

Lope ante Fernán González (a la luz del «Arte nuevo»)

Por Andrés AMOROS

Catedrático de Lengua y Literatura de Institutos Nacionales de Bachillerato y Doctor en Filosofía y Letras. Es autor de libros sobre novela y teatro contem-

poráneo, tales como «La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala». Conocido crítico literario, su firma resulta familiar en diarios y revistas.



Fig. 1. CASA DE FERNAN GONZALEZ (COVARRUBIAS).—El Conde de Castilla tenía una modesta casa en Covarrubias, regalada en 970 a los monjes de Arlanza.

El fenómeno de la persistencia de ciertas leyendas épicas a lo largo de la literatura española es bien sabido y no precisa de mayores pormenores eruditos: Rodrigo, los infantes de Lara, el rey don Sancho, Bernardo del Carpio, el Cid... (1) Son figuras que, por las razones que sean, han herido con fuerza la sensibilidad colectiva y se han enraizado en el acervo cultural de nuestro pueblo.

A este grupo pertenece Fernán González, unido al tema de

la independencia del Condado de Castilla. Aparece primero en una obra singular, el *Poema de Fernán González*, que posee notables cualidades literarias (2), además de una singularidad muy concreta: se trata de «el experimento poético más audaz de su época, al usar un metro nuevo, como la cuaderna vía, de reciente difusión, para ajustar a su severa regularidad las irregularidades formales características de los relatos épicos» (3).

FERNAN GONZALEZ EN LA LITERATURA

Parece evidente que existió un *Cantar* primitivo, juglaresco, hoy perdido, que debió de conocer Berceo al escribir su *San Millán* (4). De él deriva la obra de clerecía que nosotros conservamos, el *Poema de Arlanza*, escrito hacia 1250, según Carrroll Marden (5). Este *Poema* fue prosificado luego por la *Primera Crónica General*. Por otro lado, el *Cantar* primitivo, refundido posteriormente, es prosificado por la *Crónica General de 1344*, entre otras prosificaciones, y sirve de fuente al Romancero.

El conde Fernán González fue también personaje de Gon-

zalo de Berceo, *El Conde Lucanor* (ejemplos XVI y XXXVII) y varios poemas de Fray Gonzalo de Arredondo. En el Siglo de Oro lo llevan a la escena Lope, Rojas Zorrilla y, quizá, Hurtado de Valverde y Liñán de Riaza. Después aparece en obras de Manuel Fernández de Laviano, Larra, Trueba y Cossío, José Joaquín de Mora, Silva, Juan de la Rosa González y Pedro Calvo Asensio, entre otros (6).

LA OBRA DE LOPE

Me voy a ocupar en este artículo de la obra de Lope, *El Conde Fernán González*, editada a fines del siglo pasado

(1) Léase, por ejemplo, la recopilación *Leyendas épicas españolas*, versión por Rosa Castillo, 4.ª edición corregida, Madrid, Ed. Castalia, col. Ochos Nuevos, 1971.

(2) Señalo algunas en mi artículo «El *Poema de Fernán González* como relato», en prensa en el *Homenaje a Emilio Alarcos Llorach*.

(3) J. B. AVALLE-ARCE «El *Poema de Fernán González*, clerecía y juglaría», en *Temas hispánicos medievales*, Madrid, Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1974, p. 64.

(4) BRIAN DUTTON «Gonzalo de Berceo and the cantares de gesta», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII, 1961.

(5) En su edición del *Poema*, Baltimore 1904.

(6) Véase ALONSO ZAMORA VICENTE «Introducción» a su edición del *Poema de Fernán González*, capítulo «Fernán González en la literatura», 4.ª edic., Madrid, Ed. Espasa-Calpe, col. Clásicos Castellanos, 1970, pp. XXX-XXXI.

por Menéndez Pelayo (7), luego por Correa Calderón (8) y últimamente por Raymond Marcus (9). No se puede decir que sea una de sus obras dramáticas más conocidas.

Está incluida en la Parte XIX, publicada en 1623 por Juan González. Es, pues, obra de madurez. Este conjunto comprendía las siguientes obras: *De cosario a cosario, Amor secreto hasta celos, La inocente sangre, El serafín humano, El hijo de los leones, El Conde Fernán González, Don Juan de Castro, La limpieza no manchada, El vellocino de oro, La mocedad de Roldán y Carlos V en Francia* (10). De acuerdo con su línea oscilante, Lope dedica a Góngora su comedia *Amor secreto hasta celos*, aunque ha atacado a los culteranos en el prólogo de la Parte anterior.

En la dedicatoria del *Fernán González* alude Lope al lugar de su nacimiento, la Puerta de Guadalajara (11). Incluye esta obra en la lista adicional de sus comedias que nos da en la edición de 1618 de *El peregrino en su patria* (12). En sus versos finales parece aludir al título *La libertad de Castilla por Fernán González*; en realidad, éste —añadiéndole la palabra «conde»— es el título de la obra de Hurtado de Velarde, escrita en «fabla».

Bien conocida es la afición de Lope a utilizar la historia patria como cantera temática. Por supuesto, no actúa de ningún modo con escrúpulos de historiador. Como señala Duncan Moir: «los ingenios del siglo XVII solían alterar los pormenores históricos porque creían, siguiendo a Aristóteles (*Poética*, IX y XXV), que la verdad histórica o particular es inferior a la verdad universal o poética. Las modificaciones que introducían en los detalles de sus fuentes merecen atención porque a menudo era algo hecho de un modo muy consciente para sugerir cuestiones concretas de orden moral, filosófico o político. Lope parece que conocía bien esta doctrina aristotélica...» (13).

En este caso concreto podemos señalar dos motivos de interés particular. Por un lado, se trata de una leyenda de límites poco precisos: justamente lo que conviene a Lope. Por otro, sus fuentes están claras. Para Menéndez Pelayo, la obra «comprende todos los puntos capitales de la leyenda de Fernán González, tal como en la *Crónica General* se expone (...). Lo que de seguro pertenece al primitivo fondo épico (...) es lo que cantó el poeta anónimo, lo que se transmitió casi a la letra en la *Crónica General* y que, tomándolo de allí, presentó Lope de Vega en su teatro» (14). Raymond Marcus ha precisado más: la verdadera fuente de Lope no es la *Primera Crónica General* sino la *Segunda Crónica de 1344*, de la que deriva el Romancero. En cuanto a obras dramáticas, sólo se ha inspirado en dos suyas: *El príncipe despeñado* y *El cuerdo loco*. Para el que no precise grandes pormenores eruditos baste con resumir que «tout, hormis la présence et l'intervention des paysans, se trouve plus ou moins dans n'importe quel récit traditionnel sur Fernán González» (15).

Así pues, conociendo un poco las anteriores manifestaciones literarias de la leyenda, podemos apreciar bien cuál es la tarea artística de Lope, que es lo que toma del fondo tradicional y qué es lo que aporta, para acomodar este material a su concepción dramática, expuesta en el *Arte nuevo de hacer comedias* (16).

LA TRAGICOMEDIA: ELEMENTOS

Lope titula su obra «tragicomedia famosa» (17). No puede extrañarnos. Como dice el *Arte Nuevo*,
«Por argumento la tragedia tiene la historia, y la comedia el fingimiento»
 (v. 111-112).

En principio, claro está, las hazañas de Fernán González pertenecen a la esfera trágica

por su carácter histórico, la altura de sus personajes (Conde de Castilla, Reyes de León y Navarra...) y el carácter de la acción, centrada en la liberación del Conde y la independencia de Castilla. Pero, junto a esto, Lope ha introducido personajes rústicos, bromas, fiestas populares; es decir, la obra como

«..... espejo de las costumbres y una viva imagen de la verdad»
 (*Arte Nuevo*, v. 123-125).

