

EDAD MEDIA Y BARROCO: UNA REINTERPRETACIÓN PROPAGANDÍSTICA DE LA FIGURA DE FERNÁN GONZÁLEZ

Javier Grande Quejigo
José Roso Díaz

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Resumen: En este artículo pretendemos demostrar el acierto de la comedia de Lope de Vega, ejemplo claro de la epopeya dramática definida por Menéndez Pidal, al adaptar una materia no dramática a la estructura dramática. El análisis exhaustivo de esta cuestión y, más en general, de la utilización y manipulación por parte de Lope de la materia histórica con fines dramáticos constituye el objetivo del presente trabajo.

Resumo: Neste artigo pretendemos demostrar el acierto de la comedia de Lope de Vega, ejemplo claro de la epopeya dramática definida por Menéndez Pidal, al adaptar una materia no dramática a la estructura dramática. El análisis exhaustivo de esta cuestión y, más en general, de la utilización y manipulación por parte de Lope de la materia histórica con fines dramáticos constituye el objetivo del presente trabajo

Abstract: En este artículo pretendemos demostrar el acierto de la comedia de Lope de Vega, ejemplo claro de la epopeya dramática definida por Menéndez Pidal, al adaptar una materia no dramática a la estructura dramática. El análisis exhaustivo de esta cuestión y, más en general, de la utilización y manipulación por parte de Lope de la materia histórica con fines dramáticos constituye el objetivo del presente trabajo

Lope de Vega recurrió con frecuencia a la historia de España para componer un buen número de comedias. Utilizó, como se sabe, estas obras para exaltar las virtudes y las acciones de los españoles de todos los tiempos y jugó con el material histórico al presentarlo en numerosas ocasiones combinado con elementos legendarios de su propia creación. A esta táctica compositiva añadió, además, un claro propósito didáctico y propagandístico. Con ello nuestro Fénix de las letras establece las bases de un género de nuestro teatro nacional tremendamente exitoso entre el público de la época.¹

La comedia del *Conde Fernán González* es un buen ejemplo del teatro lopesco de corte histórico. Fue publicada en 1623 por Juan González en la Parte *Decimonovena* de sus comedias, aunque su composición se remonta al periodo del reinado de Felipe III y, en

¹ Robert B. Brown, *Bibliografía de las comedias históricas, tradicionales y legendarias de Lope de Vega*, México: Academia, 1958.

concreto, según el estudio de Morley y Bruerton,² a los años comprendidos entre 1606 y 1612. Es, por tanto, una obra perteneciente al periodo de madurez de Lope. Constituye, sin duda, la versión dramática barroca de la leyenda del conde castellano, aunque Menéndez Pelayo advirtió de un probable tratamiento del tema en dos comedias anteriores.³ De una de estas comedias nos informa el propio Lope en su *Epistolaria*, es la titulada el *Conde de Castilla*, que fue escrita por Pedro Liñán de Riaza; la otra, *De la libertad de Castilla*, fue publicada en el tomo *Seis comedias de Lope de Vega y otros autores* (Lisboa, 1603), pero rechazada como propia por el dramaturgo en la lista del prólogo del *Peregrino en su patria*. La obra de Lope,⁴ a la que se le da el nombre de *La libertad de Castilla por Fernán González* en sus versos finales, ofrece íntegramente los puntos capitales de la leyenda de este héroe de Castilla en la adaptación barroca de la *Crónica General* alfonsí que había sido impresa por Fernando de Ocampo. Sin embargo, aunque ésta es la fuente directa y principal de la pieza, no debemos olvidar que también están presentes en ella otras tradiciones referidas a este personaje conocidas gracias a los romances, que responden en todo caso en la comedia a los dictados del *Arte nuevo*.⁵ De hecho, aparecen varios intercalados, pero con variantes

² S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1968.

³ M. Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, tomo III, Madrid: Victoriano Suárez, pág. 294.

⁴ Lope de Vega, *El Conde Fernán González*, en *Obras de Lope de Vega*, II. *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Ed. y estudio preliminar de M. Menéndez Pelayo, Madrid: Atlas (BAE, XVII), 1966, págs. 105-163. Leemos por esta edición. Citamos mediante número y letra por la división en cuadros (parte de la representación que se sucede en el mismo lugar o espacio escénico) y escenas que hemos realizado y que se precisa a lo largo de la exposición. Otras ediciones de la comedia son las siguientes: Lope de Vega, *El conde Fernán González*, en Evaristo Correa Calderón (Ed.), *La leyenda de Fernán González (Ciclo poético del Conde castellano)*. Madrid: Aguilar (Colección Crisol), 1946; Lope de Vega, *El conde Fernán González*. Ed. de Raymond Marcus. Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1963.

