

**El Infante Arnaldos: héroe carolingio, caballero místico y rey de Aragón.  
Interpretaciones artúrica y política para un misterio**

Miguel Borja Morales  
(IS)

Ninguna obra de arte nace, ninguna existe, en un vacío. Todas se componen y  
se reciben dentro de un contexto determinado  
(Alan Deyermond cit. en Dumanoir, 75)

¡Quién hubiera tal ventura sobre las aguas del mar  
como hubo el infante Arnaldos la mañana de San Juan!  
Andando a buscar la caza para su falcón cebar,  
vio venir una galera que a tierra quiere llegar;  
las velas trae de sedas, la ejarcia de oro torzal,  
áncoras tiene de plata, tablas de fino coral.  
Marinero que la guía, diciendo viene un cantar,  
que la mar ponía en calma, los vientos hace amainar;  
los peces que andan al hondo, arriba los hace andar;  
las aves que van volando, al mástil vienen posar.  
Allí habló el infante Arnaldos, bien oiréis lo que dirá:  
—Por tu vida, el marinero, dígame ora ese cantar.  
Respondióle el marinero, tal respuesta le fue a dar:  
—Yo no digo mi canción sino a quien conmigo va.  
(Menéndez Pidal 1969, 203)

A mi modo de ver, las hipótesis interpretativas (anagnórisis, *immrama* y “magicismo erótico” [Caravaca 202]) para el romance del *Infante Arnaldos* de final abrupto, dejan sin responder muchas preguntas: ¿quién es el protagonista y cuál es su fama o tradición literaria?, ¿de qué versiones deriva el episodio?, ¿por qué no se continúa la acción?, ¿qué público sería capaz de entender y solicitar esta versión truncada?, ¿qué canción es la del marinero y cuál es su sentido?....

Desvelar sus significados pasa, en un primer instante, por conocer su tronco u origen literario. De ahí, identificar la rama o familia de la que deriva esta versión concreta y en último lugar, apreciar su estímulo poético, es decir, el motivo por el que el poeta “ha puesto allí algo personal que individualiza a esa versión respecto de todas las otras.” (Caso González, 130). Sin contextualización y pasando por alto la averiguación del estímulo poético, podría aceptarse cualquier sentido a esta versión del romance.

Para ajustarnos a un significado congruente y verosímil con la época literaria y los temas que la distinguen, considero importante atender al plan establecido por Caso González:

Al estudiar el romance [del Infante Arnaldos] podemos hacer la historia del proceso creador que lleva a esa versión y podemos, también, analizar los valores literarios y la significación estética de la misma versión independientemente de todas las otras.” (Caso González, 130)

Para ello, en primer lugar, me inclino por identificar al protagonista del romance del que esquejan los sucesivos *Arnaldos* en cuya tradición, a diferencia de nosotros, andarían peritos los auditorios hasta llegar al héroe del romance épico-lírico.

Y es que el personaje vendría prestado de antiguo por muchas razones, entre los que se encuentran: a) el romance se permite omitir la genealogía y el prestigio de Arnaldos. b) se atreve con un final abrupto de la narración a las puertas del motivo lírico.

Estas características, vistas de manera descontextualizada, harían fracasar el romance si no se tratara de un hijuelo de recitadísimas composiciones poéticas “*maiorum*.” Es decir, no se explicaría la supervivencia de esta versión si no es a través de una tradición poética donde entroncar al personaje, suficientemente conocida y atractiva entre la audiencia.

La situación de Aquiles es particularmente compleja, si tenemos en cuenta algunos datos en los que de momento el poeta no insiste, [...] pero que eran conocidos sin duda por su público porque formaban parte de la imagen ya consagrada del héroe.” (Hoz Bravo, 112)

Ello bastará para entender el *uso poético* de *Arnaldos* hasta el siglo XVI, pero no necesariamente el sentido y significado de las versiones trucas que conservamos.

## 1.- Genealogía literaria e histórica

### 1.1 Todos los nombres del Infante Arnaldos

#### 1.1.1. De Arnaldus a Arnaldos pasando por Hernaud

Las gestas carolingias nutren de héroes buena parte del romancero viejo. (Menéndez Pidal 1953, 188 y capítulo VIII; Mussons Freixas 1989). Muchos de estos personajes han pasado al romancero con la misma terminación en -s que aparece en el nombre de nuestro Infante. Ello delata su procedencia francesa dentro de una nómina de pares carolingios como Oliveros, Reinaldos, Baldovinos, Gaiferos, etc.. por cuanto “son antropónimos traducidos y adaptados de la tradición épica francesa [...]” (Mussons Freixas 1989), en quienes encontramos a los Oliver, Renaut de Montauban y el Baudoin de las “*chansons de geste*” (Mussons Freixas 1989).

Este Arnaldos llega al romancero viejo porque es un “héroe famoso desde el siglo XII” (Menéndez Pidal 1899, 472) en Francia, Italia y España.

Su rastro literario conservado se inicia en el *Pseudo-Turpín* (siglo XII) como el Arnaldus de Bellanda que lucha en Pamplona y muere en Roncesvalles a las órdenes de Carlomagno. Bertrand de Born, el turbulento trovador aquitano del siglo XII y el anónimo poeta nacionalista de Arlanza en el siglo XIII le invocan con fiera propaganda como Arnaut (d), marqués de Bellanda, y Arnaldo, respectivamente.

En la variante del *Roland rimé* (1150-1160) se le llama Hernaut de Bellande y se le emparenta con la ilustre familia de *Girart de Viane*. En el siglo XIII, el poeta Bertrand de Bar sur Aube hace un recordatorio del personaje siguiendo textos anteriores (*franch marquis*, señor de Biaulande), en su gesta del *Girart de Viane*.

De principios del siglo XIV es la versión franco-italiana *Venice IV de La Chanson de Roland* donde aparece como el conde Arnaldo de Bellanda y como tal Arnaldo sigue en las posteriores rimas italianas de *La Spagne* y *La Storia Nerbonesi* de Andrea Barberino.

Será de la primera mitad del siglo XIV el texto con las aventuras completas de Hernaud de Beaulande (Horrent, 34). En la *Geste de Garín Monglane*, inserta en el *Ciclo de Guillaume de Orange*, se incluye la primera canción dedicada a *Hernaut de Beaulande* fruto de textos anteriores, junto con las *chansons* *Milon de Pouille* y *Galiens le restoré*.

La trama dedicada a nuestro héroe en la *Geste de Garín Monglane* (*Ciclo de Guillaume de Orange*) es la siguiente:

Hernaud es hijo de Garín de Monglane, tío de Guerin, duque de Aquitania y hermano de Milon, Girart y Renier. La *chanson de geste* comienza por la partida de los hijos de Garín del castillo familiar de Monglane. Para Garin, cada hijo debe

conseguir la gloria por sus méritos. Los hermanos están ansiosos por seguir sus destinos. Hernaud y Milon juran no volver a casa hasta poseer dos veces las tierras de su padre. Centrados en Hernaud leemos cómo escoge el camino de Aquitania donde su tío gobierna en calidad de duque. De camino se entera de que su tío ha muerto y ha dejado a su hijo bastardo Hunaut, como albacea y regente del ducado. Hernaud aprovecha la circunstancia para erigirse como sucesor legítimo de su tío. Los aquitanos comienzan a saludarle como duque. La presión del pueblo aquitano provoca que Hunaut y sus parientes se vean obligados a reconocer su legitimidad en el cargo de duque, sin embargo, se conjuran para tenderle una trampa que le aparte de Aquitania. En este sentido, Hunaut le insiste en la belleza de la princesa sarracena Frigonda, hija del rey de Beaulande, Floriant el moro, con la intención de que abandone Aquitania. Hernaud se interesa hasta el punto que enfila hacia Beaulande acompañado del traidor Hunaut. Ya en la corte del infiel Florient, se producen dos escenas simultáneas: mientras los jóvenes se enamoran, el pérfido Hunaut procura una alianza con el rey sarraceno a costa de la felicidad de la pareja. Hunaut promete a Florient varias iniquidades: volverse mahometano, la oportunidad de vengar la muerte de su tío a manos de Garín de Monglane y una tregua entre Aquitania y Beaulande a cambio de la prisión de Hernaut. Floriant accede y Hernaud es encarcelado *dans la plus profonde de ses oubliettes*. Allí recibe cada día la visita de Fregonde hasta que su padre la descubre y acaba con estos cuidados. Cloncuidos estos pactos, Hunaut se dirige a Aquitania y en el camino se pierde en un bosque. Sus pasos perdidos le llevan a la cabaña de Roboastro, un gigantesco ermitaño. La santidad de Roboastro consigue la confesión de Hunaut. Su maldad contra Hernaud queda desvelada y Roboastro se convierte en el brazo vengador de la injusticia empezando por asesinar a Hunaut de un golpe en el cráneo. Sigue por acudir a Beaulande donde después de varias peripecias consigue liberar a Hernaud quien vuelve a Aquitania. Allí, los dos parientes de Hunaut le acusan haber asesinado al regente. Hernaud lo niega y propone un duelo contra sus enemigos para reivindicar su inocencia y su derecho al ducado de Aquitania. Los jueces aceptan esta manera de resolver el pleito. Los contendientes deben esperar en prisión hasta el día del duelo, de forma que Hernaud vuelve a ser prisionero en mazmorras oscuras. Entre tanto, Roboastro y Fregonde se mantienen asediados por Florient en Beaulande. Golpes de suerte y hechizos y encantamientos del mago Prodigon consiguen retrasar la victoria de Florient, pero les hace falta Hernaud. Roboastro se atormenta pensando que algo malo le ha pasado y tanto él como Fregonde vuelven a Aquitania en su búsqueda, dejando a Prodigon al mando de la defensa de la torre de Beaulande. La vuelta a Aquitania será un cúmulo de episodios que en lo importante hacen que la pareja se separe y sea Roboastro quien llegue primero a Aquitania para reivindicarse como verdugo de Hunaut. Los jueces deciden que Roboastro será quien se mida contra los hombres de Hunaut. Fregonde por su parte solicita la ayuda de Milón, hermano de Hernaud, quien acude en su ayuda desde Italia. Roboastro vence en el duelo contra sus atemorizados contendientes armado de una viga. Como resultado, Hernaud es nombrado duque de Aquitania y como tal se prepara para atacar Beaulande. En esto, Hernaud recibe noticias sobre la llegada de Fregonda y Milon. Se produce el reencuentro de los amantes y de los hermanos. Hernaud y una Fregonde ya bautizada, se casan. Por último, Hernaud conquista la plaza de Beaulande y fuerza la conversión de sus habitantes.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> De acuerdo con la síntesis de la trama en Horrent 37-44.

En conclusión, el *Arnaldos* del romancero, por tanto, sería prolongación de aquél homónimo caudillo de las primitivas cantilenas y que el *Pseudo-Turpín* hace un héroe carolingio en la Aquitania Wasconia. El mismo que como Hernaut(d)/Arnaldo de Bellande (Beaulande/Biulande/Bellanda) queda reformulado en las canciones de gesta, ya un actor dotado de capacidades literarias suficientes para animar las tramas complejas de la materia de Francia.

En este sentido, cuando el auditorio escuchaba el nombre de Arnaldos, estaba al cabo de las versiones sobre su origen, hazañas, querellas, derrotas y pasiones que traían las *chansons de geste* francesas e italianas acerca de él. Por así decirlo, el público ya tenía en mente su vida y milagros.

Esta fama procuró que una versión truncada no sea rechazada por el público, y de la misma manera, el poeta puede explotar al personaje con la seguridad de que su versión, de la afectación que sea en la variante sobre la que haya trabajado, resultará apreciada como un episodio contextualizado en las versiones caballerescas tan familiares del héroe. Es como si atendemos la descripción de una jornada de cetrería protagonizada por Ulises o vemos a Luke Skywalker interrumpido en su entrenamiento Jedi por un enigmático canto; apreciamos la escena aislada o novedosa en función de nuestro conocimiento previo del personaje y la fascinación por sus gestas, y por este mismo motivo, hasta puede resultar una variante episódica autosuficiente, a pesar de su apariencia inconclusa, por la fascinación generalizada del héroe concernido.

De esta forma, es cierto que lo de ir al grano economizando versos para escenas de presentación, recurso para la característica brevedad de los romances líricos, sólo es posible cuando se trata con héroes muy conocidos. Indicio que hace de *Hernaud* y el *Infante Arnaldos* son el mismo personaje literario, antecedente poético el uno del otro.

### 1.1.2. Dux aquitano-wascón; héroe carolingio

Pero, ¿de quién o quiénes supone memoria lírica estas versiones de Arnaldos?; es decir, ¿hubo una inspiración histórica para Hernaut o Arnald de Bellande?

Hubo, evidentemente, transmisión de los hechos históricos en el latín culto de los poetas eruditos y la habría, sin duda alguna, en el latín más sencillo de los textos hagiográficos de los monasterios. Nada hay que se oponga a la lógica suposición de que las casas señoriales mantuvieran el recuerdo oral, o incluso escrito, de las hazañas de aquellos guerreros que juzgaban sus antepasados [...] Nada parece impedir que, tras las guerras y los hechos gloriosos, surgieran cantos que celebrasen héroes y acciones notables” (Riquer 2009,213)

Parecen haberse perdido aquellas cantilenas u otras manifestaciones más antiguas que son el origen de la epopeya carolingia, y que ya celebrarían, entre otros, a un Hernaud/Arnaldus histórico (Menéndez Pidal 1991, 364 y nota 32).