Por supuesto, Lope en su producción hace triunfar la tragicomedia y eso nos parece hoy un gran acierto. Tragicomedia es, en su título y en su contenido, *El Conde Fernán González*. A ella cabe aplicar los conocidos versos del *Arte Nuevo*:
*«Lo trágico y lo cómico mezclado,
 y Terencio con Séneca, aunque sea como otro Minotauro de Pasife,
 harán grave una parte, otra ridícula,
 que aquesta variedad deleita mucho,*

(7) *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española*, tomo VII: «Crónicas y leyendas dramáticas de España». Primera Sección, Madrid, Sucs. de Rivadeneira, 1897. Citaré siempre por esta edición con referencia a la página, pues no numeró los versos.

(8) EVARISTO CORREA CALDERÓN: *La leyenda de Fernán González (ciclo poético del conde castellano)*, sel., pról. y notas de..., Madrid, Ed. Aguilar, col. Crisol, 1946.

(9) Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1963.

(10) AMÉRICO CASTRO y HUGO A. RENNERT: *Vida de Lope de Vega*, nueva edición, Madrid, Ed. Anaya, 1968, p. 439.

(11) Vid. J. DE ENTRAMBASAGUAS: *El Madrid de Lope de Vega*, Madrid, 1952, p. 8.

(12) *El peregrino en su patria*, ed. de J. B. AVALLE-ARCE, Madrid, Ed. Castalia, col. Clásicos Castalia, 1973, p. 61.

(13) E. M. WILSON y D. MOIR: «Siglo de Oro: teatro», en *Historia de la literatura española*, III, Barcelona, Ed. Ariel, 1974, p. 100.

(14) «Observaciones preliminares» de Menéndez Pelayo a su edición citada, pp. 189 y 193.

(15) R. MARCUS: *obra citada*, p. XIII.

(16) Citaré siempre por la edición de Juana de José Prades, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, col. Clásicos Hispánicos, 1971. Y siguiendo, por supuesto, las orientaciones de dos artículos magistrales: RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL: «Lope, el arte nuevo y la nueva biografía», en *RFE*, XXII, Madrid, 1935, pp. 337-398. JOSÉ FERNÁNDEZ MONTESINOS: «La paradoja del *Arte Nuevo*», en *Estudios sobre Lope*, nueva edición, Salamanca, Ed. Anaya, 1967, pp. 1-21.

(17) Vid. E. S. MORBY: «Some observations on *tragedie* and *tragicomedia* in Lope», en *Hispanic Review*, XI, 1943, pp. 185-209.

*buen exemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad trae belleza»*
(v. 174-181).

El último verso citado formula un tópico ampliamente difundido, de procedencia italiana, que es fundamental para comprender el sentido de la producción de Lope. En esta obra en concreto hay, evidentemente, partes graves junto a otras ridículas. A Lope no le interesa ninguna ortodoxia purista ni histórica, sino, a partir de la leyenda de Fernán González, complacer al público de los corrales. Y ciertamente que sabe cómo conseguirlo.

En su *Arte Nuevo*, Lope ni alude a la unidad de lugar. Tampoco respeta la de tiempo, con prudente realismo de conocedor de la práctica escénica, pero añade algo que se debe recordar ahora:

*«pase en el menos tiempo que
ser pueda,
si no es cuando el Poeta escriba
historia»*
(v. 193-194).

La realidad histórica aquí parece obligar al dramaturgo; en realidad, le libera de preceptos académicos para hacer verosímil, del modo que pueda, la historia de Fernán González.

¿Y la unidad de acción? Lope la acepta en su *Arte Nuevo*, sin discutirla. Junto a esto, sin embargo, es preciso recordar la presencia frecuente en sus obras de la acción paralela o intriga secundaria (18). En el caso del *Fernán González* tenemos, en concreto, la unión de dos mundos: el histórico, trágico, de los nobles, y el ficticio, cómico, de los labriegos. Es éste uno de los puntos más discutibles de la obra; más adelante, al referirme a la trama, señalaré cómo Lope utiliza variados recursos para intentar soldar dos mundos tan disímiles.

Como es usual, la obra tiene tres actos. En cambio falta uno de los elementos habituales en la comedia clásica, el gracioso. Parece al principio que Ramiro, un «soldadillo», podría desempeñar esa función, pero no es así. Sí parece cierto, en cambio,

que el contraste con relación a las acciones de los nobles lo realizan aquí los rústicos. Bertol, por ejemplo, es cobarde, se excusa de pelear por ser desposado (p. 440) y glotón, igual que cualquier gracioso:
*«No ha de quedar en León,
con la furia que traemos,
si una vez acometemos,
taberna ni bodegón»*
(p. 457).

Lope imagina la acción paralela de los rústicos para dar amenidad a la obra. Supone, fundamentalmente, un elemento cómico dentro de toda una tradición larga ya en el teatro castellano. Los labriegos, como es habitual en este tipo de obras, cometen toda una serie de prevaricaciones lingüísticas. Además, lo cómico se da ya en sus nombres, que Lope elige buscando lo grotesco. Por ejemplo, Menga Tinaja, Pascual Conejo, Sancho Alcaparra, Luis Bollo y Bertol Pescuezo. Viejas situaciones (la boda rústica, la discusión sobre la dote) son recreadas por Lope con brillantez e ironía.

Siguiendo a Robortello, en su *Arte Nuevo* Lope afirma que el lenguaje de la comedia «sea puro, claro, fácil» (v.259); proscribire en la escena las citas bíblicas, así como las voces desusadas y raras:

*«No traya la escritura, ni el lenguaje
ofenda con vocablos exquisitos,
porque, si ha de imitar a los que
hablan,
no ha de ser por Pancayas, por
Metauros,
Hipogrifos, Sermones y Centauros»*
(v. 264-268).

Sin embargo, en la práctica teatral, Lope incumple no pocas veces sus propios preceptos. En esta tragicomedia puede verse con facilidad: cuatro veces cita a Marte, como término de comparación del Conde de Castilla (p. 419, 424, 427 y 429). También menciona a Adonis (p. 419), el Helicón, Parnaso y Pindo (p. 429), Atlante (p. 429) y Alcides (p. 457). La Biblia —en contra de lo citado antes— le proporciona referen-

cias a Sansón (p.423), Abraham y Lot (p. 424), el hijo pródigo (p. 458), así como la base metafísica de un soneto: el Arca de la Alianza, Madián, el maná... (p. 423). A Lope le gusta lucir su erudición citando a Cipión, Jerjes, Pirro, Aníbal (p. 428), los Scitas (p. 429), Cítia y Libia (p. 433), Hispán y Túbal (p. 441), etcétera. Por supuesto, la *Officina* de Ravisius Textor debe de ser la base para estos alardes eruditos.

Nos movemos aquí, indudablemente, dentro de los tópicos de la época. Junto a la hojarasca decorativa barroca y la vanidad del autor hay que tener en cuenta el deseo de agradar a la parte más culta y aristocrática del público. (La comedia se dirige a todo el pueblo, no sólo al vulgo)

En el fondo, me parece, hay algo más profundo. Muchas veces se alude en esta obra al deseo de sus protagonistas de exceder a los romanos o a los griegos. Se trata del tópico (magníficamente estudiado por Maravall en su libro *Antiguos y modernos*) del sobrepujamiento, vigente desde el Renacimiento: más que *imitar* a los clásicos, se trata de *superarlos* en su misma vía, según la metáfora de los enanos sobre los gigantes; aunque seamos más pequeños que ellos, podemos llegar más alto que ellos, apoyándonos en sus hombros. Este tópico sigue vivo en el xvii no sólo como fórmula literaria sino también como actitud mental, que vemos repetidamente en esta obra.

