la embarcación maravillosa. Ese canto, vinculado a los peligros del mar y al rapto por los piratas que él viene a encarnar, también va unido al día de San Juan, día mágico y día de los amoríos ya que se trata de atraer al ser amado, a modo de una verdadera caza de cetrería. No obstante, por un efecto de reversibilidad observado en diversas baladas, pasando el tiempo, se transforma él en la víctima de tal canto mágico, siendo él quien sube a la galera y se halla raptado y luego aherrojado, antes de ser reconocido como el príncipe (Arnaldos es siempre de estirpe real) a quien se anda buscando, sin que esté ausente el tema amoroso.

Ya podemos ocuparnos del *Persiles*.

Hay que notar en seguida que el nombre del personaje al cual nos referimos no es Arnaldos en la obra cervantina sino Arnaldo, tal vez por

querer individualizarlo con relación al del romancero, aunque bien aparece a las claras su raigambre.

En efecto, desde el principio, la prosapia real de Arnaldo es mencionada: «es hijo y heredero del rey de Dinamarca» (Cervantes, 2017, I, 2, 21-22). Paralelamente, se le inserta en esas tierras nórdicas de las cuales ha salido el mito de la «Hueste salvaje» (o Estantigua). Del mismo modo, a comienzos de la obra, se indica que Arnaldo va unido al mar y a la nave, y además, que está en esa nave como capitán: «El capitán y señor de este navío se llama Arnaldo» (*ibid.*), como en la *urform* del romance del infante. Por otro lado, como se señala en el romance, aquí hay varios peligros del mar (tempestades, naufragios, etc.) que han de afrontar los personajes, empezando por el propio príncipe, cuya nave ha de hundirse, siendo él uno de los náufragos (I, 19, 100-102). Asimismo, no faltan los monstruos marinos que, más allá de la *Historia de gentibus septentrionalibus* de Olaus Magnus, hacen pensar en las formas marítimas espantosas de la «Hueste salvaje». Por ejemplo, se alude a «aquellos monstruosos pescados que se llaman náufragos» (II, 16, 198) y Periandro él mismo se refiere a lo que presenció: «...vi alzar y poner en el navío un cuello como de serpiente terrible que, arrebatando un marinero, se le engulló y tragó de improviso...» (*ibid.*).

Tampoco faltan los corsarios/piratas en varias ocasiones, y ello desde los albores de la obra pues Auristela/Sigismunda ha sido raptada por ellos y vendida a Arnaldo como esclava (I, 2, 22), invirtiéndose la situación que ha sufrido el héroe del romancero. La cosa llega a tanto que, de manera parecida a lo que ocurre en las diversas versiones impresas u orales del romance, Auristela que, después de haber sido comprada por Arnaldo, goza de cierta libertad, se pasea por la ribera cuando es raptada de nuevo por unos piratas como lo fue Arnaldos y como pasa en las baladas anteriormente evocadas: «...andando mi señora por la ribera del mar, solazándose, no como esclava, sino como reina [dice Transila], llegaron unos bajeles de cosarios y la robaron...» (I, 2, 22). Por otra parte, la nave del príncipe de Dinamarca es definida por él de la manera siguiente: «este navío en que yo ando, más se puede llamar de cosario que de hijo de rey» (I, 17, 91) como sucede en las formas primitivas del romance. Adviértase que ya lo había dicho de otra manera al llegar con su barco a la Isla Bárbara y al preguntarle quiénes eran él y sus acompañantes:

«Nosotros somos naturales del reino de Dinamarca; usamos el oficio de mercaderes y de cosarios; trocamos lo que podemos, vendemos lo que nos compran y despachamos lo que hurtamos...» (I, 3, 28). Y su nave está adornada magníficamente, lo que hace pensar en el texto del romance del infante: «Salió el navío de Arnaldo adornado de ligeras flámulas y banderetas y de pintados y vistosos gallardetes...» (I, 18, 93).