En cuanto a las composiciones más antiguas derivadas de las cantilenas, ya he señalado que se conservan el *Pseudo-Turpín*, las menciones de trovadores de los siglos XII y XIII y la reformulación de Bertrand de Bar sur Aube. Ellos y los siguientes poetas, cuyas sucesivas libertades de taller o compositivas trazan un palimpsesto sobre la biografía del personaje por el mismo dinamismo reformulador, consiguieron casi desvincular no sólo al hipotético militar franco, reflejo idealizado de una historia, sino también al héroe carolingio del caballero épico-lírico.

Como pista para identificar al individuo o individuos en el héroe, observo que existe una fidelidad a ciertos *lugares comunes* para caracterizar al personaje.

El *Pseudo-Turpín* enmarca sus hazañas en el ducado de la Aquitania-Wasconia. Para Bertrand de Bar y la *Geste de Monglane*, Hernault está relacionado con Aquitania, bien por patria bien por derechos sucesorios (duque de Aquitania le llaman: *Où est le nouveau duc?* vv 204-205) y se le hace sufrir las prisiones del traidor Hunault durante su reivindicación feudal sobre Aquitania.

Ello me lleva a deducir que el rastro histórico del héroe habría que buscarlo entre la saga de duques Aquitano-Wascones de los siglos VII a X.

Ion y Gaiferos, remedos poéticos de los duques aquitano-wascones Odón y Waiofer respectivamente (Fradejas, 24 y ss) o los escenarios de Roncesvalles y Pamplona, prueban que la historia carolingia en los territorios aquitano-wascones y sus protagonistas tienen un eco legendario que llega a los cantares de gesta y de ahí a su hijuelo el romancero.

El testimonio de Bertolai de Laón [...] demuestra, una vez más, la existencia de cantares de gesta franceses en tiempos muy antiguos y acredita la posibilidad de que surjan al calor de los acontecimientos que narran”. (Riquer, 335-336)

En este sentido, doy por sentado que el poeta no es un historiador (Riquer, 331), sin embargo, trabajaba material de raíz noticiosa, es decir, con cierta conciencia de hechos históricos.

Esta cierta conciencia cercana a los hechos con la que arrancan los cantares de gesta, bien sea desde cantilenas u otras manifestaciones, explica que algunos nombres de héroes y de plazas en la epopeya carolingia tengan su correspondencia libérrima y caprichosa con los actores históricos.

#### **1.1.2.1 Reseña histórica altomedieval de Aquitania-Wasconia**

Con esta reseña pretendo poner de manifiesto la intensa y prolongada conflictividad de los territorios aquitanos-wascones en la política carolingia, con la aparición de caudillos y hechos de armas susceptibles y hasta necesitados de idealización a través de la literatura partidista.

Los reyes merovingios se valían de mayordomos para el gobierno y control de los territorios del reino franco. El reino franco de los siglos VI a VIII contaba con mayordomos en las marcas de Neustria, Austrasia, Burgundia y Aquitania. El más famoso de estos mayordomos fue Carlos Martel, mayordomo de Neustria y Austrasia, y su hijo Pipino, quienes tuvieron los arrestos suficientes para salir de los límites de su Marca familiar y enfrentarse a sus señores merovingios. Será Pipino quien consiga deponer al rey merovingio, Childerico III, y a quien el Papa Esteban III le asentará la corona franca.

En este ascenso carolingio nos importa la antigua Aquitania, donde encontramos a Waiofar (Waifre/Wiffer), el Gaiferos poético. Waiofar era hijo de Hunoald I y nieto de Odón el Grande. Todos duques de Aquitania y merovingios. La Aquitania y Wasconia de Odón comprendía territorios al sur del Loira, el tolosano y el sur del Garona y los Pirineos septentrionales, adentrándose en el norte hispano. Odón y sus descendientes tuvieron la misma obligación: mantener la independencia de su ducado frente a sus vecinos sarracenos y carolingios.

Odón sostuvo una descarada política independiente en defensa de sus fronteras aquitano-gasconas que igual le llevaba a luchar contra los árabes (Batalla de Tolosa y de Poitiers), que contra Carlos Martel, su aliado en Poitiers, y a emparentar con Uthman ibn Naissa gobernador musulmán de la Septimania narbonense, dándole en matrimonio a su hija Lampegia. La desgracia de Lampegia la llevó a perder a su marido en una recia expedición de castigo del valí de al-Ándalus, Abd al-Rahman ibn Abd Allah al-Ghafiqi y

como consecuencia terminó secuestrada en Damasco. Ecos de la triste suerte de la princesa aquitana quizá resuenan detrás de alguna doncella del romancero.<sup>2</sup>

Hunold (Hunoald/Hunaud) seguirá los pasos de Odón desde el año 735 sin tantos éxitos. Lo único que consiguió fue mantener el cargo a cambio de la *promissio fidei* hacia Carlos. Su suerte cambia en el 742 cuando se enfrenta a Pipino y Carlomán, hijos de Martel, ayudado por sus súbditos wascones de la Gasconia. Sin embargo, en el 745, humillado por Pipino y Carlomán, se retiró a un monasterio y abdicó en su hijo Waiofar. Hay quienes identifican a este Hunold con el Huon de Burdeos del cantar de gesta del siglo XIII.

Waiofar gobernó desde el 745 al 768. En el 751 internó sus tropas en la Septimania musulmana, atacando su capital costera Narbona. Waiofar buscaba su propia gesta dentro del sagrado encargo de toda familia aristócrata de conservar lo heredado y aumentarlo a ser posible. Waiofar probablemente consideró Narbona de su propiedad, motivo por el cual atacó a Pipino en el 752 durante la invasión oportunista del carolingio a la Septimania.

Entre el 760 al 769 se enmarca la gran batalla por la independencia de Aquitania-Wasconia (Gasconia). Pipino invade Aquitania en el 762 y todo terminará con el asesinato de Waiofar en los bosques de Edobola en el Périgord durante el 769. Hay que notar que la élite de la tropa de Waifre estaba formada por wascones y que la Wasconia de ambos lados del Pirineo hasta Pamplona, será un refugio para la independencia aquitana, en la persona de Hunald II (Hunoald/Hunaud), hijo de Waifre. El duque de Wasconia, Lope II, tuvo una actitud ambivalente con el príncipe Hunaldo. Fue quien le prestó wascones para su incursión en la ya Aquitania carolingia y también quien lo entregó prisionero a Carlomagno abriéndole el paso para extender su poder hasta el Ebro. Se especula con que Lope continuó su conducta ambivalente, esta vez convirtiendo en víctima a Carlomagno durante su paso por Roncesvalles. Sus razones parecen estar en la decisión de Carlomagno de nombrar un conde para Burdeos y en consecuencia apartarle del poder en la región. Lope acabó mal, sin embargo los siguientes duques wascones continuaron rebelándose al poder de los condes delegados por Carlomagno en Burdeos y otras plazas aquitanas. Las aventuras de estos caudillos parecen más empresas personales que levantamientos o rebeliones. Así, está el secuestro de Torsón o Corso, conde de Toulouse por el vascón Odalrico, quizá hijo del duque Lope. Carlomagno sustituye al humillado Torsón por Guillermo de Tolosa (otro personaje histórico que inspira las leyendas de los cantares de gesta), quien se enfrentará en el río Orbieu contra el avance musulmán en Narbona y conquistará Barcelona en el 801 con el franco Ademar (el Aymerí de Narbona poético), conde de Narbona, formando parte de sus tropas los wascones del dux Sancho Lupo.

El siglo IX está plagado de caudillos con el título de duques de Wasconia relacionados entre sí por parentesco. Cada uno tuvo su fortuna en la reivindicación del poder personal sobre el territorio vascón o gascón frente a los carolingios y los sarracenos de ambos lados de los Pirineos. Algunos de estos caudillos como Sancho Lupo se integraron en la política de Carlomagno apoyando la conquista de Barcelona como he señalado, o Jimeno II, quien ascendió al ducado de Wasconia ¿? por su acertada participación en sediciones carolingias a favor siempre del vencedor. Otros, como los sucesivos Jimeno I, Sancho II, Lupo III y Aznar Sánchez tuvieron que ser hostigados o depuestos de sus cargos y hasta ejecutados.

<sup>2</sup><https://www.larramendi.es/menendezpelayo/es/corpus/unidad.do?idCorpus=1000&posicion=1&idUnidad=100579>: “probablemente nació [p. 64] de algún recuerdo confuso de la trágica historia que el Pacense nos cuenta del otro Munuza, gobernador de la Septimania, y de su amada Lampegia, hija de Eudón, duque de Aquitania”.

Sancho II y sus sucesores, el conde Arnald y Sancho III, tuvieron la mala suerte de asumir un caudillaje militar a tres bandas: la novedad de las incursiones nórdicas se sumó a los adversarios habituales: sarracenos del emir de Córdoba y el Pipino de turno.

El conde Arnald, hijo del conde de Périgord y cuñado de Sancho II, asumió el legado vascón durante la minoría de edad de Sancho III y murió a manos vikingas en el 864. Sancho III, hijo de Sancho II, frenó a los vikingos en el río Adour. Su descendencia directa gobernó el ducado de Wasconia o ya Gascuña hasta el 1032, fecha que ya no interesan por demasiado alejada de los hechos idealizados en los cantares de gesta y demasiado cercanas a éstos.

### 1.2. Los actores detrás de las máscaras

De los duques de Aquitania-Wasconia mayores, hay identificado trasunto poético para Odón y Waiofre y hasta para Lampregia, dejando a los Hunoald aparentemente sin reflejo legendario.

Ion, del cantar *Los cuatro hijos de Aymon*, sería el remedo de Odón el Grande y su nieto, el duque de Aquitania y Wasconia, Waiofar (Waiffra/Waifer/Gaïfer/Vifario/Guaifeiro) tendría correspondencia con el Gaiferos que aparece en *la Chanson de Roland*, *La coronación de Luis* y *el Renaud de Mountauban* antes de pasar al romancero (Fradejas, 24 y ss).

En el ciclo épico de *Guillermo de Orange (o Garín de Monglane)*, Guillaume de Gellone es el Guillermo de *La chanson de Guillaume*, si bien reformulado con otros guillermos históricos (Cámara i Sempere y Llorca Tonda, 65 y ss) y es posible que Ademar de Narbonne inspirara el *Aymerí de Narbonne*.

Es cierto que “no todos los hechos gloriosos ni todos los personajes heroicos han producido leyenda” O de producirla “no supone forzosamente que a finales del siglo XI tuviera que aparecer un cantar de gesta sobre sus hazañas (Riquer 329-330). Pero ¿es posible que cantilenas y posteriores cantares de gesta hayan recordado a Ion/Huon (Odón/Eudes) y a Gaiferos (Waiofra), saltándose al hijo de aquél y al padre de éste, es decir, a Hunoald I o al descendiente común Hunoald II?.

Es razonable pensar que frente a los más altos francos históricos, Carlos Martel, Pipino y Carlomagno, los paladines de la independencia aquitana, Hunaldo, primer duque de Aquitania-Wasconia y su nieto Hunaldo II, sus batallas y hechos, hayan merecido la misma memoria legendaria en plazas y banquetes de la nobleza guerrera aquitano-wascona que Eudes y Waiofra. Y que si éstos últimos, por ejemplo, pasaron a los cantares de gesta porque “un poeta se decide a escribir sobre una leyenda que conoce [...] incitado por un soberano o por un señor” (Riquer 330) o “porque un miembro de su familia fue liberal con los juglares” (italo-siciliano en Riquer 330), de la misma manera es plausible que la leyenda de los Hunoald interesara a cualquier poeta necesitado de crear genealogías:

Constituidos ya los elementos esenciales del ciclo de Guillermo, unos cuantos poetas se dedicaron a completar la genealogía, inventándole antepasados y descendientes, o a narrar las empresas de personajes mencionados marginalmente en los poemas primitivos. Esta labor se inicia ya a fines del siglo XII, deteniéndose en los hermanos de Guillermo; sigue durante el XIII [...] y se redondea, entre la segunda mitad del XIII y a lo largo del XIV, novelizando sobre los más remotos antepasados del ilustre linaje”. (Riquer, 198-199)

En apoyo de esto, tenemos constancia de la presencia poética de un Arnald/ Hernaut desde el siglo XII (fecha que por lógica podemos retrasar a siglos previos) como campeón

carolingio en territorios aquitanos-wascones o limítrofes. Siguiendo el proceso que señala Riquer en la cita anterior sobre el *ciclo de Guillermo*, éste Arnald/Hernaut será objeto de interés en los siglos XIII y XIV en tanto antepasado de Guillermo y en consecuencia se inventarán sus hazañas y aventuras (De Riquer, 200). Sin embargo, la novelización del héroe sería fiel al eco de la leyenda original en rasgos sustantivos ya que la cuna familiar de Arnald es Aquitania (su abuelo es Savary de Aquitania y su tío Gerín es Dux de Aquitania); él mismo se erige en legítimo Dux a la muerte de su tío e incluso existe una lucha por sus derechos sobre la Aquitania-Wasconia materializada en la traición de Hunaut.

En este sentido, resulta revelador que a los Hunoald en la Wasconia/Gasconia se les conocería por el antropónimo euskera Erñaut/Ellande, el francés Ernaut/Ernaud/Hernaud; el Hunaldo de los *Annales Metenses*, el Arnaldus latino, el Arnaldo castellano y el Arnau occitano.