ESTILO BARROCO

La tragicomedia de Fernán González se mueve, sin duda, en una órbita estilística barroca. Unos pocos rasgos bastarán para confirmarlo. Por ejemplo, la abundancia de metáforas descriptivas. Un paisaje está formado por «pirámides de yedra» (p. 419) y el sol forma, en-

(18) Vid. DIEGO MARIN: *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, Méjico, eds. de Andrea, 1958.



Fig. 2. SEPULCRO DE FERNAN GONZALEZ.—En la Colegiata de Covarrubias yacen los restos del Conde de Castilla.

tre ellas, columnas de oro. La nieve es el llanto del monte; la ermita, «un retrato del cielo» (p. 421). Visto desde arriba, todo un ejército es una cadena de imágenes:

*«Los hierros de las lanzas aceros,
Conde, desde este cerro a mirar
ponte,*

*verás los almaizales variados
hurtar el arrebol al horizonte;
parecen los bonetes colorados
madroños de los árboles del
monte;*

*las crines, alheñadas amapolas;
las lunas aguas, y las tocas
olas;
desnudos fresnos por el seco
estío*

*las jinetas parecen; los jinetes,
remolinos de viento helado y
frio,*

*opuestos a tus negros coseletes;
los caballos sacuden con el
brío*

garzotas en las testas, martinetes

*y penachos de Orán, fuertes
alarbes*

*más que por las murallas los
adarves»*
(p. 430).

Los juegos metafóricos se prolongan con algunos objetos simbólicos como la piedra o la cadena (p. 446) o alcanzan plena teatralidad al corporeizarse de modo plástico:

*«llevémosla vos y yo
pues llaman cruz al casar»*
(p. 444).

No faltan las fórmulas barrocas del tipo «no A, sí B», magistralmente estudiadas por Dámaso Alonso (19): no Adonis, sí Marte (p. 419); no tablas ni dados, sí venablo (p. 420); no la mezquita del moro sino el templo (p. 420); no el Arca de la Alianza sino la fe (p.423).

La estética barroca (heredera también en esto de la renacentista) se complace en las descripciones del amanecer. Unas veces predomina el colorido:

*«La mañana sale
vestida de raso y velos
blancos, azules y rojos,
con jirones de oro en medio.
¡Hermoso amanece el día!»*
(p. 445).

Otras veces, la estilizada visión mitológica (20):

*«Ya el lucero clarísimo se mira
las escalas subir del horizonte;
el carro hermoso las estrellas
gira:*

*no tardará de entrar por aquel
monte*

*la embajadora del hermoso
Febo»*

(p. 454).

La desmesura barroca se expresa en metáforas exageradas: el mar de sangre que llega desde Castilla a Córdoba (p. 423), el templo que se alza

«para ser de los montes obelisco

*y por las nubes hasta el cielo
entrarse»*

(p. 430).

La misma exageración sistemática es la base de la compa-

ración entre el azor y el caballo: *«porque no sabré decir aunque distintos los hallo, cuál era azor o caballo en volar y en relucir».*

Y esto no es sólo un elemento estructural básico de la leyenda sino que, en manos de Lope, da lugar a una descripción de brillante plasticidad:

«De una yegua enamorada del viento, nació en la orilla del Betis, por maravilla ni vista ni imaginada.

El es blanco, y todo escrito de letras, que jurarán que en lengua arábica están, como a la vista remito.

Del corto cuello a los pies baja la crin, que ella sola se iguala, porque la cola pabellón de cerda es.

Las fuertes piernas sustentan vientre grueso en proporción; y aunque de esmeraldas son los ojos, ser fuego intentan.

La boca, para enfrenar bella, de quien digo, en suma, viéndole tascar espuma, que era caballo de mar»

(p. 434).

Lope emplea una erudición decorativa, pero también sabe reírse de este procedimiento. Así, una mujer rústica deforma el tópico culterano y habla de un «Asprelibio» (corrupción de «áspid libio») y «tigre arcediano» (por «tigre hircano», p. 426). Esta actitud irónica, ambivalente, ante el culteranismo me parece muy característica de Lope.

El gusto barroco se complace en las enumeraciones. En este caso lloran al Conde todos los elementos de la naturaleza:

*«..... labradores,
montes, fuentes, aves, flores,
ríos del mar tributarios»*
(p.440).

La boca rústica sirve para disimular, humorísticamente, un típico ejemplo de diseminación y recolección; para el campesino enamorado, su novia es

(19) DÁMASO ALONSO: *La lengua poética de Góngora*, 3.ª edición corregida, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.

(20) Vid. MARÍA ROSA LIDA: «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española», en *RFH*, VII, 1946, pp. 77-120.

«..... burra, jergón,
ovejas, manta, espetera,
buey, perol, sartén, cuchar...»
(p. 427).

Junto a la pompa decorativa, formal, la sensibilidad estética de este momento se cumple en los juegos de ingenio. A Lope le gusta mostrarlo en juegos conceptuosos, por ejemplo, sobre el doble sentido de «murmurar», que suscita «responder» (p. 419). Varias veces juega con el doble significado de «pare» (de los verbos «parar» y «parir», p. 422); de las «vueltas» (de la cadena y requiebros, p. 423); «parar» como «quedarse quieto» y como «acabar» (p. 434). Todo un soneto gira, conceptuosamente, sobre la rareza de amar por los oídos y no por los ojos: tema de origen platónico, que llega a él probablemente por la literatura italiana (21).

No faltan, en fin, los juegos onomásticos:

«*Guárdate, León,
que van sobre ti leones*»
(p. 456).

A un personaje inventado por él, Lope le da el nombre de Arista (22), que permite este juego:

«*¿y aquel carro
que pisó las aristas del navarro?*»
(p. 450).

Junto a la pompa decorativa y el juego de ingenio, la sensibilidad barroca supone también realismo, atención a lo humilde y concreto. Como es sabido, Lope es maestro en este tipo de efectos, que también están representados en esta obra. Así, cuando el Conde pide agua a la villana Fenisa, ésta le ofrece también otra cosa:

«*el vaso perdonad
pero la mano tened;
alcanzaré seis bellotas,
sabraos el agua mejor*»
(p. 423).

El efecto resulta especialmente brillante cuando Lope —sin necesidad intrínseca, por supuesto, sólo para añadir un atractivo más a la obra— nos ofrece una deslumbrante visión al presentar los regalos de los campesinos a la condesa:

«*Del cabrito que aun no paxe
y es de leche solamente;
del cándido naterón
en blanco mimbre aforrado,
del becerrillo manchado
y del gruñidor lechón;
del queso añejo, y que apenas
sufre el cuchillo derecho,
cuyas cortezas se han hecho
de pescuezos de morenas;
del vino que niño viene
con la claridad que empieza,
y después en la cabeza
dice los años que tiene;
de las frutas de los robos
del campo, cereza y haba;
del arrope, que llamaba
mi abuela sangre de bobos*»
(p. 449).

Es ésta, desde luego, una de las facetas más felices del Lope poeta y resulta inevitable el paralelismo con la plástica contemporánea, ya sea en los cuadros de género o en los fragmentos de grandes composiciones de Murillo o Zurbarán, por ejemplo.

La fórmula «cristiano Aquiles» (p. 443; otra cita en p. 454) puede resumir bien el sentido de este protagonista de la Contrarreforma, que cristianiza el heroísmo clásico.