⁵ En el *Arte nuevo* Lope nos advierte que “las relaciones piden los romances” (v. 309). Cf., Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Juana de José Prades, Madrid: CSIC, 1971, pág. 126. Así en romances van las relaciones de los embajadores. El Fénix, además, como ya advirtió Menéndez Pelayo, utiliza, con algunas variantes dos romances preexistentes: “Buen conde Fernán González/ el Rey envía por vos”, donde se advierte un final refundido

tan grandes que apuntan a una muy posible intervención de Lope. Es probable, además, que se inspirase en dos comedias suyas anteriores, *El príncipe despeñado* y *El cuerdo loco*, siguiendo un recurso habitual en los comediógrafos barrocos, la reutilización de materiales.

Por lo demás, la obra forma parte de ese amplio grupo de piezas del Fénix olvidadas por la crítica. La falta, más allá de menciones simples y superficiales, de estudios concretos y de ediciones cuidadas (aunque existe alguna suelta) evidencia esta adscripción. El olvido probablemente se deba, como ha ocurrido otras veces, al peso del juicio negativo de un estudioso con prestigio y, en nuestro caso, a la valoración que de ella hizo Menéndez Pelayo:

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 esta situación se pone dos veces en la crónica con 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.⁶

Nosotros, que no aceptamos esta valoración, pretendemos demostrar el acierto de la comedia, ejemplo claro de la epopeya dramática definida por Menéndez Pidal, al adaptar una materia no dramática a la estructura dramática. El análisis exhaustivo de esta cuestión y, más en general, de la utilización y manipulación por parte de Lope de la materia histórica con fines dramáticos constituye el objetivo del presente trabajo.

I. La Crónica alfonsí y la comedia de Lope: La versión dramática y barroca de la leyenda de Fernán González

Podemos afirmar que en el aspecto argumental Lope sigue con bastante fidelidad a su fuente. Mantiene, eso sí, las indispensables distancias a que obliga el nuevo tratamiento

conforme a la ortodoxia monárquica, y “Juramento llevan hecho/ todos juntos a la vez”.

⁶ M. Menéndez Pelayo, *Estudios*, págs. 296-297.

artístico. El teatro, en efecto, exige una motivación distinta a la narración y este hecho explica las alteraciones en el material de la *Crónica*, especialmente aquellas que pretenden adaptarlo a las convenciones teatrales del siglo XVII.⁷

La primera de estas alteraciones se aprecia ya en el comienzo de la obra. El dramaturgo nos presenta al héroe como un personaje maduro enfrentado a su gran enemigo árabe. Es decir, la acción comienza bruscamente en Arlanza prescindiendo de la infancia y los orígenes del héroe. Se vale Lope, por tanto, del recurso *in medias res* para comenzar la comedia. En el resto de la leyenda Lope será leal a la *Crónica*, aunque reduce las batallas a la mínima expresión por sus dificultades escénicas.

Un análisis pormenorizado de la acción nos permite, en cualquier caso, establecer en los diversos sucesos las modificaciones más importantes observables con respecto a la fuente:

a) *La batalla de Lara*. Abarca los cuatro primeros cuadros del Acto I.⁸ Comienza con el motivo del jabalí perseguido y el encuentro con el fraile Pelayo. Se reduce, como es fácil suponer, la descripción de la batalla que se limita a rápidos momentos de acción detrás del escenario o a breves alusiones de los personajes desde la escena. Sin embargo, lo que en la *Crónica* es sólo una escueta referencia de las donaciones al monasterio se transforma en una espectacular escena de acción de gracias. De esta forma Lope se aleja de las fuentes tradicionales e incluye nuevas creaciones como los motivos del diezmo y la comparación de las acciones del personaje con la historia bíblica de Abraham y Lot. A esto, además, hay que añadir la interpolación de la escena de los labradores en los alrededores de Arlanza y el final del episodio con escena de música. Estamos, efectivamente, ante la inclusión en la leyenda de los elementos propios de la dramaturgia lopesca. Y es que, conviene recordarlo, aunque el Fénix es fiel a su fuente, no es un historiador. Como dramaturgo tuvo la habilidad de sumar a las historias escenas cotidianas y cómicas con un claro propósito

⁷ Cf., sobre esta cuestión, Andrés Amorós, “*El conde Fernán González* (a la luz del *Arte nuevo*)”, en *Revista de Bachillerato*, 3 (1977), págs. 27-38; Florencia Calvo, “*El conde Fernán González* de Lope de Vega: huellas medievales en la construcción de un héroe dramático barroco”, en *Medievalia*, 27 (1998), págs. 44-51.

⁸ Lope de Vega, *El Conde Fernán González*, págs. 105-113.

didáctico.⁹ Así, cobra importancia en su versión de la leyenda un elemento popular que antes no estaba presente. El pueblo llano, los villanos y los labradores castellanos del XVII, desempeña la función de gracioso, pero también de coro o amplificación del gozo o dolor de su señor natural y, sobre todo, de simbolización de Castilla. En efecto, con el agua que da Fenisa al Conde, con los bailes, con el regalo a la Condesa, con la ayuda armada al Conde se logra que el pueblo (el público de la comedia en última instancia) tenga un protagonismo y una participación que favorecerá la intención propagandística de Lope.