Ello no quiere decir que Hernaud/Arnald o Hunaut sean espejos de la vida y hechos de los Hunoald (Riquer, 342-343). Ya sabemos que los héroes (y villanos) de los cantares así como los episodios que se cantan están elaborados con materiales legendarios de genealogías espurias, atribuciones rocambolescas, idealizaciones hasta el disparate que cada poeta recoge y reformula, de forma tal que los héroes son una ilusión, una fantasía estética de aquéllos que hicieron Historia:

Todos los medios transmisores de una leyenda [...] son susceptibles de convertirse en fuentes del poeta que escribe un cantar de gesta; [...] Tales leyendas versan sobre temas de un pasado lejano que da margen a la deformación novelesca, y gracias a ello en los cantares de gesta franceses no repugnan los errores históricos de que están plagados, pues tales errores son verdades poéticas. (Riquer, 334)

Pero conociendo los conflictos carolingios en los territorios aquitano-wascones y ante la evidencia literaria de Hernaut de Beaulande y Hunaut, duques de Aquitania, uno legítimo y otro usurpador, es plausible que, como vestigios de una propaganda poética carolingia cercana a los acontecimientos, personifiquen los remotos puntos de vista de dos bandos sobre un mismo personaje o linaje histórico: el nacionalista aquitano-wascon y el franco carolingio.

Como conclusión, considero que Hunaut y los Ernaut/Arnald/Hernaud/Arnaldus y de ahí al Arnaldos del romancero, son el trasunto de unos conflictos históricos con los Hunoald a la cabeza. Trasunto tan libérrimo que no conserva más que un eco nominativo, nobiliario y territorial. Indicio vago, es verdad, de no tener admitidas contextualizaciones histórico-literarias para otros *commilitones* de los cantares de gesta y el romancero carolingio.

## **2.- Interpretación de un Arnaldos artúrico: el Caballero Místico**

### **2.1 Antecedentes en la *chanson de geste* y romance primitivo**

Si hasta aquí me he enfocado en el pasado del personaje y su gesta, en este punto es necesario referirse directamente a la propia pieza romancística en sus versiones.

Menéndez Pidal concluye que “el influjo de las chansons de geste en el romancero novelesco es incalculable” (Menéndez Pidal 1953, 262) y en este sentido aporta una serie de correspondencias entre las canciones de gesta y ciertos “romances viejos tradicionales recogidos en los siglos xv y xvi, que remontan a relatos juglarescos muy antiguos” (Menéndez Pidal 1953, 262 y ss.).

Para entender el proceso de transición que va desde los cantares de gesta hasta el romance viejo tradicional recorro de nuevo a sus palabras:



También en los siglos XIII o XIV se hubieron de producir, sin duda, romances juglaresco sueltos, inspirados en alguna escena o motivo de “chansons de geste”, los cuales, aunque perdidos, nos pueden explicar algunos romances viejos tradicionales, del mismo modo que en el siglo XV se produjeron unos segundos romances juglarescos, los hoy conservados, que dieron origen a romances de la tradición moderna. (Menéndez Pidal 1953, 257)

Estos romances viejos tradicionales tienen el fragmentarismo como característica y “una manera de decir muy influida por los modelos franceses, abundantes en ciertas fórmulas descriptivas y narrativas, que se repiten lo mismo en los romances de tono juglaresco que en los tradicionales derivados de gestas carolingias o de romances juglarescos carolingios”. A este respecto, el erudito refiere el uso juglaresco de fórmulas descriptivas a base de elementos maravillosos como piedras preciosas y “sueños présagos” entre otros; a lo que habrá que añadir los tópicos caballerescos de la caza y los temporales como la mañana de San Juan, ésta última también proveniente del “entramado poético de los cantares de gesta” (Del Olmo Iturrialte, 124)

Sin ánimo de ser exhaustivo, paso a enumerar a algunos ejemplos de estos tópicos en el *Ciclo de Guillaume de Orange*, donde se incardina *Hernaut de Beaulande*, y que se mantienen en el *Infante Arnaldos*:

La mañana de San Juan aparece en *Les Narbonnais* y el *Aymerí de Narbonne*.

El coto de caza junto al mar aparece en la versión *Venice IV de la Chanson de Roland*, así como en *Aymerí de Narbonne* y *Les Narbonnais*

En *Les Enfances de Guillaume* se construye la “nef” con materiales preciosos.

De forma que las viejas versiones romanceadas del *Arnaldos* aprovechan el ambiente franco y los tópicos de las *chansons de geste*, con fidelidad al nombre del héroe pero sin memoria de un pasado de epopeya carolingia. Es decir, una pieza donde la edad heroica de la poética *arnaldiana* se ha superado y ya es un fruto más cercano al mestizaje a la italiana de géneros y materiales del *roman courtois* sobre una base de epopeya carolingia.

Todo ello no es una peculiaridad exclusiva del épico-lírico *Infante Arnaldos*:

Un romance [...] es un complejo mecanismo que pone en marcha y combina elementos de muy diversa procedencia. De este modo podemos explicar la rica mixtura de aspectos que presenta el romancero el rey Don Pedro. La sobria materia histórica se adorna de ribetes líricos, que demuestran a veces la redacción tardía de la composición, cuyo ‘esqueleto’ argumental ha ido recibiendo paulatinamente posteriores añadidos.” (Correa Ramón, 270)

Como tampoco lo es “la aparición de la esfera sobrenatural, propia de los romances de los ciclos carolingio y artúrico” (Correa Ramón, 270).

A estas estrofas sobrenaturales se refiere Menéndez Pidal cuando distingue desde la versión primitiva unas posteriores refundiciones que cristalizan un romance con “el poder sobrenatural del canto”, “la misteriosa negativa del marinero, así como todos los elementos fantásticos descriptivos”.

## 2.2. Arnaldos en el *roman courtois*

He señalado cómo para Menéndez Pidal existió una versión originaria de esta variante del *Infante Arnaldos*, “el romance primitivo”, que desarrollaba una trama propia de la novela greco-bizantina: nobles, amantes, raptos, naufragios, piratas y la anagnórisis (reconocimiento final), a la que se fueron añadiendo en las sucesivas refundiciones *topos*

del vocabulario cortés; los “elementos fantásticos descriptivos” a los que se refiere Menéndez Pidal.

Sin embargo, estos “elementos fantásticos descriptivos”, que singulariza el maestro (nave sobrenatural llena de orfebrería, marino solitario y enigmático, un hechizo por saloma), forman parte esencial de la simbología maravillosa propia de la materia de Bretaña, que, junto con el resto de la evocación, conforman una escena cerrada, eficiente y previsible en su modelo artúrico. Es cierto que, si no se aprecia la mística de los símbolos y de la escena inicial, el poema se asimila a una aventura mundana con el proceso creativo que señala Menéndez Pidal.

En este sentido, Milá, Lockhart y Hart perciben las rimas introductorias como una alegoría religiosa de significado muy inconcreto (Caravaca, 187). A mi juicio, es innegable que la escena va cargada de significadores de espiritualidad reconocible en la tradición poética de la materia de Bretaña, cuya unión con la rama de Francia arnaldiana nos llevaría a las ajuglaradas reelaboraciones franco-italianas del *ciclo de Guillaume de Orange*, donde “la épica carolingia habría encontrado [...] una peculiar acogida. De manera que se fue consolidando la fusión entre los llamados ciclo carolingio y bretón” (García Montalbán, 162).

Siguiendo esto, vemos que las estrofas forman un bloque cerrado, combinando elementos carolingios con simbología artúrica, perfectamente estructurada de conformidad con el patrón del *roman* bretón, por lo que, en definitiva, me parecen harina de otro costal.

Como consecuencia, podría deducirse que toda esta elaborada escena hubiera tenido en algún momento un desarrollo congruente con su género de manera independiente. De modo que si el episodio es interpretado como ejemplo de género poético, puede desvelar variantes arnaldianas en la materia de Bretaña tan originarias o primitivas como las novelescas que señala Menéndez Pidal, así como contemporáneas o simultáneas que aquéllas.

A estas alturas, creo que podría decirse que el romance se estructura con dos tradiciones literarias del *roman courtois* incrustadas: el *roman grec byzantin d’aventure* y el *roman breton*, pero la taracea poética no está bien resuelta. Siendo honestos, la mitad del romance no se entiende con la otra mitad y es engañosa. Ambas son autónomas en su género. El público recibe unas coordenadas simbólicas del ciclo bretón como expectativa argumental que de manera incoherente quedan en nada por continuar con una pura trama caballeresca de aventuras de la Comedia Nueva. De esta manera, la composición va en perjuicio del topos artúrico al quedar incomprendido a una «manera de decir» del amor cortés.

Dando por sentado, entonces, que no se pueda llegar al romance moderno del *Infante Arnaldos* únicamente por un solo camino, que la escena inicial es propia del ciclo bretón y que las estrofas artúricas debieron preexistir en otro poema del héroe donde desplegarían con plena coherencia todo su significado con mayor oficio poético, ése del que se hacían gala los poetas medievales, entiendo que la coherencia poética lleva a aceptar la preexistencia de un *Arnaldos artúrico* simultáneo o coetáneo a un *Arnaldos novelesco*, independiente y absoluto, de argumento ajustado al modelo de héroe de materia de Bretaña desde la *chanson de geste* y sus versiones ajuglaradas primitivas, de cuyas posteriores fusiones con los otros palos de la literatura cortés (García Montalbán, 163) probablemente derivan los romances conservados.

De esta forma, el *roman courtois* pudo alumbrar dos linajes de versiones, de trama novelesca y paralelamente del ciclo bretón, que cruzaron en las variantes que recoge Rodríguez del Padrón y la tradición sefardita.

Aunque la labor reformuladora y refundidora es irrastreable, al menos podemos deducir por los romances conservados en los que “cristaliza” todo este proceso de libertad individual de los autores para conjugar los géneros del *roman courtois*, simultaneidad, multiplicidad y en muchas ocasiones oralidad de las versiones, que Arnaldos transitó poéticamente por el *roman grec-byzantin*, el *roman breton* y el *roman d’aventure*.

### 2.2.1. Materia de Bretaña: Arnaldos artúrico

Como creación misteriosa y simbólica, ciertamente, [el romance del Infante Arnaldos] ha podido interpretarse de muchas maneras. Se le ha podido dar un sentido religioso, queriendo ver simbolizada la nave de Cristo y la Iglesia. Se ha podido interpretar desde un punto de vista pagano y escatológico, entendiéndose que se trataría de la barca de Caronte que transporta las almas al Más Allá [...]. Y se le ha podido dar un sentido erótico, de poema amoroso, relacionado con la poética nao de amores [...]. Pero el romance es una criatura literaria muy peculiar, que no tiene una interpretación unívoca ni una realización textual única y definitiva, si no un poema que vive en variantes, que se ha realizado en diversos testimonios a lo largo del tiempo.  
(Pérez Priego, 42-43)

La lírica medieval tiene códigos y patrones de expresión y también de significación para cada motivo poético. Lo único que se espera del poeta es un trabajo estético para construir la canción, puesto que con su elección de los materiales poéticos irá de suyo afiliada en una u otra corriente, moda o significación.

De modo que es incoherente varias interpretaciones para un texto definido en elementos literarios con tradición dentro de una razón poética. Es decir, buscar una interpretación lírica distinta a la propia del código poético que se utiliza, en *román paladino*, no es apropiado.

En consecuencia, es lógico pensar que la reformulación del romance del *Infante Arnaldos* que utiliza la materia de Bretaña en su parte esencial, como son la galera fantástica y el canto sobrenatural y hechizador en cuanto símbolos nuncios de una *ventura* o viaje maravilloso, desarrolle una trama mística con los códigos propios del ciclo de *La Vulgata* o *roman artúrico*

En el ciclo de *Guillaume de Orange (Geste de Garín de Monglane)*, por no decir en toda la materia de Francia, la mar es una conquista árabe; es un elemento ventajoso y sumiso para los sarracenos en perjuicio de los héroes carolingios de tierra. De ahí que las tramas sean eminentemente terrestres. La mar simboliza el riesgo, el peligro, la inseguridad y el enemigo, un espacio impropio para el franco, por lo que la visión de una galera junto al mar sugiere la irrupción de hostiles sarracenos como así sucede en tramas ajustadas al estándar novelesco de *Les Narbonnais*, *Aymerí de Narbone* y *Venice IV*, por señalar algunos ejemplos.

A diferencia de la materia de Francia, donde todo sucede en el mundo real terrestre y es éste el que se ve transformado por la acción del héroe, la materia de Bretaña recurre al mar, a las naves, a las salomas que encierran significados transformadores para la espiritualidad del héroe. En esos espacios el caballero del ciclo artúrico inicia un destino espiritual que lo mantendrá en un plano mágico y simbólico de consciencia. La aspiración del caballero no es otra que alcanzar las virtudes cristianas, dejando en evidencia la moda de cantos al amor profano. De esta forma, la *ventura* del protagonista es la reivindicación de Dios en una trama de símbolos poéticos bíblico-artúricos. Una pretendida poesía a lo divino de modo que al final del poema asistamos a una revelación, afirmación o conversión mística del héroe.