ESTRUCTURA

¿Cómo estructura Lope la trama de su tragicomedia? Ante un material de signo épico, Lope imagina dos acciones dramáticas. Por una parte, el mundo de los héroes:

Rey de León
|
Teresa
|
García de Navarra
|
Sancha = Fernán González

Fernán González ha matado en noble combate al Rey de León. Su hija, Teresa, es hermana del Rey García de Navarra, cuya hija, Sancha, se casa con Fernán González. La enemistad de Teresa, que utiliza como instrumento a su sobrina Sancha, actúa como motor dramático del conflicto, creando dificultades para el héroe.

Por otro lado, los villanos:

Aparicio Marina
| |
Mendo Fenisa = Bertol

La bella Fenisa es novia de Mendo pero casa con Bertol, por acuerdo del padre de ella, Aparicio, y de la madre de él, Marina. El antiguo novio, sin embargo, no se resigna. Tenemos aquí el germen de otro conflicto que a Lope no le interesa desarrollar dramáticamente. A la vez, los dos viejos sirven para crear escenas humorísticas.

Cada uno de los tres actos se divide en breves escenas; muchas veces, suceden en tiempos y lugares diferentes, como secuencias de cine. Es muy fácil observar los efectos de contraste; a la escena meditativa, religiosa, sigue otra bélica y a ésta, una humorística. Después de las solemnes embajadas de los Reyes asistimos a las bromas de los viejos campesinos, a las que sigue el heroísmo de las batallas. Vemos el desafío con el Rey de Navarra y, en seguida, la decepción de Ramiro al ver su botín de guerra: una biznaga. Las apariciones milagrosas de Pelayo y Santiago preceden a la alegría popular del baile de bodas, etcétera. El procedimiento es tan habitual que se podría con facilidad multiplicar los ejemplos.

La obra comienza de una manera llamativa, apropiada para suscitar el interés: el Conde, persiguiendo a un jabalí, encuentra al monje Pelayo.

Lope es un virtuoso de lo que suele llamarse la «carpintería» teatral. Conoce de sobra la importancia que tiene acabar bien las escenas:

«*Remátense las scenas con
sentencia,
con donaire, con versos elegantes,
de suerte que, al entrarse el que
recita,*

(21) Vid. CARMEN BRAVO VILLASANTE: *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, nueva edición, Madrid, SGEL, 1976. No menciona esta obra.

(22) Según R. Marcus (*obra citada*, p. XVI) lo puede tomar de la 1.^a *Crónica del Príncipe de Viena*, que inspira su comedia *El príncipe despenado*.

no dexa con disgusto al auditorio»

(Arte Nuevo, v. 294-298).

No faltan en esta obra esos finales «en punta». Por ejemplo, dos escenas concluyen con el grito de guerra castellano: CONDE: «No ha de quedar hoy cuchilla

que no se tiña en sus cuellos.

¡A ellos, Castilla, a ellos!

¡Castilla, hidalgo!

TODOS:

¡Castilla!»

(p. 421).

La escena siguiente concluye también de modo enardecido, al explicar así el Conde el accidente que ha sufrido su soldado:

«¡Acomete! ¡Cierra, cierra;

que aquesto quiere decir

que no nos puede sufrir,

por ser tan fuertes, la tierra!»

(p. 422).

Los tres actos, por supuesto, tienen finales espectaculares: concluyen regocijadamente con música y baile popular.

De acuerdo con el *Arte Nuevo*, los tres actos corresponden a la clásica distinción de planteamiento, nudo y desenlace. La intriga ha de ser viva hasta la última escena, en que se solucionan los conflictos. Así sucede en esta obra. En cambio, por tratarse de una obra histórica, cuyo desenlace era conocido de sobra por los espectadores, no podía cumplirse aquí otro precepto del *Arte Nuevo*:

«Porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene

vuelve el rostro a la puerta...»

(v. 236-237).

«De suerte que hasta el medio

del tercero

apenas juzgue nadie en lo que para»

(v. 300-301).

En este caso, el espectador no podía ignorar en lo que iba a parar todo: en el reconocimiento de la independencia de Castilla. El placer no consistiría —creo yo— en adivinar lo desconocido sino en reconocer lo ya previsto. (Y éste es uno de los atractivos de buena parte de la literatura popular, usando el término en su más amplio sentido). Por eso Lope multiplica

las pistas. Ante todo utiliza con un valor estructurante la profecía. Anticipa el final, haciendo notar de pasada que el azor vale más que toda Castilla:

«a caballo le dejé
con un azor en la mano
que su estado castellano
no vale tanto»

(p. 434).

Y de modo más vago:

«Ya los mil marcos de plata
millones de ellos serán,
porque doblándose van
cuanto el pagar se dilata.

¡Plega a Dios que esta invención

no le aproveche a Castilla!»

(p. 451).

Igual sentido posee el hecho de que la mala Reina revele sus designios: ella se finge enamorada y el público lo sabe. Su criada subraya, en el diálogo: «*Disimula*» (p. 435). También declaran sus propósitos traicioneros el Rey de Navarra (p. 437) y el de León (p. 447). El público disfrutaría, sin duda, con el ardid de la Condesa y con las alusiones eróticas a que esto da lugar (p. 453), para conseguir la liberación de Fernán González.

Además de agradar al espectador, busca Lope en todo eso la verosimilitud, de acuerdo con el precepto del *Arte Nuevo*:

«Guárdese de imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verosímil»

(v. 284-285).

Y esto, por otro camino, acaba redundando en lo mismo: la plena aceptación de la ilusión dramática por parte del espectador.

He mencionado ya que Lope acepta inteligentemente la unidad de acción:

«Adviértase que sólo este sujeto

tenga una acción, mirando que la fábula

de ninguna manera sea episódica,

quiero decir inserta de otras cosas

que del primero intento se desvíen;

ni que della se pueda quitar miembro

que del contexto no derribe el todo»

(v. 181-188).

¿Se cumple esto en *El Conde Fernán González*? Ya he apuntado que la tragicomedia ensambla dos acciones muy distintas: las hazañas guerreras del Conde junto a los amores y bromas de los villanos. No puede escapar esto a la sagacidad teatral de Lope. Por ello mismo, por ser perfectamente consciente —me parece— de este problema, multiplica los nexos que enlacen ambos mundos dramáticos. Enumeremos algunos de estos nexos:

1. Los villanos se disfrazan de moros (p. 423): la cercanía de la guerra les ha sugerido este ardid.

2. Se deja abierta la posibilidad de que los soldados participen en el baile gozoso de los labradores (p. 425).

3. Ludovico, que ayudará a liberar a Fernán González, cuenta su empresa a los rústicos (p. 436). Según R. Marcus, este personaje es un verdadero gozne que asegura la transición entre los dos mundos (p. XXII).

4. Los nobles castellanos cuentan a los villanos que el Conde queda preso, por traición.

5. Sin el Conde, hasta la naturaleza pierde su encanto, pues ya no hay paz para disfrutar de «*estos montes deliciosos*» (p. 440).

6. Los rústicos parten para liberar al Conde (p. 441).

7. Cuando está en peligro, Mendo quisiera «morir por él como vasallo fiel» (p. 448).

8. Al final, los campesinos aparecen «armados graciosamente» (p. 457) como soldados de Fernán González.

Estas son, si no me equivoco, las principales referencias que intentan ensamblar las dos esferas. En general, hay un paralelismo (y un contraste) que se puede establecer en tres momentos:

a) Al final del primer acto hay felicidad en los dos mundos: por la boda rústica y por el triunfo guerrero del héroe.

b) Después están tristes los dos porque la boda no salió bien y porque el Rey traicionó al Conde.

c) Al final, felicidad otra vez: el Conde consigue su felicidad personal y la independencia de Castilla. (Lope se calla astutamente sobre el problema de la boda campesina: para él era un simple recurso de la acción dramática, no un verdadero problema).