Todo el episodio de Lara mantiene tanto la unidad temporal de la secuencia propia de la leyenda como de los lugares (Arlanza y sus campos próximos).

b) *La guerra con Navarra*. Abarca los cuadros que van del quinto al séptimo del Acto I.¹⁰ El cuadro sexto es un intermedio cómico que genera suspense en la acción. Lope ofrece esta batalla como sucesiva a la de Lara. Actúa, con respecto a la *Crónica*, por condensación dramática. Esta alteración teatral obliga a incluir una escena en la que se pone en antecedentes al espectador del nuevo giro que va a dar la trama. Es, efectivamente, habitual en Lope la recurrencia a la narración de hechos pasados no representados que inciden de forma notable en el desarrollo de la acción. Un cambio de lugar es necesario para continuar el episodio. El dramaturgo lo motiva psicológicamente muy bien al intercalar una escena cómica que hace verosímil el espacio temporal necesario para trasladar las huestes al campo de batalla. Así, localizada en campo navarro, pero sin precisión geográfica, se representa la batalla.

En realidad esta batalla sufre algunos cambios con respecto a la *Crónica*, ya que refunde en una las dos batallas que en ella podemos encontrar (una contra Sancho Abarca y otra contra el Conde de Tolosa). Así nos encontramos con que el diálogo Lope-Conde recoge las quejas que los castellanos exponen en la *Primera Crónica General* antes de luchar contra el tolosano y no contra el navarro como en la *Crónica*. Además en el relato de la muerte del rey se menciona también la muerte del conde de Tolosa.

⁹ De esta forma se consigue el tópico horaciano de enseñar deleitando.

¹⁰ Lope de Vega, *El Conde Fernán González*, págs. 113-118.

En este caso se aprecia que la convención dramática ha obligado a una profunda transformación del material histórico de la *Crónica*.

c) *La batalla de Hacinas*. Ocupa los cuadros ocho y nueve del Acto I¹¹ y se ofrece en una versión muy simplificada y altamente alterada para incorporarla dentro del desarrollo dramático. De esta forma, no solamente será sucesiva a la batalla contra los navarros, sino que ocurrirá en el mismo lugar aprovechando en escena el fin de una batalla para comenzar de inmediato la siguiente. Lope ha prescindido de algunos motivos presentes en la *Crónica*. Así se destaca la grandeza del ejército contrario pero no se nos narra el porqué está en armas o se suprime la batalla, que se supone ha de discurrir tras la escena, pues el cuadro se despide con el grito guerrero del Conde. Por ello todos los motivos narrativos de la batalla, tanto el prodigio de la serpiente como la aparición, se han suprimido en cierto sentido.

En efecto, frente a la serpiente en llamas, que no aparece, la visión del Conde y la aparición de Santiago han sufrido una profunda transformación para integrarse dentro del nuevo desarrollo dramático. La aparición de Pelayo se ubica en la tienda del Conde a fin de permitir la soledad de éste y no necesitar un cambio de lugar. La presencia de fray Pelayo se motiva mediante una oración en la que se le invoca, al igual que a Santiago. Pelayo ofrece la misma ayuda que en la *Crónica*, pero ahora actualizada en la forma de ejército del XVII. La aparición de Santiago, por otra parte, supe a la de San Millán. Hace las mismas promesas que la *Crónica* pone en boca de San Millán. Su figura es la del Santiago Matamoros tan del gusto del Barroco.

Sin embargo, la mayor transformación se produce en el cuadro nueve en el que se sustituye el motivo del entierro de los muertos en Arlanza por el de una peregrinación del Conde a este mismo lugar en acción de gracias por la victoria. El motivo funerario se transforma así en un motivo festivo que permite el alegre fin de fiesta de la comedia barroca.

Esta modificación se complica todavía más al coincidir en escena la trama cómica de la boda de los villanos y el falso rapto con la presencia histórica del Conde. Lope consigue de esta manera fundir estrechamente ambos niveles. Se termina

¹¹ Lope de Vega, *El Conde Fernán González*, págs. 118-123.

incluyendo, por tanto, en la leyenda este episodio espúreo de invención novelesca al unirlo directamente con Arlanza y Hacinas.

d) *La traición al conde*. Ocupa todo el Acto II.¹² Por su interés dramático y riqueza de su intriga sigue puntualmente en su desarrollo a la *Crónica*, con un mínimo de alteraciones necesarias para su dramatización.

En este sentido debe señalarse, en el cuadro 1,¹³ la convocatoria a cortes, que es sucesiva en el drama y que contiene un romance famoso reelaborado, además de una mención muy breve a la *Crónica*.