### 2.2.1.1. *La ventura*

La mención de una *ventura* ya demuestra una evolución psicológica y poética de la acción hacia el *roman courtois* que obligará como he señalado a una reformulación en el significado de las hazañas del héroe. Téngase en cuenta que previamente la palabra *ventura* “est extrêmement rare dans les textes français”, como ocurre en *La Chanson de Roland* (Burgues Sheridan, 48):

El héroe del *roman courtois* no está inserto en una trama histórico-política; su misión no corresponde con una empresa identificable en el “mundo real”, como los Cruzados o la defensa del Imperio Carolingio. (López Martínez, nota 14 y 5-6)

La *ventura* nos marca una senda o razón poética: aquélla en la que el héroe va a experimentar un acontecimiento personalísimo (Burgues Sheridan, 45) a través de una búsqueda consciente o inconsciente de un Destino. Es el significado de la *ventura* el que va a diferenciar al nuevo héroe de aquél épico-militar de las variantes previas.

En este sentido la forma poética de la *ventura* reúne tres elementos:

Primero, la aventura se presenta como un encuentro o acontecimiento, es decir, como algo que irrumpe en la vida del héroe o que se aparece en su camino, sin que éste pueda controlar o planear el momento, la forma y las circunstancias en las que aparecerá. En este sentido, apunta Cirlot (1995, 58), la aventura está estrechamente vinculada con el azar. Pero también con el destino, pues la aventura no llama a cualquiera e incluso elude al que no debería ser convocado [...]

Segundo, esos encuentros o acontecimientos se califican como extraordinarios [...]

Tercero, la aventura tiene una función, a saber, la de probar a quien la enfrenta. [...] el héroe es una figura excepcional desde el inicio de su trayectoria [...]. Pero tal descubrimiento sería imposible si el príncipe exiliado o el heredero sometido a la orfandad no viviesen una serie de aventuras que los llevasen a desocultar la verdad de sus destinos. Por su parte, el héroe que goza ya de una reputación también necesita probarse y mostrarse digno de la misma.” (López Martínez, 15-16)

Ahondando en la noción de aventura del *roman courtois*, la crítica distingue entre “la aventura que lanza al héroe en una búsqueda y el hecho de que éste abandone la familiaridad por voluntad propia para encontrar ese acontecimiento que lo proyecte más allá de lo que es y hacia lo que pueda lograr”, siendo ésta última modalidad la propia del caballero cortés (López Martínez, 16)

El Infante Arnaldos acude a una landa apartada, frente a un mar de significado esotérico (Muela Ezquerro, 152). Todo apunta a que se le está ubicando en un escenario proclive a la búsqueda de la *ventura*. De pronto, ha tenido suerte. La *ventura* lo convoca como elegido ya que éste sería el sentido de la visión de la galera maravillosa “que a tierra quiere llegar”, del marinero de capacidades sobrenaturales y de la saloma hechizadora.

En este sentido, cabría decir que la del héroe caballeresco es una aventura formal, pues los aspectos particulares de la misma no son cruciales [...] es irrelevante si la aventura se anuncia en la aparición de un cortejo [...] o en la evocación de una fuente [...] lo importante es el que el llamado se escuche” (López Martínez, 17)

Parece claro que esta variante del *Infante Arnaldos* pertenece a los *romans* de busca de los siglos XII y XIII por cuanto reúne, además de la aventura como “etapa esencial de la busca, en lo que da sentido a la *errance* del caballero” (Tresanchez Ribes, 38), el fenómeno de “*la merveille*” y la disponibilidad del héroe a la llamada.

La *merveille*, en el *roman* de Busca, aparecerá como un desafío al sujeto que la descubre, convirtiéndose en un elemento esencial para la trama, y simbolizando una fuerza del Otro mundo, que podrá incluso hacer cambiar el itinerario del héroe. Su introducción representará como un golpe de fuerza operado por la literatura que consigue hacer entrar un objeto púramente verbal en la esfera de la realidad.. (Tresanchez Ribes, 268)

En este sentido:

Antes de emprender la búsqueda afanosa de un objeto o de una persona, el caballero recibirá signos que anunciarán un cambio radical en el transcurso de su historia, mediante un acontecimiento totalmente inesperado. (Tresanchez Ribes, 86)

Y también esta premisa poética de la busca se cumple en la variante arnaldiana a cuento del trance sensorial al que es sensible el Infante y que se abre con la visión de la galera sobrenatural.

Otra facultad de la *merveille* en el *roman* bretón radica en su capacidad de identificar héroes. La circunstancia de que *la merveille* elija a Arnaldos por el hecho de manifestarse ante él, le dota capacidad de héroe “y lo confirma en su aptitud para afrontar los peligros naturales y sobrenaturales, confiriéndole un prestigio superior que puede verse en sus hazañas guerreras o de sus éxitos de justiciero” (Tresanchez Ribes, 269).

Otra característica importante indica que en *la merveille* ni hay imaginación ni taller del poeta, sino imágenes y motivos de la tradición judeo-cristiana rastreables en la materia de Bretaña, por cuanto lo maravilloso del *roman* artúrico “está en analogía con Dios: fascina, aterroriza, resultando incomprensible y a la vez, evidente. Dios es el primer creador de merveilles, que se manifestarán a través de ‘visiones’” (Tresanchez Ribes, 269). Y así ocurre punto por punto esto en la variante arnaldiana.

Por último, en tanto buen héroe del *roman* de busca, el Infante “se presenta disponible a la llamada a la aventura” (Tresanchez Ribes, 38) transformadora cuando exclama “digasme ahora ese cantar.”

El estudio y comparativa de todo lo anterior podría hacernos pensar que la trama original seguiría el derrotero del *roman* artúrico de *Busca* con pruebas iniciáticas (Tresanchez Ribes, 38), donde Arnaldos

deberá aprender nuevos códigos, nuevas reglas, identificar las prioridades y detectar los peligros que deberá afrontar mediante una serie de pruebas que le llevarán a conquistar el objeto buscado. Esta progresión del héroe en el mundo extraordinario va a estar poblada de encuentros con personajes que le van a guiar, entrenar, perturbar o a trabar su viaje y otros van a desafiarle con una lucha, a menudo, a muerte. (Tresanchez Ribes, 87)

En su mano estará eludirla o buscarla. Esto es algo que desconocemos debido a que nos queda la variante con final abrupto de la reformulación artúrica. Pero dada su

naturaleza y destino de héroe y su evidente disponibilidad a la llamada (“dígame ahora ese cantar”), es seguro que acudirá a la prueba (Muela Ezquerro, 13).

### 2.2.1.2. La prueba

¿Qué tipo de prueba? La respuesta a esta pregunta es crucial para interpretar el significado de la simbología invocada en los versos y en consecuencia conocer el sentido de la acción, por cuanto

El conocimiento del símbolo es de importancia fundamental para cualquier estudio de la literatura medieval, pues como declaró hace tiempo Johan Huizinga, el simbolismo era, por decirlo así, el órgano del pensamiento medieval. (Vila Carneiro, 151)

Habiendo desestimado la posibilidad de que nos encontremos ante una variante “realista” o idílica (Trèsanchez Ribes, 38) del tronco arnaldiano, la opción restante implica acogerse al *roman* artúrico donde el héroe va a evolucionar como cristiano en cada prueba, independientemente de si acierta o yerra. A través de las pruebas del *roman* idílico se busca devolver las cosas de este mundo al orden establecido (la anágnorisis o *happy end*). Por el contrario, las pruebas del *roman* iniciático buscan el entrenamiento y examen espiritual del héroe. El sentido o premisa esencial de este tipo de argumentos es que el caballero jamás volverá el estado inicial de consciencia.

Siguiendo esta pista, el *roman* artúrico, sumerge al caballero cortés en unas visiones de signos y símbolos, que accionan un pretendido mecanismo místico a través del cual el héroe, porque experimenta un mundo ideal (Burgues Sheridan, 46) desvelado, es capaz de explicar o descifrar cada motivo y cada imagen evocadora (López Martínez, 19 y nota 33) como examen de su valor o acatamiento de su destino. Este proceso forma parte de la busca

Y en la variante del romance del Infante Arnaldos que estamos tratando, los signos maravillosos son eminentemente marinos: landa, mar, galera y el detalle de su aparejo, marinero-guía, peces y aves marinas, saloma hechizadora....

A partir de este momento, intentaremos concretar una hipótesis interpretativa ajustada al *roman* artúrico para cada cuarteta del romance del Infante Arnaldos.

### 2.2.1.3. Verso a verso....

A) ¡Quién hubiera tal ventura sobre las aguas del mar...

Se ha aceptado que la *ventura poética del caballero*, sobre todo en la materia de Bretaña, tiene una función espiritual (Burgues Sheridan, 55). Concretamente esta *ventura* tiene “du role important que joue [...] comme intermédiaire ou pont entre les deux mondes” (Burgues Sheridan, 46). Es un destino del héroe o los dictados de la divina providencia sobre él, que también puede materializarse “*with marine adventures*” (Guiver-Bond, 6).

Y así, en unión de ambos signos, ventura y mar, enmarcados o interpretados por la razón poética del *roman* de busca artúrico, podemos empezar a intuir el significado absoluto del romance.

La materia caballeresca de Bretaña reserva para la mar las emociones de riesgo, tempestades, frontera, lo ignoto, pero ya no por las razones épicas de los cantares de gesta, es decir, como reino sarraceno desde donde se acosa a la Cristiandad carolingia de tierra firme o espacio inseguro meteorológicamente hablando, sino que la mar se *resimboliza* con las tradiciones célticas de la materia de Bretaña y de la religión judeo-cristiana, para convertirse en una frontera entre dos mundos, un espacio de aventura y búsqueda de la

aventura donde lo maravilloso prueba a los elegidos, los puros de corazón, en definitiva a los héroes caballerescos (Muela Ezquerra, 152).

Gracias a la simbología céltico-bíblica, la mar “permitirá [...] experimentar el paso al otro mundo [...] y regresar vivo . Para trascender este mundo, el mar se vuelve un elemento activo y entran en juego atributos animizados” (Muela Ezquerra, 162).

En definitiva, la mar es el espacio liminal de la *ventura* y la *ventura* es la ocasión o la llamada del Infante Arnaldos para probar su valor espiritual “sobre las aguas del mar”. El mar, que separa y une los mundos, donde es posible llegar y regresar del más allá, es decir, espacio donde es factible la mezcla natural con lo maravilloso para la interrelación con los agentes entre dos mundos necesarios con el objetivo de que nuestro héroe se pruebe a sí mismo en cuanto cristiano puro (Bazzaco, 44).

Interpretadas de esta forma la *ventura* y la mar, ya estamos avisados del programa que se desplegaría en el hipotético poema original o primitivo. Y por si fuera poco aviso, el poeta nos sugiere en buena lógica que todo sucedió la mañana mágica de San Juan. Si la primera cuarteta, que opera como exordio retórico, ha resultado eficaz, ya deberíamos apartar cualquier espíritu crítico y aceptar lo maravilloso como practicable, al menos para los héroes.

Y efectivamente, la parafernalia fantástica se desarrolla en un orden poético preciso.

B) Andando a buscar la caza para su falcón cebar...

Esta presencia de objetos, animales, situaciones y efectos anómalos (la *merveille*) se inicia durante una excursión cetrera en una landa.

Arnaldos aparece sin compañía en una playa o landa. Sabemos que la costa medieval es un paisaje solitario y peligroso en la tradición poética trasladada de la vida real (piratas, sarracenos, naufragios, lo ignoto). La ubicación del héroe sin compañía en una naturaleza apartada, traído hasta allí por su *ventura*, es un lugar común para los inicios de la acción de muchos *roman courtois*. Sin embargo, habría que atribuir a esos paisajes salvajes mayores facultades de las meramente escenográficas. Creo que florestas, selvas, bosques, landas, tanto retiradas como solitarias e inseguras, son lugares vírgenes, no profanados, simbología de lo sagrado y por ello propicios para penetrar en el misterio de la fe mediante las visiones que luego seguirán. Compruébese cómo las visiones no tienen lugar en sitios concurridos o urbanos. Se trata de espacios liminales, ni dentro ni fuera, umbrales, por ello desprotegidos, entre nuestro mundo y el Otro. Frontera propicia para la preparación a un conocimiento transformador mediante visiones sobrenaturales y pruebas espirituales. Parece que en el ideario mágico-religioso, la Naturaleza no hollada es un limen para la iniciación en los misterios de aquél que la penetra en solitario. Esta sugestión animista de una madre naturaleza liminal nos ha llegado a nosotros a través de cultos tribales, esotéricos y disciplinas tanto filosóficas como físico-mentales.

C) vió venir una galera que a tierra quiere llegar/ las velas trae de sedas la ejarcia de oro torzal/  
áncoras tiene de plata tablas de fino coral

Como ya he señalado, la visión de la maravillosa galera de impracticable factura y a pesar de ello velera es determinante para que el romance opte definitivamente por un género y significado poético. Se ha escogido una pasión para el héroe, que, a mi juicio, tiene que ver ya concretamente dentro de la materia artúrica con la temática mística del ciclo de la *Vulgata*, y a la galera concretamente con la simbología cristiana de las sobrenaturales naves de prueba (*testing or proof vessels*) y la nave de Salomón.