Lope —he dicho— intenta unir las dos acciones, subordinando la rústica a la heroica. ¿Lo consigue? Sólo hasta cierto punto, me parece. Si se puede quitar aquí un «miembro» (todo lo rústico) sin que se «derribe el todo». ¿Por qué, entonces, lo incluyó Lope? La explicación más verosímil me parece ésta: temió —y con razón probablemente— que el puro relato épico de las hazañas del Conde de Castilla no poseyera suficiente atractivo teatral para el público de los corrales. Por eso potenció también las historias de amor y las escenas galantes. Recordemos, una vez más, su irónica disculpa: «... y perdonad, pues debo obedecer a quien mandarme puede» (*Arte Nuevo*, v. 151-152).

Dentro de la estructura de la obra no cabe olvidar las digresiones que suponen una reflexión de carácter general o filosófico. Lope aprovecha cualquier ocasión para ofrecernos unos versos sobre la adulación (p. 447), para criticar irónicamente a los galanes presumidos (p. 429), para presentar el conflicto entre la venganza y el perdón (p. 451).

El debate, de tan larga tradición desde la Edad Media, sobre la mujer, el amor y el matrimonio centra muchas de estas reflexiones. Se recogen los tópicos de su mudanza (p. 422) y su flaqueza (p. 450), a la vez que se ironiza sobre su creciente deseo de libertad (p. 426). A la vez, la mujer es más

realista que el galán, sabe corregir sus galanterías inoportunas (p. 444). Y Lope, eterno enamorado, concluye con un canto entusiasta a la mujer, a la que todo se lo debemos (p. 453): hasta el cielo, dice adoptando una apariencia devota. Junto a todo esto, no faltan los diálogos sobre el matrimonio (p. 422 y 442), el amor que impulsa a la venganza (p. 437), los celos que quitan la paz (p. 436) y los riesgos de un matrimonio sin amor, concertado por los padres. A pesar del tema histórico, no estamos muy lejos, me parece, del mundo galante, habitual de la comedia.

Hay que recordar aquí, si no me equivoco, que el público de los corrales es variado y que la obra debe proporcionar placer a todos. Si el público más popular disfrutaría con las batallas, los chistes elementales o la belleza de las comediantas, los más refinados apreciarían, sin duda, los juegos conceptuosos y las reflexiones de una filosofía en el fondo bastante convencional.

VERSIFICACION

«Acomode los versos con prudencia a los sujetos de que va tratando», prescribe el *Arte Nuevo* (v. 305-306). Lope atiende siempre a este precepto. En la obra que nos ocupa predominan las redondillas para los diálogos vivos, rápidos. Emplea las octavas en alguna ocasión solemne: parlamento del Rey de Navarra (p. 425), monólogo pidiendo ayuda a Dios (p. 430), discurso del Conde (p. 433). Como es sabido, «son los tercetos para cosas graves (v. 311 del *Arte Nuevo*): aquí, por ejemplo, cuando se trata de incitar a la guerra. Alguna vez emplea endecasílabos sueltos, unidos por algún pareado, de vez en cuando. En las canciones populares sigue fiel a la tradición castellana del romancillo con estribillo (p. 424) y del villancico glósado (p. 430).

Por supuesto, «las relaciones piden los romances» (*Arte*

Nuevo, v. 309): en romance van las relaciones de los embajadores (p. 425 y 433), por ejemplo. Recordemos que, como ya señaló Menéndez Pelayo, Lope aprovecha, con variantes, dos romances preexistentes: «Buen Conde Fernán González / el Rey envía por vos», con un final refundido conforme a la ortodoxia monárquica, y «Juramento llevan hecho / todos juntos a una vez», que, siendo artístico, refleja bien el espíritu colectivo de la épica.

«El soneto está bien en los que aguardan» (*Arte Nuevo*, v. 308) y un par de sonetos adornan como joyas poéticas cualquier comedia. También ésta: en el primero, «Quién te debe, Señor, lo que te debo» (p. 423), Fernán González da gracias a Dios. En el segundo, «No fueron vistos todos los queridos» (p. 443), doña Sancha reflexiona conceptuosamente sobre el papel de los sentidos en el amor. Así pues, corresponden a monólogos de los dos protagonistas.

Dentro todavía de la métrica, Lope demuestra su virtuosismo con rimas poco frecuentes como «alcorque/ahorque» (p. 422). La rima sugiere a veces la metáfora: «Pelayo» trae consigo «rayo / del africano linaje» (p. 420). Muy pocas veces se repite la palabra rimante, como sucede aquí:

«que el Conde con mis cosas ha mostrado.

A todos, gran señor, su fama injuria;

tiene el Rey de León tan enojado

aunque oculta la causa de la injuria...»

(p. 425).

Alguna vez la medida de un verso obliga a dislocar un acento. Así, en el octosílabo «de nuestra fe católica» (p. 439).

IDEALES DE LOS SIGLOS DE ORO

Llegamos ahora a un punto, quizá, de mayor importancia.

Lope escribe esta obra sobre el pie forzado de una leyenda histórica, cuyos rasgos esenciales no puede alterar. Introduce, por supuesto, pequeñas variaciones o novedades, que luego señalaré. Lo curioso, quizá, es que, a través de la historia de Fernán González y la independencia de Castilla, se reflejan toda una serie de ideales colectivos que son los propios de la comedia, como expresión de la sociedad española del XVII. El caso no es aislado, por supuesto, sino que, en mayor o menor medida, afecta a la mayoría de las obras históricas de Lope. Como dice Duncan Moir: «Lope sentía una especial inclinación a extraer lecciones para el presente de la historia pasada de España y Portugal. Escribió numerosas obras sobre temas históricos españoles. En general, lo que predicaba era la integridad moral, la fidelidad, el espíritu patriótico, el respeto a la autoridad legítimamente constituida y la esencia y responsabilidades de la nobleza y la realeza» (23).

Pos supuesto, antes de nada, ideal religioso. El héroe individual es la expresión de su pueblo, como en la épica. Pero ese pueblo, el castellano, es, por antonomasia, el pueblo de los cristianos. Por lo tanto, según esta concepción, la religión es la cumbre de la pirámide individual y colectiva. Si Fernán González siente que pierde la batalla, puede advertir a Dios de que «vuestrs cristianos perdéis». Y sus victorias son «en bien de la fe que adoro» (p. 420). El consejo que le da el monje Pelayo es éste: «Pues en Dios, Fernando, espera.» El héroe confía en «el poder / del Dios cuya ley adoro» (p. 421), que es superior al poder del enemigo más fuerte. El malvado Rey de Navarra es también mal cristiano:

*«porque siendo
cristiano que a moros tratas,
no debe amistad contigo,
que es contra la ley cristiana»*
(p. 425).

