

EL CONDE FERNÁN GONZÁLEZ DE LOPE DE VEGA: HUELLAS MEDIEVALES EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN HÉROE DRAMÁTICO BARROCO

FLORENCIA CALVO
Universidad de Buenos Aires

I

El conjunto de dramas históricos de Lope de Vega propone múltiples vías de acercamiento y de análisis; pese a esto no ha sido trabajado por la crítica de la misma manera que otras obras del dramaturgo español. Carol Kirby ("Observaciones preliminares", 329-337) intentando organizar el corpus sistematiza una lectura posible a partir del agrupamiento de los textos según cortes cronológicos impuestos no desde el momento de la escritura, sino desde la cronología de los hechos representados. Estos cortes cronológicos serán básicamente cuatro: historia inmediata de los cinco años anteriores, historia imperial de treinta a sesenta años antes, historia de la Reconquista desde el siglo VIII hasta el XIV y por último la historia de los siglos XIV y XV.

Así, los textos referidos al período de la Reconquista se constituyen como un corpus dentro del corpus lo suficientemente importante de modo tal que cualquier abordaje de la totalidad de las obras históricas debe considerar

en primer lugar estas comedias que no solamente intentan dar cuenta desde la ficción dramática de determinada época de la historia de España sino que también se presentan como la primera etapa temática de un proyecto de escritura más amplio que culminará en la dramatización de episodios contemporáneos al propio momento de producción.

Se pueden delimitar tres razones que colaborarían a aclarar la opción por esta área temática, estas razones no están todas en un mismo nivel sin embargo se relacionan entre sí y ayudarán en un futuro análisis que tenga en cuenta las obras de este tipo.

La primera de estas causas es la temática: el período medieval y especialmente el de la Reconquista le ofrece al dramaturgo barroco variadísimos temas que le permiten confeccionar un gran número de Comedias. Por otra parte la utilización de argumentos ubicados en la prehistoria de la monarquía española le permiten hacer uso de las reglas de construcción del teatro histórico, es decir básicamente del juego de identificación temporal entre lo re-

presentado y el tiempo de la representación. De esta manera, el relato de acciones pasadas activa las relaciones de semejanza entre los dos tiempos ya mencionados y los prepara para la comparación.

Otra causa posible de la elección, cercana a esta última idea, tiene que ver con la construcción de los hechos de la Reconquista como la prehistoria de los hechos presentes al tiempo de la escritura, de esta forma el teatro no sólo está contando una historia sino que está presentando un hilo argumental que compromete y condiciona también el tiempo de la recepción.

Se llega así al último elemento considerado clave en esta opción temática de Lope por la Edad Media española, la recepción. La intención de ser entendido por el público y de agradarlo es uno de los postulados básicos de la Comedia nueva. En este caso particular se añade el trabajo con elementos reconocibles por los espectadores (sean estos historias legendarias, romances o elementos reales de la historia de España) que, facilitan la comprensión del tema y la metáfora temporal antes mencionada.

De esta forma, la propuesta del siguiente trabajo no es hacer una enumeración de los elementos característicos del sistema cultural medieval presentes en estas Comedias sino que lo que interesa es delimitar— a partir de la idea lotmaniana de la cultura como texto— la posible lectura de lo medieval realizada por el dramaturgo barroco y la funcionalidad de esta lectura en relación con las características básicas de sus dramas históricos. Desde las tres premisas mencionadas más arriba, que explicarían las causas de esta relación de Lope con lo medieval se debe tratar de entender desde dónde y cómo se produce esa mirada sobre la época de la Reconquista.

II

La reelaboración dramática de las gestas de los héroes medievales de la Reconquista recontextualiza otras representaciones del personaje. Estas otras representaciones ya traen consigo entretejidos discursivos variados en los que confluyen historia, leyenda y ficción, así las fuentes oscilan entre intertextos cronísticos, tradiciones épicas, Romancero, etc. Es decir que hay un primer momento condicionante en esta recontextualización dada por los propios sistemas textuales que se están manejando.

Así llegan entonces cada uno de los héroes seleccionados por Lope a sus textos dramáticos. Pelayo, Bernardo del Carpio, Fernán González, Fernando I de Castilla, Fernando el Católico son los protagonistas de por lo menos una Comedia y aparecen a partir de determinados recursos dramáticos en muchas otras.