El bosque de la QSG, no será relevante para el encuentro del Graal puesto que la cabalgata se opone a la navegación. Ésta última es la única que puede llevar a la salvación. Cuando los caballeros están en el bosque, en la landa, cuando hacen su trabajo y ejercen su talento y su valor, no llegan a nada: erran, se cruzan, se separan, se reencuentran, afrontan indefinidamente adversarios y tentaciones, como si se movieran en el vacío, como si combatieran por nada. Al contrario, ellos progresan cuando descienden del caballo para subir a un barco, cuando se abandonan, inmóviles, a una navegación que no dominan, sobre un barco que les lleva hacia un destino que desconocen, hasta que los elegidos se encuentran en la nave de Salomón (Trèsanchez Ribes, 344)

El motivo de las embarcaciones sobrenaturales aparece en tres poemas de del ciclo de la *Vulgata: Mort d'Artú, Estoire del Saint Graal y Queste del Saint Graal*. Para la *Vulgata*, la diferencia radica en el grado del compromiso espiritual del caballero. Las naves de entrenamiento y aviso “must be considered a stage in preparation and religious instruction or initiation” (Guiver-Bond, 97), “a form of anteroom to the ‘ecclesia’” (Guiver-Bond, 46).

La nave de Salomón pertenece a los elegidos por Dios, el estado sublime que puede alcanzar un cristiano:

Solomon's ship, more than any other, belongs to the fairy tradition, except that God,[...] sends the vessel to bring the elect to himself [...] the ship is a symbol of perfection, typifying as it does the line and life of Christ, and only the perfect or virginal in the Queste are admitted. (Guiver-Bond,97)

Otra diferencia entre ambas simbologías de embarcaciones viene establecida por la estética con la que están decoradas. Así, las naves de testeo son impracticables para la navegación por su aparejo precioso:

The proof vessels are in the Solomon's ship mold, richly decorated and self propelled by a supernatural force whether fairy or divine. (Guiver-Bond, 50)

La nave de Salomón es descrita como hermosa, sin entrar a mayores, en la *Queste* y en la *Estoire*: “In both stories, the vessel is first seen at “none” and in the same type of rocky landscape” (Guiver-Bond, 85).

Y las curiosas diferencias que caracterizan esta nave se basan en la existencia de una inscripción sobre las consecuencias de la falta de fe (Guiver-Bond, 85) y la cama con dosel a bordo que se encuentra ricamente fabricada y decorada (Guiver-Bond, 82) y que tiene la consideración de “el cors de la neif (ESG 121/128)”.

Pongamos ejemplos. Una escena muy semejante a la del inicio y visión de la galera del Infante Arnaldos la encontramos en la *Queste del Saint Graal*:

Et voit une nef qui acoroit le voile tendu et venoit droit au leu ou Perceval atendoit per savoir se Diex li donast aventure qui li pleust. Et la nef [...] viens vers lui le droit [...] et arrivà au pié de la roche[...] et quand el vient pres, si voit que la nef est encortinee par dedenz et par defors de blanc samiz[...] et quand il vient au bort si troeve un home [...] en semblance de prestre et en son chief avoit une coronne [...] et avoit lettres escrites en quoit li haut le nom Notre Seignor estoient santifié. (Pauphilet 99)



En resumen, Perceval avista desde las rocas una nave preciosa donde viaja un solo hombre con hábito de beato o santo. Pero no será la única experiencia de este tipo. Perceval también tendrá la visión de otra embarcación posteriormente, esta vez anunciada con malos augurios (velas negras, tempestad, miedo entre la fauna de la montaña), con una sola mujer a bordo, hermosa y elegante, cuya verdadera naturaleza es desarmar al héroe de su valor cristiano desacreditando al beato del barco blanco, anunciando noticias falsas y ofreciéndole tentaciones profanas. Dos naves prodigiosas, una cristiana y otra luciferina que prueban al héroe.

Otros ejemplos de naves de prueba enojadas y sobrenaturales aparecen en la *Estoire du Saint Graal*. El caballero Nasciens se encuentra con una embarcación que cree enviada por Dios:

[Nasciens] si sot uraiement que ce soit une neif mout riche el mout vele si en fu mout lies si sesforcha tant daler quil en uint a riuage[...] deuant la neif si le uit si bele et si riche que grant merueille en ot dont si bele neif estoit uenue et com plus lesgardot e plus sen esmerueilllet car il ne uit ne homme ni feme. (120-121)

Nasciens ve escrito en la nave una advertencia que resumida viene a decir: Si quieres entrar en mí procura estar lleno de fe. El barco donde se encuentra una cama coronada, es en sí mismo, la nave de Salomón que terminará expulsando a Nasciens por no demostrar una férrea Fe.

La siguiente oportunidad también aparece en forma de embarcación maravillosa, esta vez como *proof vessel*:

Car ele estoit defors toute auironee de pieres precieuses dont il en i auoit si grant plente que nasciens disoit a soi mismo que li plus riches prinches del monde a son auis nen peust mie le moitie acater (ESG138/8-11) [...] el bort de la neif dune part et dautres auoit saietes trusqua xij qui toutes estoient dargent ne mais que les pointes qui toutes estoient del plus fin or esmere que on peust trouer et estoient par deuant si agues et si trenchans que a paines en peust on trouer nule sin bien aguisie( ESG 138/12-15). (Guiver-Bond, 44-45)

Otro ejemplo se encuentra en la visión de la hija de *Label* cuando descubre:

Une nef moult bele et moult cointe para samblant avironnee de cierges et de tortis ardans et estoit plaine de toutes les rikeches terriennes que on porroit deuier et au bort de la nef tout droit estoit une damoisele la plus vele et la plus cointe que vous onques ueissies et uestue si richement...(ESG 189/16-20). (Guiver-Bond, 40)

Esta dama será la diosa Atenea, quien volverá a probar la Fe de los protagonistas mediante todos los trucos y amenazas posibles.

La función mística de las embarcaciones sobrenaturales de examen es alejar a los héroes de sus tierras movidas por fuerzas mágicas y hasta seres mitológicos, y probar su Fe, bien a bordo o bien transportándolos a islas fantásticas u otros parajes de otro mundo.

No voy a dejar pasar que en el *Guigemar* de Marie de France también se representan escenas y elementos similares a las del *Infante Arnaldos* y la *Vulgata*:

....leads him to the bank os a stream, where he sees awaiting him a magic boat, marvellously beautiful and swift, pilotless and rudderless, sent by the fay too

convey him , in obedience to her magic guidance, to the other world' (Guiver-Bond, 23)

Sin embargo, la *ventura* en el *Lai* no es de naturaleza religiosa. El caballero (Guigemar, Tristán, etc...) va impelido por su hado hacia nobles pruebas de amor, justicia y fidelidad. Fuera de los *Lais*, Marie de France se acoge en la *Fábula XCIX De homine in nave*, a la simbología y el significado de la *Vulgata* con los mismos motivos de la mar y la nave propulsada por la providencia. Dios exige al cristiano embarcado de la Fábula una muestra de su fe. En este caso dejarse llevar por su voluntad, confiar en la divina providencia. Gracias a que pasa la prueba de fe, Dios endereza la nave a buen puerto.

Volviendo a la *Vulgata*, lo maravilloso y los exámenes de valor de la búsqueda, es decir, todo lo que compone y da sentido a la *ventura* del héroe van creados, conducidos y ordenados por la divina providencia (Guiver-Bond, 24).

D) Marinero que la guía, diciendo viene un cantar,/ que la mar ponía en calma, los vientos hace amainar;/ los peces que andan al hondo, arriba los hace andar;/ las aves que van volando, al mástil vienen posar

Como ya he señalado, continuamente veremos en estas pruebas tentadoras que el caballero debe desvelar o descifrar signos que se le presentan. Cometer errores en este esfuerzo supone ser derrotado en su objetivo de unión con Cristo.

Tanto los versos que describen la galera como los que encabezan este apartado y que enumeran los efectos de la saloma de un marinero-piloto sobre los elementos, los peces y las aves, están cargados de simbolismo cuyos significados es preciso que sean discernidos por Arnaldos.

Les formes et les couleurs, les pierres précieuses et les bêtes sauvages, tout avait un sens caché , tout était symbole et équivalent mystique. (Pauphilet, xii)

Ahí está su *ventura* llamándolo y él está llamado a no dejarse vencer, a comprender cada visión para ganar su destino “aunque no sea consciente de cuál sea [...] o de si el destino lo ha elegido para emprenderla” (López Martínez, 18).

Como en el caso del marinero-piloto del Infante Arnaldos, las naves sobrenaturales de tentación y prueba aparecen con un único tripulante a bordo (y a veces vacías).

Es el caso de Mordrain, que en su viaje a la isla donde será probado, verá la primera nave ocupada por un hombre y en la segunda nave verá solo una dama. El tripulante de la primera nave que simboliza a Cristo (mástil blanco, cruz roja, perfumes en su interior), tiene una apariencia hermosa como espejo de su alma, y tanto aconseja como entrena a Mordrain para la *ventura* de fe que le viene. La única ocupante de la segunda nave, es una dama también hermosa pero aquí la belleza opera como pecado y de hecho esta dama busca debilitar la Fe del héroe y perder su alma.

También le ocurre a Perceval (*Queste de Saint Graal*), para quien la primera embarcación está cubierta de telas blancas y ricas sedas como anuncio de su pertenencia a Cristo. A bordo viaja un hombre en hábito de seda blanca donde va bordado el nombre de Cristo y una corona. Este tripulante (¿Cristo?) informa a Perceval de que ya se encuentra en la isla de su *ventura*. Más tarde y siguiendo el patrón poético, aparecerá otra nave sobrenatural, negra, y a bordo una sola dama tan bella como la de Mordrain y cuyo objetivo volverá a ser desmoralizar al héroe.

Para la hija del rey Label está reservada la visión de otra nave fantástica con un solo ocupante, esta vez un gigante negro de ojos rojos, en forma de serpiente, preparado para aterrorizar y no seducir a la heroína. Al día siguiente, un solo tripulante (Cristo) en otra nave sobrenatural la visitará. A esta nave le seguirá una tercera nave con una dama a bordo, Atenea, cuya función en tanto diosa del panteón precristiano será probar la entereza de espíritu en la hija de Label.

Nasciens, posteriormente a su fallida prueba en la nave de Salomón, accede a una segunda embarcación fabricada a base de piedras preciosas, donde encuentra también a un anciano sabio como único tripulante de esta impracticable barca.

En suma, a la luz de la *Vulgata*, el Infante Arnaldos se encontraría desde la costa, avistando una nave sobrenatural (impracticable y precioso aparejo, impelido por fuerzas sobrenaturales o divinas y a bordo un solo tripulante de canto hechizador y palabras sugestivas) cuyas funciones de exilio, entrenamiento y tentación harán posible la *ventura* mística del caballero para contrastar su valor espiritual y ganar la salvación de su alma y en consecuencia su admisión a la nave de Salomón, la nave de Cristo o la Iglesia,<sup>3</sup> al ser reconocido como digno de Cristo por la fe y a la vez gozar del conocimiento íntimo del sentido de su Destino.

Deshecho la posibilidad de que la galera del romance del Infante Arnaldos sea la nave de Salomón porque estamos al principio de la acción, es decir, cuando se le presenta la *ventura* por primera vez y daría comienzo la iniciación.

Ya sabemos que las naves simbolizan las tentaciones de Cristo, por ello se alternan naves santas con tripulantes puros de fe (hasta Cristo mismo) que buscan fortalecer al héroe y embarcaciones luciferinas con damas bellas y monstruos que procuran lo contrario. En este punto, cabe preguntarse si la visión del Infante Arnaldos es una nave de Cristo o luciferina.

Debido a que conservamos una versión de la aventura artúrica incompleta, exclusivamente su parte inicial, los motivos o significadores de la galera, el marino, etc... se nos presentan aislados. A falta de la indicación de velamen blanco o negro, únicamente por la belleza y el valor del aparejo, no deberíamos decantarnos por la opción de beatitud. Como se ha visto, la belleza, la dulzura, tienen significados ambivalentes tanto de beatitud como de tentación en función del acompañamiento de otros elementos. Téngase en cuenta que tampoco se nos dice si hay perfumes, cruces o alabanzas de fe pintadas, ya que Arnaldos aún no se ha acercado lo suficiente en los versos conservados por el romance.

Sin embargo, sería factible especular una respuesta con los datos que conocemos. El romance cumple con el *topos* iniciático de nave sin piloto efectivo, porque un marino no se basta a sí solo para gobernar una galera. Nos falta su descripción, si se tratara de alguien anciano o hermoso y en hábito decorado con la cruz, ya tendríamos la respuesta. Ayuda que a bordo de la galera ni vaya una dama hermosa ni un monstruo, motivos artúricos asociados a la tentación luciferina. En vez de esto, la única caracterización del marino es su canto balsámico (escena similar en *Tristan en Prose* (I/311, 8-12) sobre la mar, peces, aves y el propio Arnaldos.

En resumen, aunque desconocemos si la galera lleva el este a popa, si está perfumada, si velas blancas o negras cuelgan de los mástiles o la adornan cruces, sabemos que se trata de una escena pacífica, donde la galera y el marino producen un efecto balsámico en derredor y en esto no hay embarcación infernal que no provoque tempestades, nieblas o traumas en el entorno, en definitiva malos agüeros. Como conclusión, usando la analogía de la *Vulgata*, ya podríamos aventurar las intenciones de

<sup>3</sup> "Success in the testing and proof allows the candidates to proceed to the next step: reunion with their fellows, and ultimately with the creator or the Creator ship" (Guiver-Bond 50).

la nave: toda la simbología que rodea la visión del Infante Arnaldos parece indicarnos que se encuentra ante una nave santa de entrenamiento y quizá al propio Cristo a bordo.