Las cortes en León, desarrolladas en el segundo cuadro,¹⁴ funden con una habilidad dramática magistral los motivos del caballo y del azor y el de la traición de la boda. En esta escena el caballo y el azor constituyen la base de un precioso diálogo entre el Rey y Fernán Núñez, noble leonés. Se pretende justificar el rechazo real del regalo de Fernán González para mostrar la generosidad del rey.

El motivo del casamiento con Sancha y la traición de la reina Teresa también se incluye en este cuadro, pero se le da escasa importancia al motivo de la carta, que es fundamental en la *Crónica*. La función de la carta se suplirá mediante el cuadro cuarto: una escena de confidencia en la corte navarra en la que se muestra al público la traición urdida por Teresa y su hermano García contra Fernán González. En la comedia lopesca los confidentes están casi siempre puestos al servicio del enredo. Ayudan a complicar o desarrollar una acción cuyos hilos son conocidos por el público.

También destaca la figura del conde Ludovico, el conde lombardo, que se elabora dramáticamente acercándola al pueblo. En el cuadro tercero¹⁵ se escenifica su peregrinación y su interés por Fernán González. Este cuadro tiene también la función de motivar el tiempo psicológico.

La traición navarra acaece en el cuadro cuarto.¹⁶ Se trata de la versión dramática de la carta. Se enlaza así, mediante esta breve escena, la escena posterior con la trama dramática. Además, junto

¹² Lope de Vega, *El Conde Fernán González*, págs. 124-145.

¹³ Lope de Vega, *El Conde Fernán González*, págs.124-125.

¹⁴ Lope de Vega, *El Conde Fernán González*, págs. 125-129

¹⁵ Lope de Vega, *El Conde Fernán González*, págs. 129-130.

¹⁶ Lope de Vega, *El Conde Fernán González*, págs. 130-132.

al cuadro tercero, ha servido para generar el tiempo psicológico desde las cortes en León a las vistas de Cirueña. Éstas se producen en el cuadro quinto¹⁷ siguiendo muy de cerca de la *Crónica*.

La reacción castellana ante la prisión del Conde en Castroviejo es uno de los episodios más alterados de la traición sufrida por el héroe. En él se vuelve a poner de manifiesto el interés de Lope por acercar a su público del siglo XVII la leyenda: los labradores tienen un protagonismo directo en este episodio de jurar fidelidad a la estatua del conde y de ir en su búsqueda. Los labradores, mediante su presencia, no sólo logran hacer extensivo al pueblo llano el dolor por la prisión de su señor, sino que participan activamente recitando el romance “Juramento llevan hecho”. Así se amplía el motivo de la participación popular. Este episodio conforma todo el cuadro sexto.¹⁸

La liberación del conde sigue muy de cerca, como casi todo el acto, a la *Crónica*, aunque la actualiza a las convenciones del drama del siglo XVII. En las relaciones Conde-Sancha se muestran las reacciones y acciones del galán-dama de la comedia. El conde aparece enamorado de la infanta. El conde Lombardo mueve a Sancha, enamorada de oídas, por amor al conde y no por las razones histórico-religiosas de la *Crónica*. El motivo folklórico del ataque al conde se transforma en el suceso de la cadena, que significa su liberación tras darle a éste su palabra de matrimonio.

Además en la comedia el mal Arcipreste de la *Crónica* se ha convertido en estudiante cazador, Ugardo. Se adopta el motivo de matarlo con su mismo cuchillo, lo que exige una fuente distinta a la *Primera Crónica General*. En el encuentro del conde con los castellanos, amén de su localización, se prescinde del motivo del mensajero; es visto y reconocido directamente por sus hombres. Se aprovecha también el encuentro para un pequeño efecto de tramoya, que ya había sido utilizado con anterioridad en la aparición del apóstol Santiago.

Aunque se recoge el homenaje castellano a doña Sancha, no se escenifican las bodas. El episodio ocupa los cuadros del séptimo al undécimo.¹⁹ Como se ve Lope prima aquellos elementos de leyenda de mayor intriga y enredo.

¹⁷ Lope de Vega, *El Conde Fernán González*, pág. 133.

¹⁸ Lope de Vega, *El Conde Fernán González*, págs. 133-136.

¹⁹ Lope de Vega, *El Conde Fernán González*, págs. 136-145.

e) *Las guerras con Navarra: la batalla de Valpire*. Lope prescinde totalmente de este episodio en su drama, aunque no lo ignora; se refiere a él en un parlamento de Sancha y en el diálogo que mantienen unos guardias. Son simples menciones. Se prescinde de él por no tener tensión dramática, ni relación con el lazo de unión entre los actos II y III, que no es otro que el amor entre Fernán González y Sancha.

f) *La nueva traición de León y la exención de Castilla*. Ocupa todo el acto III²⁰ y la exención, en forma de juicio tan caro a los fines históricos de Lope, será el desenlace de la pieza. Como en el acto anterior, Lope sigue fielmente a la *Crónica*, aunque introduce cambios en el final, que no son sólo debidos a las necesidades dramáticas, sino también impuestos por la propia ideología del escritor.