Estos mecanismos de los que se valen los personajes para aparecer en comedias de las que no son protagonistas son a grandes rasgos dos. El primero se utiliza con aquellos personajes cuya historia es pasada al tiempo de la narración aparecen como términos de comparación del nuevo personaje heroico cuya historia se está dramatizando y por ende como sus antepasados dignos dentro del panteón de héroes de la Reconquista. Esto sucede por ejemplo con Fernando I de Castilla en *El primer rey de Castilla*:¹

MANRIQUE:

Logre su nuevo pensamiento el cielo,
de suerte que Castilla a verse vuelva
con el otro Fernando, ilustre Conde,
que fue el primero que libró a Castilla
del feudo de León de que está ajena.

(219a)

¹ *Obras* de Lope de Vega, Madrid: BAE, Tomo CXCVII, 189-238 que reproduce la edición de Marcelino Menéndez y Pelayo, tomo VII, 1900.

El segundo mecanismo tiene que ver con aquellos héroes que vendrán, imposibles de introducir en una historia pasada pero ampliamente conocidos por el público de la Comedia. La inclusión de estos héroes se lleva a cabo a través de profecías que pregonan la futura grandeza de España a cargo de grandes nombres. Ese es el caso de la profecía hecha por el personaje alegorizado de León a Bernardo del Carpio en *El casamiento en la muerte*:

LEÓN:

vendrán Ramiro y Ordoño
y Alfonso llamado el Magno
[...]
y con otro sabio Alfonso,
el famoso Sancho el Bravo;
don Pedro el Cruel, Enrique
y el católico Fernando,
que dé su Isabel famosa,
Luna clara y Fénix raro²

(75b y 76a)

De esta forma se logra dar una idea de continuidad en la escritura dramática que permite la proyección de esta escritura hacia un marco más amplio relacionado con la dramatización de la historia.

El personaje elegido, en este caso, es el conde Fernán González y la Comedia del mismo título que trata de la formación de Castilla como reino. Se puede postular que el personaje del conde funciona —no sólo desde esta Comedia sino también a partir de un rastreo en un *corpus* de obras más amplio— como la metonimia (a partir de los postulados teóricos de Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*) de la figura de Castilla, es decir como los inicios de la verdadera monarquía española.

En realidad los personajes que responden a esta identificación metonímica construida básicamente a partir de una repetición continua de su relación de amor y poder con Castilla son tres: Bernardo del Carpio, Fernán González y Fernando I; van adquiriendo el papel de héroes épicos a partir del relato de sus hazañas en la defensa de Castilla. De ahí que, en otras comedias la sola mención de sus nombres posibilite una evocación metonímica por parte de los receptores.

Estos héroes son seleccionados como materia dramática en relación con las posibilidades que tengan de inscribirse, en tanto precursores de la España moderna, en el sistema político que sustenta el teatro histórico de Lope: la monarquía barroca.³

El conde Fernán González se estructura alrededor de las campañas que Fernán González llevó a cabo hasta lograr la independencia del condado de Castilla, pero ¿de qué manera brinda el texto elementos que contribuyen al armado de esta época histórica particular? En primer lugar se debe aclarar que estos elementos son heterogéneos y si bien no son abundantes deben clasificarse y explicarse en forma separada.

En principio hay elementos básicos que tendrían que ver con una particular lectura de la Edad Media, tal es el caso de la inclusión dentro de la obra el tópico medieval de la relación jerárquica entre el señor y sus vasallos. Esta característica merece ser destacada puesto que temáticamente estructura el texto y se va retomando en diferentes partes de la obra para ilustrar dos tipos de relaciones: la que exis-

² *Obras* de Lope de Vega, Madrid, BAE, Tomo CXCVI, 50-93.

³ Tal vez sea por eso que sólo una obra, *Las Almenas de Toro*, presenta el personaje del Cid como protagonista puesto que carece de una genealogía real tanto hacia el pasado como hacia el futuro.

te entre el conde y sus vasallos y la que debiera ligar a Fernán González con el rey Sancho de León.

La primera de ellas, la de señor-vasallo puede verse claramente en la inclusión de una canción tradicional que actúa como bienvenida al héroe que regresa, luego de haber derrotado a los moros en el campo de batalla:

Bien vengas el Conde,
 Bien vengáis triunfando,
 Conde lediadore
 [...]

 Nunca entró Pelayo,
 nunca entró en Leone,
 en la santa iglesia
 de San Salvadore
 [...]

 puestos en prisione.