La comedia clásica española predica también el ideal mo-

nárquico. Ya he señalado que Lope recoge un romance tradicional, adaptándolo a la ortodoxia monárquica. Cuando sus compañeros se extrañan de que obedezca a un monarca injusto, Fernán González proclama, tajante: «a los reyes, servillos y agradallos» (p. 433). Y luego remacha: «La sangre es para ofrecella a mi Rey y señor» (p. 435). Sin embargo, la historia exigía un levantamiento del héroe contra el Rey. ¿Cómo justificar esto, desde la monarquía del XVII? Por un criterio moral: el Rey ha de observar las leyes: «que no hay virtud en los reyes / como observancia en las leyes» (p. 449). La situación privilegiada del Rey supone también obligaciones especiales: «No querrá Dios que un Rey traiciones haga» (p. 450). Al final, la independencia de Castilla es aceptada por el Rey, que afirma: «Yo he cumplido con la ley / de Rey» (p. 457). Siendo buen rey el Rey, y buen vasallo el Conde, no puede haber conflicto, todo se resuelve armónicamente.

La obra respira, también, una moral nobiliaria, aristocrática (24). La ocupación del caballero, fuera de la guerra, es la caza: «La caza guerra parece...» (p. 420), de acuerdo con el tópico clásico, formulado ya por Jenofonte. La nobleza de nacimiento supone una serie de obligaciones:

*«Yo no tengo tesoros que ofrecer
sino obligaros con que sois nacidos
de padres que os han dado esa nobleza»*
(p. 450).

Excluye la traición:

*«quien traiciones ejercita,
¿es noble?...»*
(p. 438).

El noble Conde Ludovico une los dos polos entre los que se mueve la comedia española clásica, el gusto y lo justo (25): «Y el Conde el gusto y el consuelo justo...» (p. 441). Ludo-

vico y el alcalde rivalizan en cortesía.

El móvil esencial de los personajes elevados de esta tragi-comedia es la fama, ganar buena fama. Gracias a ella, el héroe vence al tiempo: «La fama los siglos pasa» (p. 420). En la guerra, «la fama no calla» (p. 434). La obligación de los «claros varones» es ganar fama:

*«Con esto cumpliréis, claros varones,
con vuestra obligación, ganando fama,
con las propias y bárbaras naciones»*
(p. 440).

Varias veces se dice que el Conde Ludovico acude a España atraído por la fama de Fernán González (p. 437 y 441-443). Al elogiarlo, en efecto, se nos dice que:

*«es el hombre más fuerte, más gallardo,
más bravo, más valiente, más famoso
que en España nació, ni está en memoria»*
(p. 441).

Ludovico le ama por su fama, como dice con fórmula curiosa: «os amo / por fama tan tiernamente...» (p. 442). Y lo mismo su esposa, doña Sancha, antes de conocerle. Ella, por su piedad, también ganará fama:

*«y en la fama resplandezcas
con nombre inmortal famoso»*
(p. 443).

Y el Rey, al liberarla:

*«Pero sé yo la fama que me espera
en daros libertad...»*
(p. 435).

(23) *Obra citada* en nota 13, pp. 105-106.
(24) Vid. M. HERRERO GARCÍA: «Ideología española del siglo XVII. La Nobleza», en *RFE*, XIV, 1927, pp. 33-58 y 161-175.

(25) Vid. B. WARDROPPER: «Fuenteovejuna: el gusto and lo justo», en «*Studies in Philology*, LIII, 1956, pp. 159-171. Últimamente, en el I Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Madrid, junio de 1977), Emilio Orozco ha vuelto a insistir en la importancia de esta pareja, dentro del *Arte Nuevo*.

Todos desean realizar «hechos nunca oídos» (p. 450), y que la Historia guarde su nombre. Más de quince veces se alude en la obra a este deseo de fama.

Podríamos ver, aquí, la supervivencia de un sentimiento medieval (26), intensificado en los Siglos de Oro por el deseo —que antes comenté— de superar a los modelos clásicos. Así es, sin duda, pero, junto a esto, juegan otros factores que no podemos olvidar.

El premio del guerrero noble es «la buena opinión y fama», consideradas como términos equivalentes:

«No se gana, hidalgos nobles, la buena opinión y fama durmiendo en la blanda cama» (p. 428).

Porque «el hombre noble la opinión estima» (p. 433). Y el término «opinión», evidentemente, nos está situando en la órbita del honor, de la honra: sentimientos fundamentales en el teatro de Lope y también en esta obra, como vamos a ver en seguida.

En una escena, Doña Sancha hace una afirmación que parece insólita:

«que es justo salvar las vidas aunque el honor fuese el precio» (p. 445).

¿Se tambalean las concepciones habituales en nuestra comedia? No. Simplemente se trata de un truco. Doña Sancha está fingiendo para engañar al malvado estudiante. Al final, se proclama triunfalmente: «Veneció a la vida la opinión» (p. 450). Esta sí que es la visión del mundo habitual en nuestro teatro clásico. En este uso, la opinión es igual al honor.

Muchas veces lo menciona esta obra. El honor de Castilla, unido a su libertad (p. 420). El honor en la derrota:

«Si es posible, con honor nos podemos retirar» (p. 421).

El honor del héroe:

«preso dos veces serás, pero de todas saldrás con honra, dichoso y bien» (p. 420).

El honor de su padre, Gonzalo Núñez (p. 458). El honor de pelear con un adversario difícil, sea cual sea el resultado de la lucha:

«que, vencido, honrado quedo, muriendo a manos de un Rey, y venzo un Rey si te venzo» (p. 428).

Incluso, adaptando la Sagrada Escritura, se habla del honor de Dios (recuérdese el tema y título de la obra de Anouilh sobre Beckett):

«¿quién te debe, Señor, lo que te debo? Tuyo será el honor, tuya la gloria» (p. 423).

El hombre noble, el honrado, lo es por nacimiento. El Conde habla de «mi sangre clara (...)». Hidalga sangre tenemos» (p. 421). Sus compañeros son «todos los más ricos hombres / de limpia sangre» (p. 453), y Lope cita una serie de apellidos de ilustres familias castellanas. Es la sangre la que impone deberes:

«¡Oh, cómo a vuestra sangre corresponde la liberalidad, en que no hay duda!» (p. 455).

De la nobleza se nos da una definición bien precisa: «todos nobles y sangre de los godos» (p. 450). Por supuesto, Fernán González, en su lucha reconquistadora, se presenta (creía serlo y le interesaba decirlo, a la vez) como heredero de los reyes godos. Esto aparece ya en el *Poema de Fernán González*, que le presenta como último eslabón de la cadena de esos reyes y figura paralela a la de Pelayo. El argumento histórico, pues, imponía ese tema. Sin embargo, no me cabe duda de que Lope de Vega lo subraya, de acuerdo con la importancia y según la perspectiva

con que se plantea en nuestro Siglo de Oro la preocupación por la limpieza de sangre (27).

En este contexto no parece ocioso recordar que el villano Bertol se jacta de que «como mucho puerco» (p. 439). Puede ser un simple efecto de humor elemental, por su identificación con lo que come, pero no cabe olvidar, al menos como posibilidad, las distintas actitudes de «tocinofilia» y «tocinofobia» en la literatura de la época de Cervantes, en conexión con el tema de la limpieza de sangre. Américo Castro ha recordado cómo en una de sus más conocidas obras, *La dama boba*, Lope nos da el dato de que «el tocino fiambre» era un nombre «hidalgo» (28). Según eso, el comer cerdo se convirtió en arma arrojadiza, como síntoma orgulloso de ser cristiano viejo; y el no comerlo, como insultante presunción de ser converso (29).

Para explicar el destino azaroso de estos nobles, Lope echa mano, una vez más, del viejo tema medieval de la Fortuna. Por supuesto, no se trata de la ciega Fortuna pagana, sino de la cristianizada, instrumento de la Providencia divina (30). Los héroes explican así sus acciones cuando tienen consecuencias desgraciadas: «quiso mi fortuna airada...» (p. 449). El héroe Fernán González tiene su propia fortuna: «Y con tener de tu fortuna aviso...» (p. 429). La Fortuna explica las derrotas de los nobles caballeros:

«que las cosas de la guerra vueltas de fortuna son» (p. 434).