Del mismo modo, tampoco falta el canto en el bajel, de manera parecida a lo que sucede en la galera del romance. Si ese canto no cobra un verdadero impacto órfico, no deja de estar presente en una atmósfera relacionada con la magia. El que canta en el *Persiles*, es Rutilio⁵, el maestro de danzar toscano, salvado de la muerte en Italia gracias a las artes mágicas de una hechicera que lo saca de la cárcel y, en un manto volador (según pasa unas cuantas veces en los cuentos, especialmente de origen oriental, como en *Las mil y una noches*), lo lleva lejos, a tierras del Septentrión, a Noruega (I, 8, 54-56). Si bien mata él a la hechicera, que quiere ser su mujer, eso no impide que haya estado en contacto con las artes mágicas y la licantropía. Se encuentra ahora en la nave de Arnaldo que ha recogido a una parte de los que habían logrado huir de la Isla Bárbara. Se teme que el bajel se hunda a causa de las predicciones de Mauricio, pero se comprueba que no hay ninguna avería y los pasajeros se tranquilizan (I, 18, 94). Pueden entregarse al sueño y en el silencio de la noche, se oye la voz de Rutilio:

Rutilio que iba sentado al pie del árbol mayor, convidado de la serenidad de la noche, de la comodidad del tiempo o de la voz, que la tenía estremada, al son del viento, que dulcemente hería en las velas, en su propia lengua toscana comenzó a cantar... (*ibid.*, 94-95).

Se trata de un soneto, compuesto por él, en que, valiéndose del recurso retórico del *adynaton*, se evocan los tiempos mesiánicos (de vieja

⁵ En realidad el primero a quien se oye cantar, en otra ocasión, es el portugués Manuel de Sosa Coitiño, que está en una de las barcas en que van aquellos que han llegado a salir de la Isla Bárbara abrasada (I, 9, 61). Evoca, en un soneto, la esperanza de llegar a buen puerto y afirma que se ha de quedar siempre firme, sin cambiar de rumbo, así como el enamorado ha de quedar siempre firme en su fe. Nos enteramos luego de lo que le ha ocurrido: la mujer amada, Leonora Pereira, ha preferido unirse con Dios y no con él, lo que provoca la muerte del lusitano, al final de su relato, según un proceso característico de «melancolía erótica» (I, 10, 63-68). Estamos pues muy lejos del tema que nos importa.

tradición bíblica y virgiliana) en que ha de reinar la paz universal, hasta entre los animales más opuestos: el león y el cordero, la paloma y el halcón, ese halcón de la caza de cetrería tan presente en el romance del infante. Es como si la voz «mágica» de Rutilio pudiera tener un poder «órfico». Aquellos que no duermen, entre ellos Arnaldo, están atentos, seducidos por esa voz, exaltada por Antonio el bárbaro. No obstante, se desvía luego el comentario hacia el problema de saber si el poeta lo es de nacimiento, antes de que la plática se oriente hacia temas relacionados con la licantrópia (*ibid.*, 95-98).

Por fin, si el amor desempeña cierto papel, de manera directa o indirecta, en el romance, en el texto cervantino está presente desde el comienzo de la obra pues Arnaldo se enamora perdidamente de Auristela/Sigismunda y lo permanecerá hasta el final, en que, al saber ya que Periandro/Persiles, príncipe de Tile, no es el hermano sino el prometido de la princesa de Frislandia, casándose pues con ella, siente profundamente el príncipe de Dinamarca lo que está pasando (IV, 4, 438), pero «lo que más le tarazaba el alma» era no haber creído a Clodio cuando éste dudaba de que los dos jóvenes fueran hermanos (II, 2, 129; II, 4, 136), lo que le ocasiona celos *a posteriori*. Sin embargo, frente a la adversidad y al ver que los recién casados vienen a ser reyes, domina esos celos y su resentimiento y, como hombre discreto, acepta unirse a la hermosa Eusebia, hermana de Sigismunda (IV, 4, 439).

Hemos hablado de «celos». Es que Arnaldos los ha experimentado fuertemente con referencia al duque de Nemurs, otro pretendiente a la mano de Auristela: «Al oír Arnaldo el nombre del Duque, se estremeció todo, y dio lugar a que los fríos celos se entrasen hasta el alma por las calientes venas, casi vacías de sangre...» (IV, 2, 384). Por ello no había vacilado anteriormente en tener un duelo sangriento con el prócer francés por la posesión de un retrato de Auristela, trasunto de la mujer amada (IV, 2, 382-383). Los dos celosos (el Duque y Arnaldo) también compiten de nuevo por comprar otro retrato de Auristela, expuesto en la romana calle de Bancos, ofreciendo al vendedor importantes cantidades de dinero y joyas de alto precio (IV, 6, 401-403). Asimismo, ya que han llegado a Roma los peregrinos, le pide a Periandro –cree todavía que es hermano de Auristela– que se las ingenie para que ésta, a quien adora, colme sus

esperanzas y, añade, «no permitas que yo muera escarnido de este Duque» (IV, 4, 392).