- E) Allí habló el infante Arnaldos, bien oiréis lo que dirá:/ —Por tu vida, el marinero, dígame ora ese cantar.

Como ya he señalado, puede interpretarse que la voluntad del Infante Arnaldos es probar su valor espiritual, aceptar la llamada de la busca.

- F) Respondiole el marinero, tal respuesta le fue a dar:/ —Yo no canto mi canción sino a quién conmigo va

Interpretado como la exigencia de fe para acompañar a Cristo. El marino ejerce un aviso a modo de preparación para el héroe en tanto que “*testing vessel*” santo. Es la exigencia de la fe para someterse a las tentaciones previstas, para embarcarse en la prueba y salir airoso como elegido de Dios.

Probablemente de haberse conservado la versión completa, en los siguientes versos nos encontraríamos con admoniciones propias de una nave santa, como las siguientes:

Si garde bien que tu ne tiegnes compaignie  
a homme nul qui ne porte tel signe. Car il nest  
pas de dieu qui o lui ne le porte

(ESG 94/4-5) (Guiver-Bond, 27)

Di va qui veuz dedens moi entrer grade que tu  
soies plains de foi car ie sui teus quil na  
en moi se foi non & creance ne tant en quant  
iou guenchirai en tel maniere que tu nauras de  
moi soustenance ne tant ne quant anchois te  
faurai in quelconques lieu que tu seras acon-  
seus en mescrance de quel eure que ce soit.

(ESG 121/7-12) (Guiver-Bond, 44)

#### 2.2.1.4. Conclusión mística

A modo de conclusión, podría decirse que la Divina Providencia propulsa la galera y establece el Plan iniciático o argumento (en términos literarios) del romance, en tanto guía al creyente, en este caso Arnaldos, por el refuerzo de su íntimo compromiso cristiano hacia el más alto destino que es la salvación. Es un trabajo propio de héroes y así queda de manifiesto en el ciclo artúrico. No todos están llamados a dejarse transformar por la *ventura*, porque se fracase o se tenga éxito, el héroe va a quedar necesariamente exiliado social y espiritualmente de su entorno. ¿Quién vuelve del más allá, habiendo trascendido el mayor misterio del Altísimo, tal y como se fue?

En este sentido, es probable que el romance del *Infante de Arnaldos* tenga una estructura argumental y poética con las siguiente fases modélicas esenciales en la materia de Bretaña: la visión de la ventura que conocemos, a la que seguirían las tentaciones alternativas (inicio de la primera que también conocemos), el exilio hacia la prueba, la prueba en sí misma y, si cumple como héroe y está en su destino, será un elegido de Dios en la nave de Salomón o de la Iglesia, de donde volverá transformado en héroe del panteón caballeresco cristiano.

Además de la *Vulgata* y la literatura artúrica, modelos ibéricos que nos pueden servir de guía son *La Faula* o *el Blandín de Cornualles* para no tener por excéntrica mi propuesta.

### 3.- El rey de Aragón: interpretación política

[...] no conviene olvidar que el sentido originario de una composición puede verse alterado cuando es empleada en un contexto distinto. Así, por ejemplo, no es extraño que la glosa añadida en una adaptación confiera al poema un sentido específico y distinto del original [...].  
(Ureña Bracero, 10)

Si bien la variante fragmentaria pura no aporta mucha información sobre el motivo de su aislamiento, existe la versión trunca que recoge Agustín Durán. En ella el marinero encomienda a Dios la salvación de su galera frente a una serie de geografías costeras de mal agüero:

-Galera, la mi galera, Dios te me gaurde 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. (Durán 153)

Durán data esta variante en la primera mitad del siglo XV y la inspiración en la ocasión del desastre naval de Ponza (1435), donde la escuadra de galeras de Alfonso de Aragón fue derrotada en las aguas del golfo de Gaeta y el propio rey hecho prisionero. A cuento de la glosa geográfica del marino, esta reformulación ha cambiado el sentido artúrico por un significado doctrinal, si tenemos en cuenta la sugerencia del erudito y bibliófilo.

Sin embargo, la refundición permanece integrada en los parámetros del género de Breña, puesto que no ha perdido el sentido profético y revelador de un destino y la invocación a Dios para su salvación, aunque el verdadero estímulo poético haya sido una coyuntura política cuya lectura subyacente cambia el sentido de toda la versión.

Dicho lo anterior, lo más probable es que el recurso al final trunco obedezca a una reformulación estratégica del siglo XV para que la variante de Breña adquiriera un nuevo sentido. Menéndez Pidal sostiene que había “entre los siglos XV y XVI, un gusto muy difundido por las versiones truncas” (Menéndez Pidal 1953, 73-75). Agustín Durán, como ya he comentado, la supone de primera mitad del siglo XV, y, por último, la “copiada entre las obras de Juan Rodríguez del Padrón, fechada entre 1430-1440” (López Guil, 70-71) nos ayuda a concretar que al menos el inicio maravilloso incluido en la trama novelesca ya era conocido al principio del siglo XV.

¿Puede tener otro sentido distinto a un *dezir* político del Quinientos, abortar una trama aislando las estrofas de la *ventura*, de la galera, del marino y del cantar de un antiguo y archiconocido poema, simplemente por el gusto de unos versos enigmáticos y encerrados en sí mismos?

Está estudiada “la existencia de una tradición bien establecida en el horizonte de expectativas de los lectores y oyentes de poesía cancioneril que borraba las fronteras entre los géneros o actualizaba composiciones de viejos poetas para interpretar a través de ellos la realidad política circundante [...] y que llevó a reciclar- o mejor dicho a proponer lecturas renovadas- viejos poemas para situaciones nuevas” (Morrás Ruiz-Falcó, 360). Traigo a colación de nuevo el siguiente párrafo por si hay reticencias a la hora de aceptar que lo fabuloso haya servido para esconder coyunturas de estado:

Aun siendo fieles en cierto modo a la tradición de género caballeresco, los autores explotarían otros registros narrativos a partir de esos materiales [...] se proponían desbordantes fantasías, o incluso se ensayaban las posibilidades de géneros como instrumento de propaganda política a través de la glorificación genealógica y el relato fabuloso. (García Montalbán, 163)

Si continuamos con la clave política podríamos tener la solución automática a la anterior cuestión:

Se imponía una aproximación indirecta al asunto. Por tanto, un poeta prudente, [...] trataría de presentar la realidad a la que remiten sus consejos [...] de forma velada, no demasiado para que pudiera ser identificada y el destinatario elegido reconociera el sentido de sus versos, pero lo suficiente para que al mismo tiempo esa misma realidad quedara escamoteada ante lectores hostiles o su interpretación fuera modificada si la coyuntura también cambiaba. (Morrás Ruiz-Falcó, 342)

De esta manera, los dos requisitos del poema político pueden confluir en la versión trunca: un viejo poema del *roman courtois*, una adaptación sutil (en este caso tomar las estrofas de la materia de Bretaña y su final abierto), tan ambigua que ha sembrado confusión hasta hoy día, pero que en realidad solo está “velada” para aquéllos que “conocen las circunstancias externas a las que remite o bien cuando el poema se sitúa en una serie de textos para algunos de los cuales podemos precisar los hechos a los que se remiten” (Morrás Ruiz-Falcó, 342).

La gran maestría de este autor fue encontrar la aplicación y correspondencia poética a una situación política concreta, es decir, seleccionar el material idóneo y adaptarlo a una realidad. Y es que el poeta también se siente con responsabilidad política y durante toda la Edad Media la ejerce, cerca y lejos de las mesas reales y señoriales, en ocasiones como paniaguado, propagandista, “vindicario”, censor, panegirista, etc... De forma que el poeta, para crear su romanceado *decir*, ha escogido al Infante Arnaldos, la jornada cetrera en la víspera de San Juan, la playa o landa, la galera de orfebrería, el canto del marino y como colofón su respuesta embaucadora, y con solo estos mimbres se está dirigiendo a alguien y refiriendo una coyuntura, una censura o una advertencia política.

Existen elementos fáciles de interpretar políticamente: el infante Arnaldos caracteriza a un heredero o hijo legítimo de un rey. A mayor abundamiento, ejercitando la afición y recreo de todo noble. Otros elementos, sin embargo, entrañan una mayor dificultad en la decodificación: ¿cuáles pueden ser los significados políticos de una embarcación de orfebrería y filigrana a imagen y semejanza de las navetas solemnes de las mesas reales, una saloma hechizadora y un final ambiguo?

### 3.1 La nave-Estado

En este sentido, de la misma forma que la galera literaria es símbolo de la nave de la Iglesia en un contexto, en otro contexto también tiene el significado de Gobierno y Estado.

Según una larga tradición, a partir de la nave-Estado de Alceo (s. VII a.C.) recogida en la *República* de Platón y de la XIV Oda de Ovidio a las *Coplas de Íñigo de Mendoza a los Reyes Isabel y Fernando* que establecen una notoria analogía entre la navegación marina y los avatares de la vida política, las naves alegóricas y los naufragios encontrarán un cuantioso y variado empleo como

trasposición conceptual de inspiración moralista del difícil curso de la vida humana. (Sarmati, 191)

Concretamente, la nave como símbolo político de un Estado es utilizada en muchísimos *dezires* durante el siglo XV.

Entre los ejemplos acaso más evidentes se encuentra el de la imagen náutica. En los tratados de *regimine principium*, comenzando por el de Santo Tomás, la nave representa al gobierno de un país o al país mismo, y así aparece en numerosísimos poemas cancioneriles, de los que más conocidos son los de Gómez Manrique, pero que también puede encontrarse en la obra de Gonzalo Martínez de Medina o en Villasandino. (Morrás Ruiz-Falcó 354)

Dentro de la interpretación política, las variantes fragmentarias voluntariamente desconectadas del *roman courtois* en el siglo XV tienen alguna diferencia. En la variante política que recoge Durán hay un aviso por parte del marinero de los peligros del mundo en su cantar (conservando el tono de la matriz hipotética del *Arnaldos* artúrico y la función de los marinos sobrenaturales en él). Es una advertencia profética

Relacionados con los poemas doctrinales se encuentran los que claramente pueden definirse como políticos. Como aquéllos, en estos se pretende transmitir un mensaje que puede ser un elogio ante unos hechos concretos y más generalmente una crítica o un consejo sobre cómo actuar muchas veces presentados como una previsión de futuro o dicho de otro modo como una profecía mesiánica. (Morrás Ruiz-Falcó, 341)

Por el contrario, la otra versión trunca, la más engimática, canta los inicios de una aventura, de una empresa para un noble archiconocido cuya historia poética es la de reivindicar para sí la Aquitania y conquistar el reino de Beaulande de manos enemigas. Es, por tanto, una expectativa, una llamada (conservando también el hilo originario de la busca) la de la visión marino-galera, que ya vimos que podremos interpretar como un Estado o el gobierno de un Estado.

Las versiones fragmentarias continúan con el marino que guía la preciosísima nave-Estado, personificación del dirigente, sea rey u otro cargo (Foucalt, 128) y que interpreto que la gobierna a la deriva, por cuanto falta tripulación y “*a tierra quiere llegar*”, manifestando la voluntad obstaculizada por llegar a buen puerto. Y el canto o saloma, verdadero *dezir*, cuyo contenido es la propia llamada de atención política: el discurso velado. Leemos que el dirigente-marino maravilla el entorno con su saloma, que no es otra cosa que un agente providencial que muestra, informa, enumera, aconseja, y por eso *dize* un cantar (Darbord, 64), para conseguir la atracción del Infante a una causa cuya oportunidad es tomar la nave, embarcarse en el mando: “*Yo no digo mi canción sino a quien conmigo va*”.

Teniendo en cuenta todo ello, además de que su factura es de la primera mitad del siglo XV, que los romances son primeramente aceptados en la Corona de Aragón y que Durán sugiere una efeméride militar de Alfonso V de Aragón como inspiración para una versión de la variante trunca, al calor también de tantos romances del Quinientos que lo tienen por protagonista, cabe probar si todo lo dicho encaja en la vida del primogénito de don Fernando I de Trastámara.

### 3.2 Vida de Alfonso de Aragón hasta 1443

Alfonso nace en Medina del Campo en 1396. Su padre, Fernando de Trastámara, era hijo segundo de Juan I de Castilla y sobrino materno de Martín I de Aragón. Pese a estos lazos, le pesaba más ser segundón, por lo que hasta 1406 no pasó de grandísimo terrateniente y rentista. En 1406, la muerte de su hermano, el rey Enrique III, le hizo regente de Castilla junto con la viuda Catalina de Lancaster.

Alfonso tuvo cuatro hermanos (Juan, Enrique, Pedro y Sancho) y dos hijas (Leonor y María) para los que Fernando de Trastámara preparó grandes destinos. De hecho, es el precursor de un fastuoso linaje de gobernantes inédito hasta la fecha: los llamados Infantes de Aragón. Alfonso y Juan fueron reyes de Aragón y éste último, además, rey consorte de Navarra; Enrique, duque de Villena y Gran Maestre de la Orden de Santiago; Leonor se desposó con Eduardo I rey de Portugal; María hizo lo propio con Juan II, rey de Castilla; Pedro y Sancho murieron jóvenes, y aun así, el primero ostentaba el ducado de Alburquerque y el segundo era Maestre de la Orden de Alcántara.