(26) Vid. MARIA ROSA LIDA: *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1952.

(27) Injusto sería no mencionar a A. A. VAN BEYSTERVELDT: *Répercussions du souci de la pureté de sang dans la «comedia nueva» espagnole*, Leyden, ed. E. J. Brill, 1966. No utiliza esta obra. Y los trabajos de Américo Castro, en general.

(28) Vid. A. ZAMORA VICENTE: «Para el entendimiento de *La dama boba*», en *Collected Studies in honour of Américo Castro*, ed. by M. P. Hornik, Oxford, 1965, p. 460.

(29) A. CASTRO: «Sentido histórico-literario del jamón y del tocino», en *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Ed. Alaguara, 1966, pp. 13-23.

(30) Vid. R. LAPESA: *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ed. Insula, 1957.

Pero el optimismo de Lope proclama un principio activo, cristiano y típicamente español: «La fortaleza vence a la fortuna» (p. 440).

Ya he mencionado la presencia permanente del mundo clásico (los romanos, en concreto) como ideal a imitar y superar. Para alabar a los vasallos del Conde se dice: «Vuestra lealtad a la romana excede» (p. 440). Y, de modo más general:

*«Eso hacían los romanos
(...) y en esta parte
cristianos imitar pueden
esa virtud admirable»*
(p. 458).

Junto a esto, es preciso señalar que todos los personajes sienten con fuerza la necesidad de obedecer al propio imperativo personal. Como se ha comentado para otras obras, «yo soy el que soy», podría ser el lema de todos estos caballeros. Un embajador que ha de desempeñar una peligrosa misión:

*«Pero yo en dar mi embajada
cumpló con mi obligación,
con la que tiene quien ama,
quien sirve, **quien es Velasco»***
(p. 426).

Cuando se duda de la verdad de la palabra del Conde Ludovico, éste reacciona con ira:

*«Guarda el decoro a mi nombre;
mira, señora, **quién soy»***
(p. 443).

Por supuesto, este criterio juega también de modo básico en el protagonista, Fernán González. Al desafiar al Rey de Navarra, afirma orgulloso:

*«a par de reyes me siento,
en su mesa y en su silla,
así por el parentesco
corro por **ser yo quien soy»***
(p. 428).

En el acto II vuelve a lamentarse:

*«... que yo
viva en sujeción como ésta,
vasallos, **siendo quien soy»***
(p. 433).

Y en el III, el Rey de León está seguro de cuál será su conducta por esta misma razón:

*«O ha de quedar por traidor,
cosa indigna de **quien es...**»*
(p. 447).

No se trata, pues, de la singularidad individual, psicológica, sino de la aceptación voluntaria, consciente, de las obligaciones que comporta la situación en la que Dios le ha colocado dentro del orden social. Sin esa aceptación, la armonía social de origen divino se haría pedazos y los hombres recaerían en la barbarie, piensa Lope.

Los nobles han de portarse como nobles; el héroe, como héroe. También el Rey tiene, por el hecho de serlo, especiales obligaciones. Ha de sujetarse a la «ley de Rey», que él mismo formula así:

*«Esto es ley.
Que el Rey haga como Rey»*
(p. 457).

Gracias a esto, los intereses individuales contrapuestos se unifican y el final de la obra dramática nos ofrece —aquí, sin bodas— una nueva armonía. Una vez más, Lope nos ha ofrecido, con los ideales que refleja su tragicomedia, el punto de vista castellano y popular, dentro de la aceptación del orden social vigente, que se considera establecido por Dios.

TRADICION Y NOVEDAD

El autor dramático, en este caso, poseía una falsilla que conocemos bien: la tradición del Conde castellano. Lope la respeta en todo lo esencial: conexión del héroe y su pueblo; luchas con los reyes de Navarra y León; prisiones del Conde; el azor y el caballo; independencia de Castilla. Pero no sólo acepta el esquema argumental, sino muchos puntos concretos; el enlace histórico con Pelayo y Fruela; la interpretación de los prodigios para aumentar el va-

lor de sus soldados; el grito: ¡Castilla!; la defensa del activismo guerrero; la liberalidad con los vencidos, etcétera.

Más interesante parece señalar algunas diferencias: ante todo, la introducción del tema campesino junto al épico. Al Conde de Tolosa se limita a mencionarlo (p. 429); en realidad, lo suprime, pues sería una pura repetición, sin valor dramático alguno. El mal Arcipreste queda convertido en un mal estudiante, por razones, evidentemente, de ortodoxia religiosa. (Una vez más, el clima espiritual de la Contrarreforma supera en cautelas al de la Edad Media.) Inventa a un personaje, Arista, que le sirve para desempeñar la doble función de ser portavoz del pueblo navarro, al morir su Rey (p. 429) y confidente de su hijo don García (p. 437). Aumenta la importancia de Ludovico, noble galán, testimonio vivo de la fama internacional del Conde y motor de la acción en cuanto que contribuye a liberar a Fernán González. Subraya la arrogancia del héroe, no demasiado alejado, en esto, del tipo habitual de protagonistas de Lope. Por la misma razón, concede mayor importancia a sus amores, incluye diálogos de los enamorados. El elemento galante viene a unirse, aquí, al épico primitivo. (El paso del siglo XIII al XVII lo explica de sobra.)

Fernán González, aquí, es también un desgraciado por amor:

LUDOVICO: «Sí; mas esa mujer
bella

que os trujo con
tanto amor,

¿no os hace favor?

CONDE: ¿Favor?

LUDOVICO: ¿Haos visto?

CONDE: No.

LUDOVICO: ¿Y vos a ella?

CONDE: Tampoco»
(p. 442).

Nos hallamos ante un caso sentimental desgraciado y fuera de lo común, que no podrá por menos de conmover al público de los corrales. A la vez, eso

constituye un nuevo motivo para la acción guerrera del Conde. Al marchar contra el Rey de León, no le mueve sólo el deseo de independencia de su pueblo; también, la impaciencia del enamorado que necesita reconquistar a su mujer:

*«Paciencia tuviera a injurias,
vasallos, mientras no reino,
mientras tributario soy,
mientras Castilla es condado;
pero estoy enamorado
y más que obligado estoy.
Amor no quiere paciencia;
la Condesa está en prisión,
y en prisión por mi ocasión,
y no es tenerla prudencia»*

(p. 456).

Vemos, pues, la habilidad con que el autor ha enlazado todos los hilos. En cambio ha suprimido la escena de las apariencias infernales, antes de la batalla. Si recordamos la maravillosa tensión dramática que crea Shakespeare con una situación parecida, en *Ricardo III* (31), tendríamos que concluir que, en esta ocasión, Lope no ha acertado a ver las posibilidades escénicas de este elemento; o, simplemente, comprobar, una vez más, que la dramaturgia de Lope y la de Shakespeare siguen caminos diferentes, siendo las dos egregias.

VALOR TEATRAL

Llegados ya al final de esta lectura, sin duda demasiado prolija, se impone un juicio de conjunto. El de Menéndez Pelayo es bastante duro: «Fuera de algunos versos felices y del respeto con que sigue los datos de la leyenda, hay poco que aplaudir en esta composición dramática, que es de las más informes y desaliñadas de Lope. El argumento no era propio del teatro: en toda la crónica de Fernán González no hay más situación dramática que la libertad del Conde por su mujer; pero como esta situación se pone dos veces en la Crónica en circunstancias casi iguales, y Lope la repite también, la

primera escena anula de antemano el efecto de la segunda. Todo lo demás de la historia del Conde es admirable poesía épica, pero no sirve para el caso, y resulta muy amenguada y empobrecida en el drama» (32).