Celos y honra en crisis, como en el *Romance de la mujer de Arnaldos*, es lo que ha tenido que afrontar el príncipe de Dinamarca. Si Arnaldos quiere matar a su esposa, Arnaldo desea eliminar a su rival. Todo se resuelve apaciblemente en los dos casos, siendo intachables las dos mujeres. Sin embargo, Arnaldo tiene que renunciar a la que ama, al contrario de lo que le pasa a Arnaldos ya que éste está casado, lo que da otra dimensión a lo sucedido.

Ahora podemos particularizar mejor al personaje de Arnaldo.

El héroe cervantino hunde sus raíces en la tradición mítica de la «Hueste salvaje» y en el romancero. Por ello, la navegación tiene tanta importancia para él en los dos primeros libros de la obra, en que las aventuras son anfíbias. De ahí que dicho héroe, que él también es de estirpe real, vaya unido al mar, a la nave y a los piratas/corsarios, sin olvidar las tempestades, los naufragios y los monstruos. Asimismo aparece el canto seductor en la embarcación, si bien no es la voz de Arnaldo ni la de un marinero la que se oye sino la de otro personaje. Esa voz tiene un poder «mágico» y hasta «órfico» con referencia a lo que evoca, pero aquí la finalidad es diferente de la del romancero. Por fin, el amor es lo que anima al príncipe y lo lleva a tener celos y resquemores de honra, deseando eliminar a su rival y no a la mujer amada, como en el romance *La mujer de Arnaldos*.

Dos personajes frente a frente de tal modo. Los dos están vinculados al mismo mito originado en los países nórdicos y germánicos, los dos están relacionados con el mar y sus peligros, con el navío y la piratería, los dos tienen trabas con el universo mágico. En ambos casos el amor, con resultados que pueden ser dramáticos, desempeña un papel importante. No obstante, Arnaldo se perfila con una presencia humana muy diferente de la de Arnaldos. Cobra una profundidad que no logra alcanzar el héroe del romancero. Al infante le caracteriza un ímpetu primerizo y el príncipe de Dinamarca aparece como un ser que también puede tener empujes juveniles, pero que se rige sobre todo por la razón, la discreción, llegando a dominar sus pasiones. Es que el autor, como siempre, sabe ir más allá de lo que le proporcionan los antecedentes, en

esta ocasión la tradición mítica y el romancero, para crear un personaje que alcanza una verdadera originalidad.

Claro está que es indispensable no olvidar todo lo que Cervantes le debe a la tradición de la novela griega, en particular a *Teágenes y Cariclea* (la *Historia etiópica*) de Heliodoro, pero también a *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio y a otros textos de este tipo, en que hay navegaciones, naufragios, piratas, amoríos, etc. Es preciso tener presente en efecto lo que decía el autor acerca del *Persiles*, en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, dirigiéndose al lector, en 1613: «...si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro...» (Cervantes, 2001, 19). Sin embargo, por lo que hace al príncipe Arnaldo, los romances de Arnaldos y la tradición mítica que los nutre han debido de contribuir decisivamente a la creación del personaje del príncipe heredero de Dinamarca.

Al acabar este recorrido por romances, baladas y tradiciones míticas (a todo lo cual Cervantes era muy aficionado, como lo demuestra el caso del *Quijote*), relacionadas directa o indirectamente con el infante Arnaldos, y asimismo después de haberse adentrado en el *Persiles*, bien parece que el infante, con sus peculiaridades, le ha dado la posibilidad al autor, a raíz de un significativo proceso de intertextualidad, de elaborar al personaje de Arnaldo, un personaje semejante al otro y al mismo tiempo muy diferente de él.

BIBLIOGRAFÍA

AARNE, Antti. y Stith Thompson. (1973) *The types of the Folktale*. Helsinki. Academia Scientiarum Fennica.

ALVAR, Manuel. (1977) «De la Maisnie Harlequin a algunas designaciones románicas de los escualos». ALVAR, Manuel (Ed.). *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Lingüísticos del Mediterráneo*. Málaga. Diputación de Málaga. 379–393.

BÉNICHOU, Paul. (1968) [1945] *Romancero judeo-español de Marruecos*. Madrid. Castalia.

CAMARENA, Julio. y Maxime Chevalier. (2003) *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos. 2 vols.

Cancionero de Romances impreso en Amberes sin año. (1945) Edición facsímil con una introducción por R. Menéndez Pidal. Madrid. CSIC.

Cancionero de Romances (Amers, 1550). (1967) Edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino. Madrid. Castalia.

CARAVACA, Francisco. (1968) «El Romance del Conde Arnaldos en el Cancionero manuscrito de Londres». *La Torre*, 16. 69–102.

CARAVACA, Francisco. (1969) «El Romance del Conde Arnaldos en el Cancionero de Romances de Amberes, s. a.». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 45. 47–89.