En primer lugar debe señalarse la prisión del conde en las cortes de León. Hay un salto temporal no precisado y en este cuadro primero²¹ se presentan los antiguos motivos de la *Crónica*, como son la ausencia de Fernán González a cortes, su pesadumbre por el vasallaje, su asistencia previendo sus peligros, la ausencia de recibimiento en León y la negación real de la mano cuando éste va a besarla, la acusación de haberse alzado con el condado, el motivo de los mutuos fiadores, la reclamación de la deuda y la prisión del conde. Sin embargo, aparece un nuevo y significativo motivo: la justificación de la acción real por las falsas informaciones recibidas; ello suscita las quejas del conde contra los informadores falsos y traidores, lo que justifica a todas luces el decoro y el respeto real, frente a la insubordinación del vasallo y la injusticia del rey que, aunque muy debilitada, aparecen en la *Crónica*.

Por otro lado, se motiva mucho mejor la reclamación de la deuda que en la fuente, pues se la relaciona con el despecho sufrido por el Conde al caer en la ingratitud real. Otro motivo que se superpone a las tradiciones es la entrega de la espada que exalta el honor del personaje.

Más tarde destaca la reacción castellana. Lope la sitúa en el segundo cuadro²² en su peculiar localización simbólica del pueblo castellano de labradores en las inmediaciones de Arlanza. Este

²⁰ Lope de Vega, *El Conde Fernán González*, págs. 145-163.

²¹ Lope de Vega, *El Conde Fernán González*, págs. 145-147.

²² Lope de Vega, *El Conde Fernán González*, págs. 147-148.

episodio se encuentra así, de entrada, en un nuevo marco que permite una mayor fabulación que la existente en la *Crónica*, para dar mayor protagonismo al pueblo y a la condesa enamorada.

La extensión del sentimiento y fidelidad popular se concreta en el motivo del regalo del pueblo a la Condesa y se justifica una y otra vez la actuación real promovida por malos consejeros siguiendo las teorías absolutistas del siglo XVII. Con el motivo del temor por la muerte de Fernán González se intensifica la tensión dramática de la escena, al igual que la escena de labradores con danza de espadas sirve, por un lado, para ampliar el dolor de Sancha extendiéndolo al pueblo llano y, por otro, para descargar la tensión dramática con el baile.

La liberación del conde por la condesa ofrece un larguísimo cuadro tercero²³ en el que se dramatiza con todo detalle el material de la *Crónica*. Siendo esta dramatización muy fiel a la fuente, sólo destacan como innovaciones la inclusión de las intrigas de la reina Teresa contra el héroe castellano, que crea gran expectación entre los espectadores; la aparición del conde en escena para ser liberado de los grillos; el motivo del soborno fallido de los guardias; la escena de diálogo entre la guardia para crear la sensación psicológica del paso del tiempo; la huida del conde sin hablar con el carcelero y el énfasis de la generosidad real.

Las alteraciones más importantes hacen referencia, sin duda, a la exención de Castilla. Este último episodio se articula en los cuadros cuarto, quinto y sexto²⁴ y está profundamente alterado sobre la fuente. Lo que en la *Crónica* es una reclamación armada de la deuda del caballo y el azor que se soluciona con la entrega leonesa de Castilla para acallar al conde y a los castellanos, en el drama es el malentendido de un furioso enamorado que culmina en el ejercicio solemne y ejemplar de la justicia real.

El conde se subleva contra León para rescatar a la condesa, pues desconoce su liberación. El pueblo le ayuda. El rey ha de defenderse, pero justifica a Fernán González porque piensa que desconoce la situación actual de la condesa. Todo concluye en el cuadro sexto en el que, presto a la batalla, aparece *deus ex machina* Sancha y propicia la sumisión del conde y la justicia real que, a

²³ Lope de Vega, *El Conde Fernán González*, pp. 149-158.

²⁴ Lope de Vega, *El Conde Fernán González*, pp. 158-163.

petición de Fernán González (y no por consejo leonés como en la fuente), paga su deuda con la exención de Castilla.

La apoteosis final de la comedia, en beneficio de la monarquía, es quizás la máxima alteración histórica de la leyenda. Surgida del vasallo rebelde que quizá llegase a matar a su propio rey, se convierte en una obra que exalta al rey, por encima de la propia fama del súbdito.

II. *El Conde Fernán González, comedia barroca*

Lope logra adaptar el material de la *Crónica* a su concepción dramática expuesta en el *Arte nuevo*. La mayoría de las alteraciones sufridas por la leyenda del héroe castellano se deben al nuevo molde formal en el que ha sido vertido. La pregunta, entonces, que queda por hacernos es cómo aparece ese molde en la comedia de Lope. La respuesta a esta cuestión requiere sobre todo centrarnos en el tratamiento del tiempo y el lugar dramáticos y en la construcción de la acción.