Sin embargo, con todo el respeto que merece el maestro, quizá este juicio no sea del todo justo. Ante todo, las dos liberaciones del Conde de Castilla no son iguales. Quizá lo sean para la lógica, pero, desde el punto de vista dramático, desde luego que no lo son: en la primera escena escapan los dos, llevando el Conde su cadena, por lo que no podrá oponerse al estudiante libidinoso; en la segunda, queda encerrada la Condesa, después de un cambio de trajes de gran valor dramático. Por otro lado, después de haber contemplado muchas experiencias teatrales de este siglo, cualquiera debe sentir gran temor antes de dictaminar rotundamente que una historia posee valor épico pero no dramático.

Los juicios de valor, en definitiva, responden al gusto personal, aunque deban fundamentarse. (Y la crítica, en mi opinión, no puede prescindir de ellos, siempre que reconozca sus límites.) No me parece esta obra peor que muchas otras de Lope, aunque no llegue al nivel de las cumbres. ¿Por qué, entonces, el juicio rotundamente adverso de Menéndez Pelayo? Quizá porque el gran erudito —como tantos otros críticos— atendió de modo preferente a los aspectos literarios de la obra más que a los teatrales. Este sería, a mi modo de ver, el quid de la cuestión, por difícil que sea el llevarlo a la práctica.

Lope, desde luego, no es un extraordinario filósofo ni un genio del lenguaje alambicado ni un escritor rebelde. Es, eso sí, un espléndido poeta y un enorme autor dramático. Sobre la base de una leyenda tradicional ha construido con innegable habilidad una obra de teatro. Ha suprimido, adaptado, subrayado, añadido... siempre

con la atención puesta en agradar al público de los corrales. Teniendo en cuenta la variedad de ese público, ha preparado anzuelos que capten y retengan la atención de los distintos sectores que lo componen. He hablado ya de un comienzo espectacular, finales de acto o escena «en punta», diálogos galantes, bromas rústicas, juegos conceptuosos. Quizá no sea ocioso concluir enumerando algunos rasgos específicamente teatrales:

1. Dado lo sumario de la escenografía, el diálogo sugiere el escenario en el que se desarrollan las distintas escenas: «verde abismo», «fuente clara», «casa y ermita», «altar» (p. 419); «este monte» (p. 420); «esta fuente helada» (p. 423); «este sonoro arroyuelo», «estos robles y enebros» (p. 445). O, de forma más desarrollada:

*«En Cirueña concertamos
que nos habemos de ver.
Ya, señor, en ella estamos»*
(p. 437).

2. Los personajes, en sus primeras palabras, se presentan a sí mismos y dan al espectador los antecedentes de la situación: «Dejo mi gente esperando / al bravo moro Almanzor...» (p. 420). Los villanos nos cuentan su problema: «En fin, ¿te casas? —¿Qué haré / si me fuerza el padre mío?» (p. 422). Ludovico, la razón de su viaje:

*«Ver al Conde he deseado
desde que a España he llegado,
desde que Italia dejé»*
(p. 437).

3. El sonido de las cajas acompaña a la acción bélica. Nada menos que diez veces deben sonar, según especifica el autor (páginas 421 dos veces, 423, 424, 427 dos veces, 428 dos veces, 429 y 457).

4. Los villanos proporcionan a la obra el contraste irónico de sus escenas y la alegría popular de sus bailes.

(31) Acto V, escena III.

(32) «Observaciones preliminares» citadas, p. 215.

5. Lope presenta sobre el tablado varias escenas verdaderamente efectivas, impresionantes: a un soldado se lo traga la tierra (p. 421). Presenciamos más de una batalla (p. 428 y 438). Una procesión fúnebre acompaña al Rey de Navarra, muerto, sobre un pavés (p. 429). Se aparecen San Pelayo, al son de chirimías, y Santiago, armado, sobre un caballo, al abrirse «una puerta, arriba» (p. 430). Los rústicos disfrazados de moros, «graciosamente vestidos», raptan a Fenisa, pero todo se resuelve en broma casi mozartiana (recuérdese *El rapto del serrallo* o, mejor todavía, *Cosí fan tutte*), sin ninguna tragedia. Fernán González rinde solemne pleito homenaje al Rey Don García (p. 438), y los castellanos juran fidelidad a su señor (p. 440). Los Condes de Castilla matan al mal estudiante (p. 445). Los villanos se visten de soldados (p. 457). Todo esto, entre otras cosas, lo vemos sobre la escena.

6. He citado ya algunas anotaciones que muestran el interés del autor por el aspecto escénico. No deben olvidarse otras. Los castellanos aparecen «muy galanes» (p. 435).

Lope da una solución muy teatral al tema de la estatua del Conde. En vez de una estatua, mayor verosimilitud dará el propio actor: «Alcese una cortina y véase un tabladillo con dos ruedas, y el que hiciere al Conde, puesto en él, como estatua, con una bandera en las

manos, que luego se puede quitar» (p. 446). En seguida cubren la estatua para que el actor pueda ocultarse y aparecer luego, representando ya al Conde en persona.

El público de los corrales no sería insensible a la belleza de las actrices. Por eso, el autor especifica, en las acotaciones: «Sale la Condesa en hábito de peregrina, con un bordón y una esportica en el brazo» (p. 452). Otra vez, aparece «en jubón y manteo rico»; según el diálogo, esto significa estar «desnuda» (p. 455).

El disfraz es, desde luego, eminentemente teatral. El Conde se disfraza con el traje de peregrina de su mujer (p. 454) y ella toma el traje de él. Ya lo advertía el *Arte Nuevo*:

*«Las damas no desdigan de su nombre,
y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque
suele
el disfraz varonil agradar mu-
cho»*

(v. 280-284) (33).

Por eso en la apoteosis final aparecen varias damas como guerreras: «Salen la Condesa y dos castellanas, o más, con baqueros y espadas» (p. 458).

No hemos descubierto nada nuevo, desde luego. El conocimiento de la fuente nos ha permitido contemplar a Lope en acción: cómo sabe ser fiel a lo esencial (la verdad poética, universal) y con qué absoluta de-

senvoltura corta, añade, omite o cambia. En todas estas operaciones resplandece su admirable sabiduría teatral. Al final, triunfa la justicia poética y la verosimilitud: los personajes actúan como los que son, todos los hilos se anudan, se logra una nueva armonía.

Lope adapta el tema del Conde castellano para que refleje los ideales de la sociedad castellana del siglo xvii: monarquía, religión, moral nobiliaria, honra. Como es habitual en él, no asoma ni una pizca de crítica contra esta sociedad.

A la vez adapta la vieja leyenda épica a las necesidades de la «comedia». (Por eso he usado como referencia casi constante el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.) Utiliza los convencionalismos del género y, cuando le conviene, mira con ironía la fórmula escénica que es su gran aportación a la historia del teatro.

Por detrás de la apariencia, tan sencilla, la historia de Fernán González, en manos de Lope, se ha convertido en una prodigiosa máquina teatral («que, oyéndola, se puede saber todo», como dice en el varso final del *Arte Nuevo*), en un nuevo «retablo de las maravillas», en la fábrica de ilusiones que constituye el auténtico teatro. Los espectadores, sin duda, saldrían satisfechos.

(33) Recuérdese el libro de C. Bravo Villalante citado en nota 21.