En 1412 y gracias al Compromiso de Caspe, Fernando es nombrado rey de Aragón hasta su muerte en 1416. Le sucede su primogénito Alfonso, reinando hasta su muerte en 1458.

Los primeros rasgos de Alfonso son los de un infante famoso en su obsesión por la caza y ansioso de probar la fortuna de caballero cortés, en lo que fue tildado de “gran revolvedor” por el Marqués de Santillana. Alfonso, como rey, verá la oportunidad para llevar a cabo grandes empresas y por méritos propios alcanzar su destino. A la luz del *roman courtois* nos encontramos con la personificación de un modelo de caballero dispuesto a la *ventura*: “Necesitaba urgentemente encontrar un objetivo [...] que satisficiera su propia sed, frustrada hasta entonces, de acción y aventura” (Ryder, 72)

Antes de 1420, Alfonso forzó en varias ocasiones el enfrentamiento con Génova. En los tira y afloja sobre la conquista de Cerdeña y Córcega y la pacificación de Sicilia se fueron consumiendo los primeros años de su reinado (1416-1418). Cataluña y Valencia se oponen a su empresa y el Consejo Real se muestra dividido. La suerte cambia de 1418 en adelante: “Nunca fueron los augurios más propicios para los sueños de una aventura más allá de los mares” (Ryder 89). El rey, que había puesto su imaginación “hacia las lejanas costas del Mediterráneo” (Ryder, 79) empezaba a ver materializadas en forma de escuadras de galeras “su ansia de enfrentarse con enemigos reales” (Ryder, 79). A pesar de todo, la organización no fue fácil. La política del rey seguía sin estar bien vista por un sector amplio e importante de sus reinos (Ryder 108). El partido que se oponía a esta *ventura* era eficaz mediante tácticas dilatorias e incumplimientos de órdenes. No obstante, en el patrimonio real había dinero (dote de María de Castilla, anticipos, beneficios clericales), y de Valencia consiguió un nuevo aval. Aun así, la oposición de amplios estamentos de la Corona consumió otros nueve meses hasta que en 1420, “el 13 de mayo dirigió sus galeras, entre toques de trompeta y con las adornadas banderas ondeando al viento, hacia los cantos de sirena de la fama y la aventura que le llamaban desde costas lejanas” (Ryder, 99)

Ya en la isla de Cerdeña, “visiones incomparablemente más grandes, de repente, lo habían deslumbrado” (Ryder, 105): la posibilidad de ser rey del opulento y precioso Reino de Nápoles. Y es que “llegó a L´Alguer una embajada de Giovanna II de Nápoles suplicándole a Alfonso que la rescatara de sus enemigos con la promesa de adoptarle como heredero de su desafortunado reino” (Ryder, 105)

Fue el enviado del senescal, Antonio Carafa, [...] quien tomó el barco hacia Cerdeña llevando consigo un trofeo que relució ante los ojos de Alfonso como el vellocino de oro. Carafa, apodado con mucha propiedad “Malizia”, hábilmente



describió el triste aprieto en que se encontraba una reina abandonada por todos, su corona y su vida en peligro a menos que algún caballero se apresurara a rescatarla con arrojo.” (Ryder, 107)

Como venía siendo habitual, hubo oposición a esta empresa, pero “habiendo vencido a los escépticos, Alfonso declaró su resolución de rescatar a Giovanna y de ganar un nuevo reino por él mismo” (Ryder, 108)

A principios de 1421 Alfonso estaba en Sicilia, aconsejado para que no llevara a cabo el rescate de Nápoles. Sin embargo, continuó los preparativos políticos, económicos y militares que consideró necesario para llevar a cabo esta empresa. El 8 de julio de 1421, las galeras de Alfonso, rey de Aragón, atracaban en la bahía de Nápoles con todo boato imaginable y “al día siguiente confirmó su dominio. Giovanna ratificó la adopción y los derechos que le correspondían como heredero” (Ryder, 124) Sin embargo, la misma reina le despojaría de este título en 1423. Este y otros reveses militares le obligarán a abandonar Nápoles.

Pero en la mente de Alfonso siempre estaba la ventura de Sicilia y de Nápoles aunque muy a pesar de gran parte de sus súbditos peninsulares. De 1424 a 1432, fecha en la que consigue volverse a embarcar, es un periodo de negociaciones, dilaciones, oposiciones, acuerdos, en fin, de política real con las distintas cortes para imponer de nuevo la ventura a la que se sabe llamado. El 6 de abril, la inefable y zarandeada Giovanna, revocaba a Luis de Anjou como su heredero al trono de Nápoles y volvía a poner en su lugar a Alfonso de Aragón. El 2 de febrero de 1435 Giovanna falleció y se descubrió a su nuevo heredero: René de Anjou. Durante este tiempo, Alfonso se había mantenido en la mar, por así decirlo, residiendo en distintas ciudades de Sicilia, siempre con las galeras a punto en expediciones y escaramuzas en el Mediterráneo. El nombramiento de René de Anjou para Nápoles no importó lo más mínimo a Alfonso, quien se reivindicó como rey de Nápoles ante enemigos y amigos. Estaba preparado para conquistar Nápoles, pero se le resistió la ciudad de Gaeta y decidió llevar la guerra contra los angevinos de René de Anjou y su aliada Génova a alta mar. Y en la isla de Ponza se trabó el desastre naval para Alfonso, que, según Durán, puede recoger la versión trunca. Terminó prisionero del duque de Milán, Filippo María de Visconti. En 1436, de forma incomprensible, Visconti no sólo libera a Alfonso y a su hermano Juan sino que llega a una alianza con su prisionero real para conquistar Nápoles. Este cambio tan radical de conducta en su noble carcelero le pareció a Alfonso obra de un “misterio divino”. Conociendo el carácter supersticioso y las aficiones astrológicas del Visconti, no sería extraño que tomara esta decisión después de levantar una carta astral sobre el alto destino de Alfonso de Aragón en Nápoles. Predicción que confirmaría aqualla del astrólogo al inicio de su reinado en Valencia. El 23 de febrero de 1443, por fin, Alfonso de Aragón es nombrado rey de Nápoles.

### **3.3. Héroe de la gesta y rey de Nápoles**

Las similitudes entre la vida literaria de Arnaldos y la biografía de Alfonso de Aragón son asombrosas. Arnaldos y Alfonso nacen primogénitos y linajudos. Tanto Arnaldos y sus hermanos como Alfonso y los suyos tienen la fama de espléndidos y valientes caballeros. Los inicios de todos estos infantes pasan por encontrar sus propias fortunas, sus reinos, espoleados por padres ambiciosos con conciencia de paterfamilias. Y todos terminarán añadiendo magníficos blasones a su Casa.

Garín de Monglane inicia un portentoso linaje de infantes y gobernantes a través de sus hijos Arnaldos, Milon, Renier y Girart. Los aspectos políticos de la tradición poética de Arnaldos le señalan como primogénito de Garín, señor de Monglave, y sobrino

del duque de Aquitania. Ya sabemos que en el caso concreto de Arnaldos, la búsqueda de empresas en las que medir su valor y ganar fama y status le hará ser duque de Aquitania, conquistar el reino costero de Beaulande y hasta casarse con la princesa heredera de este país.

Por su parte, Alfonso, infante primogénito del rey de Aragón “necesitaba urgentemente encontrar un objetivo [...] que satisficiera su propia sed, frustrada hasta entonces, de acción y aventura” (Ryder, 72). Alfonso es adoptado por Giovanna II como su heredero en el reino de Nápoles. No sin victorias y reveses militares, prisiones, huidas, y hasta encantamientos y *misterios divinos* (véase que en la vida de Alfonso también hay un Prodigón en la persona de Filippo Maria Visconti), Alfonso conseguirá ser nombrado rey de Aragón y de Nápoles.

Evidentemente el autor de la versión trunca se revelaba como un maestro en su arte. Demostraba el conocimiento que exigían los trovadores Giraldo de Cabrera (*Ensenhamen*) y Jean Bodel (*Chanson des Saisnes*) por la apropiada y eficaz asimilación de *la geste* y el *roman courtois* de *Hernaude de Beaulande* con la vida de Alfonso de Aragón; asimismo, identificar a un infante de la realeza con Arnald de Beaulande tendría, por lo menos, un precedente confirmado en las invectivas poéticas del trovador Bertrand de Born (1140-1215), quien ya utilizó en 1183 al héroe carolingio en una comparativa política con Henri de Court-Mantel, aunque para decir que no se parecían en nada.

### 3.4. La lírica de la política real

Teniendo en cuenta la cita de Alan Deyermond que encabeza este artículo, esto es, “ninguna obra de arte nace, ninguna existe en un vacío, todas se componen y se reciben dentro de un contexto determinado” (Dumanoir, 75) y, presumiendo que el poeta buscara en su taller dotar al viejo poema de un nuevo sentido velado (Morrás Ruiz-Falcó, 336), paso a desarrollar una interpretación política para la versión trunca.

Podríamos descodificar en clave política los enigmáticos versos de esta manera: A Alfonso, en *la busca* de su *ventura*, se le aparece el Reino de Nápoles sobre las aguas, simbolizado por la galera, preciosa como naveta de mesa real, a la deriva, con solo un tripulante, *diziendo* (describiendo y enumerando) en un cantar el dolor de una reina por la desdicha de su reino cristiano a la vez que las maravillas que atesora, con el mismo arte seductor que hiciera *Malizia* Carafa, capaz de fascinar a su entorno (aves, peces) y pacificar vientos y mar.

Este *dezir* o canto político de socorro y de promesas, una vez ha logrado conmover hasta la ansiedad a Alfonso (“por tu vida, el marinero, dígame ora ese cantar”), le conmina a embarcarse en la empresa de gobierno aceptando los riesgos de socorrer a la reina Giovanna II y solo así conseguir los dones y la gloria de ser rey de Nápoles.

Es por tanto plausible una lectura en clave política del romance. El poema es propagandístico y cortesano, donde se compara a Alfonso con un héroe afortunado de la gesta francesa y de forma exaltada canta su destino y las excepcionales consecuencias de ganar Nápoles: honor y fama de héroe para el rey y lo que el propio rey quiere que entiendan sus banqueros y las cortes de sus reinos, es decir, una empresa extraordinariamente lucrativa.

El romance finaliza aquí, teniendo en cuenta dos motivos posibles: primero, que el viejo poema seguiría con argumentos artúricos o greco-bizantinos incompatibles con una polisemia semántica o textual típica de su género; segundo, que se trata de una creación previa a la consecución de Nápoles por Alfonso, aquéllos años que van desde 1417 a 1443 en los que el Rey y sus partidarios maniobran para doblegar a la oposición de sus reinos en su voluntad de ganar el Mediterráneo para Aragón.

De ser esto tal y como propongo, la adquisición de este doble sentido político por medio de la reformulación de un viejo poema no sería un hecho aislado o inaudito en las Cortes. Los cancioneros, el *roman courtois*, recogen una tradición cifrada de implicación en las empresas reales y en los asuntos del reino (Morrás Ruiz-Falcó, 336), también en la casa Trastámara de Alfonso de Aragón:

Esta labor no necesariamente tuvo que obedecer a motivos puramente estéticos, como podríamos pensar a priori en una actividad como la poesía, sino que la interacción con la política y con los sucesos cotidianos se mezcló en grandes dosis, dotando a la lírica cancioneril de época de los Trastámara de un particular barniz apologético y propagandístico favorable sobre todo a los monarcas reinantes. (Pérez Rodríguez, 293)

En este sentido, se conservan muchísimos ejemplos del recurso a las materias de Francia y Bretaña en la política, de los que entresaco algunos de los relacionados con la Casa Real de Aragón en torno a los siglos XIV y XV.

*El Sermó per lo passatge de Sardenya e Corsega* de Ramón Muntaner estuvo inspirado en la canción de gesta *Gui de Nanteuil* y concebido para aconsejar al rey Jaume II y a su hijo el Infante Alfonso (futuro Alfonso IV) en los preparativos de la campaña sarda y animar a la nobleza catalano-aragonesa a apoyar esta empresa mediterránea:

El 1322 escriví el *Sermó per lo passatge de Sardenya e Corsega*, de tall épica, per a encoratjar Jaume II a conquerir l'illa de Sardenya, que el papa Bonifaci VIII havia concedit a la Corona d'Aragó. *El Sermó*, escrit en vers provençal i format per 240 versos alexandrins, imita la mètrica de la cançó de gesta francesa *Gui de Nanteuil*, i es considera que podria ser per a ser cantat amb la tonada d'aquesta cançó, però el contingut aplica les formes externes de la predicació cristiana a la didàctica política, un exercici que practicaren els reis catalans des dels temps de Jaume I.<sup>4</sup>

Otro ejemplo lo encontramos en *La Faula*, novela en verso provenzal escrita y protagonizada por el mallorquín Guillem de Torroella antes de 1375, que utiliza la *Vulgata artúrica*, la materia de Bretaña y las gestas para el desarrollo de su *ventura* en el más allá. A primera vista *La Faula* empieza narrando la *ventura* del noble Guillem a lomos de una ballena desde la playa de Sóller hasta l'Illa Encantada la noche de San Juan. Ya en la isla una serpiente lo lleva hasta el rey Arturo y su hermana Morgana. Guillem encuentra a un rey Arturo joven y triste empuñando a Excalibur. El rey Arturo le confiesa que cada año le visita el Santo Grial que lo rejuvenece con el “mannà del cel” pero que su melancolía se debe a la pérdida de los valores de la caballería en el mundo. Guillem vuelve a Mallorca con el encargo de contar todo lo que ha visto y oído.