La comedia es denominada por el Fénix “tragicomedia famosa”.²⁵ Tragedia porque las hazañas del conde castellano pertenecen a la esfera trágica, con su marcado carácter histórico, donde destacan los personajes elevados (Reyes de León y Navarra, el Conde de Castilla, etc) y porque la acción trata de la liberación del conde y la independencia de Castilla. Y, sin embargo, al mismo tiempo, comedia porque se han introducido bromas y burlas, personajes rústicos o fiestas populares. Existen, por tanto, escenas graves junto a otras jocosas. En esta mezcla de elementos logra el dramaturgo complacer al público de los corrales.

En la obra aparecen, como ya hemos tenido ocasión de comprobar, numerosos lugares y variaciones temporales. En el *Arte nuevo* ni se alude a la unidad de lugar. Aquí Lope reduce al mínimo estos cambios mediante condensación dramática. Intenta motivarlos de forma verosímil.

Son variados los lugares que aparecen: Arlanza (Acto I, cuadro 1), campo próximo a Arlanza (Acto I, cuadro 2), la corte de Navarra (Acto I, cuadro 5; Acto II, cuadros 4 y 8), el campo de batalla navarro (Acto I, cuadros 7 y 8; Acto II, cuadros 10 y 11), la

²⁵ Recuérdese el verso 174 del *Arte nuevo* en el que Lope advierte de la conveniencia de unir en las obras lo trágico y lo cómico: “lo trágico y lo cómico mezclado”.

corte castellana (Acto II, cuadro 2; Acto III, cuadros 1, 2 y 5), Cirueña (Acto II, cuadro 5), prisión de Castroviejo (Acto II, cuadro 7 y 9), el campo castellano (Acto III, cuadro 4) y campo de batalla (acto III, cuadro 6). Pese a esta diversidad se observa que escenográficamente quedan reducidos a cuatro tipos: el campo de labradores de Arlanza (símbolo de Castilla), el campo de batalla, las cortes (el lugar de intriga y de política) y lugares exigidos por la trama y de aparición única (Cirueña y la prisión de Castroviejo).

En cuanto a sus sucesiones Lope intenta motivar el cambio de lugar por razones temporales o por contigüidad geográfica. Así están contiguos Arlanza, el campo de batalla de Lara y los campos de alrededor de Arlanza (Acto I, cuadros 1 al 4). Al igual ocurre con la batalla contra los navarros y Almanzor, localizados en el mismo lugar (Acto I, cuadros 7 y 8). En el acto II es de suponer contigüidad entre Castroviejo y la corte navarra (acto II, cuadros 7,8 y 9) y entre Castroviejo y el campo navarro de huida (Acto II, cuadros 10 y 11). En el acto III la corte leonesa está próxima al campamento castellano al que huye Fernán González (Acto III, cuadro 4) y a su vez éste está cercano a la nueva corte leonesa (acto III, cuadro 5).

Sin embargo, los cambios por razones temporales son más variados. Así hay separaciones bruscas sólo marcadas por momentos musicales (Acto I, cuadros 4 y 5; Acto III, cuadros 2 y 3) o por separación entre actos (Acto II, cuadro 1; Acto III, cuadro 1).²⁶ Otros cambios se motivan por la interpolación brusca de una escena que permite crear la impresión psicológica del paso del tiempo (Acto I, cuadro 6; Acto II, cuadro 3); otros tienen un desenlace narrativo. Entonces o bien son el resultado de otra acción que se explicita al comienzo del parlamento (Acto I, cuadro 9; Acto II, cuadro 5; Acto III, cuadro 2) o bien los une otro personaje en su desarrollo que cuenta en la escena lo sucedido o lo determinado en la anterior (Acto II, cuadros 2, 6 y 7; Acto III, cuadro 6).

El intento, pues, es el de realizar, dentro de la multitud de cambios necesarios, un conjunto lo más homogéneo posible para

²⁶ El entreacto en la comedia barroca es madurativo. Hace verosímil el paso del tiempo, en el que acaecen hechos importantes para el desarrollo de la acción que no se representan y que pueden alterar de forma notable la situación que los personajes tenían al terminar el acto anterior.

poder ser seguido con cierta facilidad por el espectador en beneficio de la unidad de la acción.