(vv. 415-426)⁴

Como rasgos arcaizantes que, en la canción, refuerzan una ubicación temporal anterior al momento de la recepción, aparecen dos marcas fonológicas especiales: la e paragógica y la versión de "igreja" por iglesia.⁵ La inclusión de canciones y de coplas tradicionales es un elemento genérico que caracteriza a la comedia de Lope, resulta sin embargo interesante intentar develar el significado posible de estas inserciones más allá de pensarlas como características básicas de la construcción dramática.

⁴ Lope de Vega, *El conde Fernán González*, ed. de Raymond Marcus, Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1963. Todas las citas de la obra corresponden a esta edición.

⁵ Cabe destacar que este recurso de utilizar un lenguaje arcaico no es demasiado común en esta Comedia excepto en lo ya mencionado y en algunas utilizaciones de f inicial en lugar de h:

493 "Ea, mis fidalgos,..."

2215 "Yo he dado, fidalgos, traza..."

Resultan interesantes al respecto las afirmaciones de Paul Julian Smith acerca de la presencia de la copla en *Peribáñez*:

"[...] esta cita auténtica, oral, puede también considerarse un tipo de injerto sobrepuesto al cuerpo del texto (o incluso un parásito que se alimenta de su huésped). La intrusión de la lírica en lo dramático y de lo tradicional en lo contemporáneo tiende a desestabilizar la coherencia representativa de la obra como conjunto [...]. Un juego indefinido de repulsión se establece entre el texto anfitrión y el parásito" (Smith, *Escrito al margen*, 161).

Esta relación señor-vasallos llega a su punto culminante con la construcción de la estatua, hecho que está presente en las crónicas y que es además recuperado por el Romancero:

GONZALO:

Juremos en las aras y en las cruces
 cobrar nuestro señor, y sean testigos
 del alto cielo las divinas luces.
 De piedra hagamos una estatua, amigos
 [...]

 Llevemos por las villas comarcanas
 el Conde así para mover la gente
 (vv. 1688-1694)

El segundo vínculo en esta relación vasallática que aparece como eje temático importante es el que da cuenta de la relación entre Fernán González y una instancia real superior. Está además condensada semánticamente en el símbolo del besamanos. Esta ceremonia presentada en el Romancero cidiario desde una forma lexicalizada conforma aquí un verso dramático:

1132 ¡Que de otro rey he de besar la mano!

El contexto de este verso es curiosamente similar al de los romances del Cid ya que tam-

bién hace alusión a una actitud de soberbia frente al rey destinatario del besamanos (en este caso Sancho de León al llamar a cortes a Fernán, en el caso del Cid para ilustrar su relación con Alfonso).⁶

Se ve en ambos casos como este vínculo aparece definiendo relaciones propias de la cultura medieval; sin embargo lo interesante aquí es que la lectura de determinados signos de ese sistema cultural está presente en la construcción de un nuevo texto.

Por otro lado esa reapropiación de signos desde un mecanismo que lee la Edad Media en una forma particular no es solamente patrimonio del autor sino que –volviendo a la instancia de la recepción que se destacaba al principio– coincidía seguramente con la imagen que, de lo medieval pudiera tener el público. Es por eso que estos signos funcionan como índices temporales de época para complementar los escasos datos explícitos del tipo de los rasgos fonológicos marcados más arriba.

III

Otro aspecto del análisis reside en explorar las posibles intertextualidades de la obra. La primera de ellas y la más fácil de reconocer es la reutilización que se efectúa del corpus romancístico referido a Fernán González. Esto se lleva a cabo ya sea directamente, ya sea desplegando las actualizaciones discursivas del romance en diferentes personajes para hacer

de ellas diálogos dramáticos que continúan la trama argumental.

FERNÁN NÚÑEZ:

Buen conde Fernán González,
el Rey envía por vos,
para que vais a las Cortes
que celebran en León
[...]

si no vais, Conde, a las Cortes,
daros há, el Rey por traidor,
y quedaréis por retado,
como los villanos son.

(vv. 1144-1169)

CONDE:

Mensajero, eres amigo,
no mereces culpa, no⁷

(vv. 1170-171)

La inserción de este romance produce en este caso un marcado cambio en la métrica puesto que se pasa, en un mismo personaje, que además es noble, del endecasílabo al octosílabo, hecho a partir del que resulta más fácil su identificación.