Todo ello se sucede a lo maravilloso: islas ocultas a la geografía, animales parlantes, héroes literarios, viajes sobre monstruos, hadas, decoraciones suntuosas, el Grial y otras leyendas bretonas. Sin embargo, tal y como propongo para la versión trunca del Infante Arnaldos, puede que los materiales artúricos de la *Faula* encierren una clave política ajustada a la reintegración por la fuerza del reino de Mallorca dentro del reino catalano-aragonés en el siglo XIV (Vicent Santamaría 2007).

La balada *En seumeillant m'avint une vesion*, escrita alrededor de 1391 por el compositor de cortesano Trebor, se inicia con la visión de un dragón alado más victorioso

<sup>4</sup> En línea: <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/ramon-muntaner>.

que Alejandro Magno, simbolizando a Juan I de Aragón, y termina estimulando la expedición del rey a la isla de Cerdeña con los siguientes versos:

Et pour douner au songe conclusion,  
le passage qui ert sanz moult atandre  
en Sardigne nous mostre que d'Aragon  
fera soun cry partout doubter et craindre,  
car puisant est en terre et mer par renon,  
larges en dons, et ayme sans oublie,  
amez, amors, damez, chevalerie. (Gómez Muntané, 115-116)

Gracias al racimo de héroes de la balada *Se July Cesar, Rolant et roy Artus* del mismo autor, se puede comprobar, una vez más, la cercanía de la materia de Francia y de la materia de Bretaña a los acontecimientos políticos de la mano de los poetas cortesanos.

Un último ejemplo es el del *Siti Perillós*, la silla peligrosa de la Mesa Redonda del rey Arturo, que, según la leyenda, sólo podría ocupar el caballero Galaz, un hombre de probada fe, elegido por el Santo Grial para su visión.

Los poetas de Alfonso de Aragón se sirven de esta alegoría artúrica con una intención política, donde el *Siti Perillós* representa el reino de Nápoles y Alfonso, identificado con Galaz, es el elegido para ocuparlo (Capilla Aledón, 84 y ss).

### 3.5. El momento *felicísimo*

#### 3.5.1 Espacio

Por último, y derivado de todo lo expuesto hasta ahora, cabe conjeturar el momento de creación de la versión fragmentaria pura.

Contaba González Martí, retomando los escritos del Padre Mariana, que poco tiempo después del ascenso del Magnánimo al trono de Aragón, una noche, tras el nocturno yantar, y estando el joven rey y su esposa reunidos en tertulia en los Jardines del Real, se allegaron a ellos inspirados poetas, sabios hombres de ciencia, astutos políticos, osados guerreros y artistas, que venían a cultivar el valor, ingenio y talento del rey Alfonso. En esta tertulia, el rey escuchó, atento, las galanuras lemosinas con que un bardo provenzal le exponía el caso singular de la silla vacía del rey Arturo, en la cual sólo podría sentarse un hombre sin par [...] cuando [...] se levantó el sabio matemático de la corte y dijo:

[...] El cielo, rey don Alonso, te pronostica grandes cosas y maravillosas. Los hados te llaman al señorío de Nápoles, que será breve al principio; no te espantes, no pierdas el ánimo. Dársete [ha] cierta silla, grandes haberes, muchos hombres. Vuelto que seas el reino, serán tan grandes riquezas que hasta a tu cazadores y monteros darás grandes estados. Confiado en Dios pasa adelante a lo que tu fortuna y destino te llama, seguro de todo sucederá prósperamente y conforme a tu voluntad y deseo (González Martí 1952, III: 12; Mariana 1791, VII, 1.XX). (Capilla Aledón, 82)

A primera vista podemos ver al círculo más cercano al rey fomentando sus expectativas y sus empresas a través de las habilidades de cada uno, conducta consustancial al hecho de que juglares, trovadores y ministriles del siglo XIV aspiraban a estar en la nómina del rey, abandonando su pasado itinerante para formar parte de la corte. Con más detalle se comprueba, en primer lugar, como ya he señalado, la existencia

de poetas en la corte con conocimientos de la *Vulgata* artúrica y de su uso político. No es algo excepcional en la Corona de Aragón, ya que

des del darrer terç del s. XII [...] ja es coneixia a Catalunya les narracions novel·lesques de la materia de Bretaña amb les seues grans figures como el rei Artús, la reina Ginebra, Lancelot, Gavain, Erec, Tristany i Iseut i la meravellosa llegenda del Graal. (Martines Peres, 23)

Y este interés por el ciclo artúrico justo “se renueva con fuerza mayor en los siglos XIV y XV” (Cuesta Torres, 125). A modo de ejemplo, el rey más longevo de la casa real de Aragón en el siglo XIV, Pedro el Ceremonioso, solicitaba “bells lebres e llebreres de Bretaña” y en su biblioteca se almacenaban fragmentos del *Lancelot*, del *Lancelot y Caradós*, el *Tristán en prosa*, y la *Queste del Saint Graal* completa y dos ejemplares de *La Tabla Redonda* completos (Riquer Permanyer, 117).

En segundo lugar, esta alocución del astrólogo de la corte nos daría la idea exacta de por dónde van los tiros en el canto del marinero si lo escuchásemos con los mismos oídos políticos y caballerescos de Alfonso de Aragón.

### 3.5.2 Ocasión y tiempo

De concederse que esta versión aislada da noticia alegórica de la oportunidad napolitana para Alfonso de Aragón, tuvo que ser inspirada entre 1420, fecha *post quem*, y el año 1443 como fecha *ante quem*, porque, insisto, daría sentido a su truncamiento el que la empresa de Nápoles estuviera inconclusa y, en consecuencia, el destino del héroe aún por probarse. Y es que por su plausible naturaleza política o noticiaria sería contemporánea a los hechos que alegoriza, tal y como ocurre con el resto de romances alfonsinos como el *Arzobispo de Zaragoza*, *Las Quejas de Alfonso V* (Marín Padilla y Pedrosa Bartolomé, 169-184) y la versión trunca que recoge Agustín Durán.

En un espacio cortesano (Perea Rodríguez, 293) y en un momento parecido al arriba descrito, algún genio poético pudo tener la feliz idea de identificar a Alfonso de Aragón con el Infante Arnaldos, es decir, con Arnaldos de Belanda, y dotar a su prueba artúrica de un nuevo sentido siguiendo la obsesión de Alfonso por el Reino de Nápoles, su *ventura*.

Por último, todo esto debería valernos para comprender el motivo de reformular un viejo poema de antiguo héroe en una versión trunca, la más enigmática del romancero. Es plausible que la reformulación naciera para ser fugaz, por estimarse solo en la coyuntura política a la que estaría dedicada, pero su belleza la volvió eterna.

## Obras citadas

- Burguess Sheridan, Glyn. *Contibution a l'étude du vocabulaire pre-courtois*. Publications romanes et francaises 110. Genève: Droz, 1970.
- Cámara i Sempere, Héctor y Llorca Tonda, María Ángeles. "Relatos hagiográficos de un héroe épico: Guillermo de Tolosa." *Cuadernos de Investigación Filológica* 37-38 (2011-2012): 61-96.
- Caravaca, Francisco. "Tres nuevas aportaciones al estudio del Romance del Conde Arnaldos." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 49 (1973): 183-228.
- Capilla Aledón, Gema Belia. "Alfonso V el Magnánimo y el Siti Perillós (1422-1458)." *SCRIPTA. Revista Internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 9 (2017): 81-112.
- Caso González, José. "La génesis del Lazarillo de Tormes" *Archivum* 16 (1966): 129-155
- Correa Ramón, Amelina. "La prosa literaria de Pedro I a través de los romances". *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994. I: 269-276.
- Cuesta Torre, María Luzdivina. "Tristán en la poesía medieval peninsular." *Revista de Literatura Medieval* 9 (1997): 121-143.
- Darbord, Bernard. "Decir y Cantar: sobre la práctica del Exemplum en el Laberinto de Fortuna (Juan de Mena)." *Estudios Románicos* 11 (1999): 61-70.
- Clásica*. Madrid: Alianza Editorial, 2024.
- reinado de Pedro el Ceremonioso (1336-1387)." *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*: [Coloquio celebrado en la Universidad de Barcelona, 15 a 18 de noviembre de 1988]. Francisco Lafarga coord. Barcelona: PPU, 1989. 115-126.
- Dumanoir, Virginie. "Textos poéticos romanceriles del siglo XV dentro de la variatio cancioneril". *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso coords. New York, 2004. I:75-84
- Foucalt, Michel. *Seguridad, Territorio, población*. Madrid: Akal, 2008.
- Fradejas, José. "Bahlul y Walter de España II" *Archivo de Filología Aragonesa* 32-33 (1983): 7-31.
- García Montalbán, Antonio. "Discursos de lo maravilloso. Esteban de Arteaga y los fundamentos de la ficción historicista romántica." *Cuadernos de Bellas Artes* 2015. <http://www.cuadernosartesanos.org/cba46.pdf>.
- Gato Durán de Vicente Yañez, Antonio. *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVII. Tomo I*. Madrid: Rivadeneyra, 1849.
- Gómez Muntané, Maricarmen. "Trébor en Aragón y Navarra". *Cuadernos del CEMYR* 17 (2009): 113-24.
- Guiver-Bond, Claire. *The supernatural marine vessels of the Vulgate Cycle*. Master's Thesis. McMaster University Hamilton, Ontario, 1979.
- Horrent, Jules. "Hernaut de Beaulande et le Poema de Fernán González." *Bulletin Hispanique* 79-1-2 (1977): 23-52
- Hoz Bravo, Jesús Javier de. *Introducción a la literatura griega. Épocas Arcaica y López Martínez, María Itzel. Representaciones del héroe en los manuscritos ilustrados de Chrétien de Troyes*. Tesis Doctoral. UPF, Barcelona, 2014.
- Marín Padilla, Encarnación, & J.M. Pedrosa Bartolomé. "Un texto arcaico recuperado para la historia del Romancero: una versión aragonesa manuscrita (1448) de las Quejas de Alfonso V." *Revista de Literatura Medieval* 12 (2001): 169-184.

- Martines Peres, Vicent. *La versió catalana de la Queste del Saint Graal. Estudi i Edició*. Tesis Doctoral. Universidad de Alicante, 1993.
- Menéndez Pidal, Ramón. "Notas para el Romancero de Fernán González." *Homenaje a Menéndez Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*. Madrid, 1899. I: 403-507
- *Romancero Hispánico*. Tomo I. Madrid: Espasa Calpe, 1953.
- *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa Calpe, 1969.
- *Poesía Juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- Morrás Ruiz-Falcó, María. "La ambivalencia en la poesía de cancionero: algunos poemas en clave política." Eva María Díaz Martínez, Juan Casas Rigall eds. *Iberia Cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*. Congreso Internacional sobre Poesía Hispánica Medieval, 2-5 de abril, 2001 Santiago de Compostela. Santiago de Compostela: UP, 2002. 335-370.
- Muela Ezquerro, Julián. "Atributos y funciones del mar en el viaje literario medieval. Algunos ejemplos de la narrativa francesa. S XII-XII." *Cuadernos del CEMYR* N° 15 (2007): 145-172.
- Mussons Freixás, Ana M<sup>a</sup>. "Personajes de la épica francesa en la literatura castellana medieval. Imágenes de Francia en las letras hispánicas" Francisco Lafarga ed. *Imágenes de Francia en las letras hispánicas: [Coloquio celebrado en la Universidad de Barcelona, 15 a 18 de noviembre de 1988]* Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989. 107-114.
- Olmo Iturrialte, Almudena del. *Comentario de textos poéticos medievales*. Palma de Mallorca: Edicions UIB, 2000
- Pauphilet, Albert. ed. *La Queste del Saint Graal*. París: Ed. La Sirène, 1923.
- Perea Roríguez, Óscar. "El entorno cortesano de la Castilla Trastámara como escenario de lucha de poder. Rastros y reflejos en los cancioneros castellanos del siglo XV." *Res publica* 18 (2007): 289-306.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. "Consideraciones sobre la poesía popular de la Edad Media". *Leer y entender la poesía: poesía popular*. Martín Muelas Herraiz, Juan José Gómez Brihuega eds. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004. 31-50.
- Riquer, Martin de. *Los cantares de gesta franceses*. Madrid: Editorial Gredos, 2009.
- Riquer i Permanyer, Isabel de. "La literatura francesa en la Corona de Aragón en el Ryder, Alan. *Alfonso el Magnánimo*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2008.
- Sarmati, Elisabetta. "Santiago Fernández Mosquera. *La tormenta en el Siglo de Oro*. Variaciones funcionales de un tópico." *Criticón* 103-104 (2008): 345-350.
- Tresàncez Ribes, Eva. *Poética de La Busca en la literatura medieval francesa*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2016.
- Vicent i Santamaría, Sara. "La falla de Guillem de Torroella: ¿Literatura o política?" *Res publica* 17 (2007): 341-356.
- Vila Carneiro, Zaida. "El agua en la canción de amor catalana, castellana, gallego-portuguesa e italiana." *Cuadernos de ALEPH* 1 (2006): 151-166.