Precisamente algo más compleja es en esta obra la unidad de acción. El esquema de la acción dual, una particular y otra histórica relacionadas, se produce en el Acto I. Aquí junto a las hazañas históricas de Fernán González se desarrolla una trama cómica de amoríos que se resuelve finalmente con la intervención del héroe. Sin embargo, tal modelo se abandona en los dos actos siguientes, que se estructuran más bien como una comedia de enredo de dama enamorada que ha de vencer obstáculos para conseguir a su amado. Además, el desenlace se complica por la utilización de otro molde estructural, la escena de juicio, que es muy grata a los finales de justicia poética propios del teatro histórico de Lope. Es decir, estructuras distintas marcan claramente planteamiento, nudo y desenlace. Esta variedad probablemente pueda explicarse por el dominio de su intención historicista sobre su fabulación personal. Si en *Fuente Ovejuna*, por ejemplo, domina lo privado sobre lo histórico y la historia se subordina a la trama del honor de los protagonistas, en el *Conde Fernán González* su interés está en relatar la historia y para ello sacrifica la unidad de concepción dramática. Es decir, su contenido es fiel a su historia, pero la trama lo es a los moldes más adecuados para su materia.

El acto I, propio de guerras, le recuerda los moldes de sus comedias históricas duales en los que se recogen en escena los ecos de las batallas que tienen una amplificación en historias particulares de bodas influidas por el mundo bélico que les rodea; la materia sugiere el molde y el molde propicia ciertos cambios para motivar la historia. Lope, en fin, nos presenta a un héroe y a su pueblo.

El mundo patético de la obra va a unir el motivo épico de la traición con un motivo petrarquista muy barroco, el sufrimiento de amor. La protagonista femenina tendrá que superar dificultades diversas para conseguir a su amado. Estamos ante una mini-comedia de enredo en la que Lope presenta motivos muy dinámicos y crea abundantes escenas de suspense. El Fénix retarda lo más posible la solución de la pieza y ofrece un primer final feliz, la liberación del conde, y un segundo final, el definitivo, que adopta la forma de juicio de la potestad real que restaura el equilibrio roto. La guerra suscitada por el malentendido del conde

se soluciona y la rebelión del vasallo se acalla. Queda entonces únicamente un motivo suelto, deslavazado de la acción, que tuvo una importancia marginal a principios del Acto II y que ha sido enarbolado por Fernán González como su defensa a lo largo de todo el acto III. Se trata de la injusticia real ante la deuda. Por ello la obra se cierra en ese pequeño apéndice en el que se clausura un motivo épico completamente ajeno a la trama del nudo en los Actos II y III. Lope sólo ha podido incluir este motivo dentro de su sistema al otorgarle un doble valor de justicia poética, por el que sufre Fernán González y por el que se engrandece dentro del marco de la escena final del perdón y mejora por el rey del vasallo obligado a subvertir un orden social para conservar o instaurar el sistema monárquico del XVII. Para Lope la intriga de la pieza ha de mantenerse viva hasta la última escena, en la que quedan solucionados los conflictos.²⁷ Sin embargo este objetivo no podía conseguirse plenamente dado que el público conocía de sobra la historia y su desenlace. Así la estrategia seguida por el Fénix es la multiplicación de las pistas que permiten al público identificar lo que ya conocer, reconocer lo ya previsto.

Sería oportuno, además, añadir a este análisis de la comedia de Lope otros aspectos que inciden significativamente en el desarrollo dramático de la leyenda. Fundamentalmente la función de los labradores y la presencia de la lírica popular. En el primer caso estamos ante un rasgo típico del teatro lopesco. Es frecuente en sus comedias históricas la incorporación del pueblo llano con la intención de engrandecerlo. Así ocurre en *El Conde Fernán González* con la figura de los labradores.²⁸ Pero también, y más en la línea teatral del siglo XVI, éstos cumplen con la función dramática del gracioso que relaja la tensión dramática.²⁹ Lope intenta unir las dos acciones de la comedia, la rústica y la heroica, mediante la subordinación de la primera a la segunda. Sin embargo todo lo

²⁷ El precepto aparece en el *Arte nueva* "Porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene/ vuelve el rostro a la puerta" (vs. 236-37) y "De suerte que hasta el medio del tercero/ Apenas juzgue nadie en lo que para" (vs. 300-301).

²⁸ Ocurre en varias ocasiones: (Acto I, cuadro 6, escena c), (Acto III, cuadro 2, escenas a b y c) y (Acto III, cuadro 6, escena a).

²⁹ Ocurre en varias ocasiones: (Acto I, cuadro 3, escena a), Acto I, cuadro 9), (Acto I, cuadro 6, escena a y b) y (Acto III, cuadro 6, escena a). Sólo aparece una escena cómica en la obra con protagonista distinto a los labriegos. Se trata de la protagonizada por el soldadillo Ramiro (Acto I, cuadro 7).

rústico puede extirparse de la acción sin que en nada quede mermada la historia del héroe castellano. Este dato permite conjeturar que la inclusión de este mundo en la obra puede deberse a la intención de Lope de acercar una historia no suficientemente atractiva al público de los corrales.³⁰ Por otra parte, la presencia de lírica popular es una constante en los tres actos, aunque sobre todo en el primero y en el tercero. La incorporación de canciones y de coplas tradicionales es, como se sabe, un elemento genérico que caracteriza a la comedia de Lope.³¹ Se utiliza tanto para aumentar la espectacularidad del teatro y de la leyenda como con función demarcadora. Con este valor frecuentemente es fin de acto o muestra grandes cambios en la acción.³²

Esta riqueza estructural, en definitiva, obliga a revisar la valoración de esta comedia de Lope, donde ya no vemos tantos desaliños e imprecisiones, sino oportunas destrezas para adaptar la materia no dramática a una estructura teatral; destrezas que hacen triunfar una vez más la epopeya dramática.