CARAVACA, Francisco. (1970) «El Romance del Conde Arnaldos en textos posteriores al del Cancionero de Romances de Amberes, s. a.». *BBMP*. 46. 3–70.

CARAVACA, Francisco. (1971) «Hermenéutica del Romance del Conde Arnaldos. Ensayo de interpretación». *BBMP*. 47. 191–319.

CARO BAROJA, Julio. (1979) *La estación de amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*. Madrid. Taurus.

CERVANTES, Miguel de. (2001) [1613] *Novelas ejemplares*. Jorge García López (Ed.). Barcelona. Crítica.

CERVANTES, Miguel de. (2017) [1616] *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Laura Fernández (Ed.). Madrid. Real Academia Española.

CEBALLOS VIRO, Ignacio. (2012) «La “mutación” del romance *La mujer de Arnaldos* entre los sefardíes». *eHumanista*. 20. 127–152.

CID, Jesús Antonio. (1979) «Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: “El traidor Marquillos”, cuatro siglos de vía latente». *El romancero hoy: nuevas fronteras*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid–Cátedra Seminario Menéndez Pidal. 281–360.

CID, Jesús Antonio. (2011) «Caza y castigo de Don Jorge frente a Lanzarote y el ciervo de pie blanco. El “fragmentismo” y los “romances–cuento”». *La Corónica*. 39–2. 61–94.

CID, Jesús Antonio. (2021) «Raptos marinos en la balada europea: desde el infante Arnaldos a *Neska Ontziratna*». *Litterae Vasconicae*. 18. 11–56.

DEBAX, Michelle. (1983) «Relectura del romance del “Infante Arnaldos” atribuido a Juan Rodríguez del Padrón: intratextualidad e intertextualidad». ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (Ed.). *Literatura y folklore. Problemas de Intertextualidad*. Salamanca. Universidad de Groningen–Universidad de Salamanca. 201–216.

GUEVARA, Antonio de. (1539) *Epístolas familiares*. Valladolid. Juan de Villalquarán. Bib. Escorial: 29-V-4 (n° 2).

INFANTES, Víctor. (2013) «Una cuarentena poética desconocida. Los pliegos sueltos del siglo XVI de la Biblioteca Comunale de Perugia». *Criticón*. 117. 29-63.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1978). «Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras». LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *Estudios sobre literatura española del siglo XV*. Madrid. José Porrúa Turanzas. 21-77.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. (1907) «Catálogo del romancero judeo-español». *Cultura Española*. V. 161-199.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. (1960) «Prólogo» a *Pliegos poéticos...*

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. (1968) *Romancero hispánico*. Madrid. Espasa Calpe. 2 vols.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. (1973) *Estudios sobre el romancero*. Madrid. Espasa Calpe.

Nueve Romances. (1561). [Valencia. Juan Navarro]. Bib. Comunale Augusta di Perugia.

Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga. (1960). Madrid. Joyas Bibliográficas. 2 vols.

REDONDO, Augustin. (1997) [1983] «Las tradiciones hispánicas de la “estantigua” (“cacería salvaje” o *Mesnie Hellequin*) y su resurgencia en el *Quijote*». REDONDO, Augustin. *Otra manera de leer el «Quijote»*. Madrid. Castalia. 101-119.

REDONDO, Augustin. (2004) «El *Persiles*, “libro de entretenimiento” peregrino». VILLAR LECUMBERRI, Alicia. (Ed.). *Peregrinamente peregrinos*. Palma de Mallorca. Asociación de Cervantistas. 2 vols. I. 67-102.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio. (1967) «Estudio» introductorio al *Cancionero de Romances (Amers, 1550)*. 9-38.

ROGERS, Edith Randam. (1975) «Magic Music: a self-centered ballad motif». *Kentucky Romance Quarterly*. 22. 263-292.

ROMEU FIGUERAS, José. (1948) *El mito del comte Arnau en la canción popular, la tradición y la literatura*. Barcelona. CSIC.

Romancero general de León. (1991). Compilado por Diego Catalán *et al.* Madrid. Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid-Diputación Provincial de León. 2 vols.

SPITZER, Leo. (1980) [1955–1956] «Periodo previo folklórico del *Romance del Conde Arnaldos*». SPITZER, Leo. *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona. Crítica. 146–164.

THOMPSON, Stith. (1966) *Motif-Index of Folk-Literature*. Bloomington–London. Indiana University Press. 6 vols.

WALTER, Philippe. (Ed.) (1997) *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*. Paris. Honoré Champion.