III. El significado del Conde Fernán González de Lope

Si tomamos en consideración los principios interpretativos de la justicia poética, apreciamos que en el Acto I acontece una ascensión del héroe victorioso y respetuoso con Dios y sus enemigos. En el Acto II el protagonista es víctima de una traición cuya justificación poética es haber matado a un rey (forma de venganza) o ser, como acontece en el Acto III, en exceso soberbio con la imposición de usura en el trato del caballo y del azor. El amor liberará al héroe, pero de nuevo la traición, posible por su ausencia a cortes, provocará su nuevo encarcelamiento y se saldrá con la exención de Castilla por el abuso del poder real al escuchar los consejos de unos falsos amigos. Hasta aquí la justificación poética de una historia a la que Lope altera el final para que se

³⁰ Lo afirma Lope en su *Arte nueva* "...y perdonad, pues debo/ obedecer a quien mandarme puede" (vs. 151-152)..

³¹ En las canciones populares de esta comedia Lope se mantiene fiel a la tradición castellana del romancillo con estribillo y del villancico glosado.

³² Ejemplos serían el comienzo de las guerras con Granada (Acto I, cuadro 4, escena a) y el inicio de la liberación del conde (Acto III, cuadro 2, escena e).

inscriba dentro de la ideología absolutista del XVII.³³ Si a ello añadimos que la innovación principal del dramaturgo es la de hacer protagonista al pueblo de la leyenda mediante los labriegos de Arlanza y su participación en la obra, se deduce la existencia de una intención claramente propagandística. Lope invierte la leyenda castellana más antimonárquica de toda su tradición. Transforma la liberación del vasallo rebelde en ejemplo de justicia y magnanimidad real con un vasallo fiel; fiel, sí, porque en ningún momento Fernán González se opone al rey. Las alteraciones sufridas en la leyenda han sido mínimas, las referencias externas son idénticas. Sólo ha variado la motivación interna de las mismas y el protagonismo de Sancha.

La vieja leyenda del héroe castellano se torna canto épico a la lealtad. Una curiosa paradoja del motivo de fidelidad y obediencia de Fernán González le dará la libertad; ceder ante la magnanimidad real de la compra le otorga, pese a su humillación inicial, el privilegio de ser independiente. Y el pueblo aprende.

EDICIONES DE LA COMEDIA

LOPE DE VEGA (1966), *El Conde Fernán González*, en *Obras de Lope de Vega*, II. *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Ed. y estudio preliminar de M. Menéndez Pelayo, (BAE, XVII), Madrid: Atlas, 1966, págs. 105-163. La primera edición es de 1897 (*Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española. Tomo VII, *Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1897).

LOPE DE VEGA (1946) *El conde Fernán González*, en Evaristo Correa Calderón (Ed.), *La leyenda de Fernán González (Ciclo poético del Conde castellano)*. Madrid: Aguilar (Colección Crisol), 1946.

LOPE DE VEGA (1963), *El conde Fernán González*. Ed. de Raymond Marcus. Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1963.

³³ A lo largo de la comedia aparecen otras manifestaciones de esta ideología. Serían las siguientes: en el Acto II (cuadro 1, escena c, pág. 124a) Fernán González, ante las quejas castellanas, da a sus nobles una lección de lealtad al rey muy del gusto del XVII; en el Acto III (cuadro 2, pág. 148b) la propia condesa Sancha enseña al pueblo lo que ha de ser el respeto al rey, justificando siempre la conducta real; la alteración de motivos en el Acto III (cuadro 4, 5 y el final) para justificar la rebelión del noble como falsa rebelión por equivocación al desconocer un dato, su sometimiento a la justicia del rey y el brillo de éste restaurando el estado inicial de justicia son ejemplos de defensa del absolutismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, Andrés (1977), “*El conde Fernán González* (a la luz del *Arte nuevo*)”, *Revista de Bachillerato*, 3, págs. 27-38.
- BROWN, Robert B. (1958), *Bibliografía de las comedias históricas, tradicionales y legendarias de Lope de Vega*, México: Academia. 1958.
- CALVO, Florencia (1998), “*El conde Fernán González* de Lope de Vega: huellas medievales en la construcción de un héroe dramático barroco”, *Medievalia*, 27, págs. 44-51
- MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Courtney (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid: Gredos. 1968.
- VEGA, LOPE DE (1971), *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. de Juana José Pradés. Madrid: CSIC (Colección Clásicos Hispánicos), 1971.