Sin embargo el otro romance presente en la obra es puesto en boca de un villano. Por esto es que se puede afirmar que los romances circulan libremente sin diferenciar sus sujetos enunciadore, pueden ser ellos condes o villanos En este segundo romance se hace alusión, nuevamente, a la estatua de piedra:

BARTOL:

Juramento llevan hecho,
todos juntos a una voz,
de no volver a Castilla

⁶ "Cabalga Diego Laínez, al buen rey besar la mano" y dos versos idénticos en este romance (vv. 31 y 32) y en "En Santa Gadea de Burgos do juran los hijosdalgo" (vv.26 y 27 : "...por besar mano de rey no me tengo por honrado\ porque la besó mi padre me tengo por afrentado...". (Díaz Mas, *Romancero*).

⁷ El romance aquí reelaborado es: " Buen conde Fernán González, el rey envía por vos,/ que vayades a las cortes que se hacen en León..." Es interesante el desdoblamiento del diálogo presente en el romance entre el mensajero y el conde que Lope resuelve poniéndolo en boca de los personajes correspondientes: "...Allí respondiera el conde y dijera esta razón: Mensajero eres, amigo, no mereces culpa, no..."

sin el Conde su señor.
 Su imagen llevar quieren
 subida en un carretón,
 dando obediencia a una piedra
 (vv.1728-1734)

El Romancero es, entonces, uno de los sistemas de los que se vale Lope para la construcción de la figura de su héroe. Sin embargo su inclusión, más allá de ser un rasgo característico del teatro del Siglo de Oro, plantea otras lecturas posibles sobre las que hay que detenerse.

Una primera reflexión vuelve al hecho de que se esté utilizando un sistema ya codificado para una nueva representación ficcional del héroe histórico. De esta manera, el héroe recoge no sólo la construcción histórica sino también una serie de rasgos semánticos sistematizados por manifestaciones literarias ya existentes que permiten reforzar la identificación metonímica del nacimiento de Castilla y de la identidad española señalados anteriormente.

Así, esta metonimia además de identificar a Fernán González con Castilla y por consiguiente con la construcción del Estado moderno queda legitimada en tanto ya no es patrimonio sólo de un grupo de obras de Lope sino que se extiende hacia un sistema de representación más amplio que abarca otras expresiones literarias que, en este caso, dialogan con el texto dramático.

Por otro lado la inclusión de estos romances facilita la comprensión de determinadas convenciones comunes, en guiños a la recepción que simplificarían el mensaje dramático. Esto no es sólo en relación con los romances referidos a Fernán González sino que es una actitud general respecto al público de la obra. Para confirmar esto hay otra parte del texto en donde se realiza una comparación paródica

entre un personaje y Gerineldos al hallarse en una situación similar (v. 1043)

Finalmente, lo más importante en esta reutilización del Romancero, es que implica una visión característica, también metonímica, del universo medieval desde un sistema literario particular. Tal como sucedía con el vínculo vasallático, el autor, seguro de la complicidad de su público, continúa construyendo el marco temporal de su obra, no a través de marcas precisas (que como ya se ha señalado son casi inexistentes) sino desde la presencia de determinados signos de ese sistema que se intenta representar. El Romancero es uno de los elementos que reconstruye, por su sola inclusión, la idea de la época de la Reconquista en un sistema distinto.

El otro intertexto importante que debe ser analizado es —como lo ha demostrado la crítica desde Menéndez y Pelayo— el brindado por las crónicas. No se intenta desarrollar aquí una comparación minuciosa entre la comedia y la crónica ni polemizar acerca de qué crónica es en realidad la utilizada por Lope para su texto. Lo que se tratará de hacer es trabajar este intertexto desde las mismas premisas establecidas para el Romancero.

Hasta ahora los elementos relacionados con el sistema medieval han aparecido representados en el texto partir de índices cuyo objeto debe ser repuesto. Así, el vínculo entre vasallos y señores o la utilización del Romancero son marcas que quieren dejar ver, a aquellos que son capaces de hacerlo, un sistema histórico particular.

Sin embargo, en el caso de la relación con las crónicas esto cambia: la crónica, lejos de estar dando indicios de época le brinda a la obra su matriz estructural. Al tomar la crónica como base para la estructura de la Comedia, ésta se transforma en una obra que se aleja de

los postulados básicos esperables en el armado de un drama del Siglo de Oro. Se puede pensar que la crónica más que actuar como estructurante del texto lo hace como desestructurante. De esta manera *El conde Fernán González* se construye como una obra en la que la partición en tres jornadas no coincide con una elemental división en planteamiento del problema, problema en sí mismo y resolución, ya que tanto en el segundo como en el tercer acto hay dos núcleos argumentales importantes respectivamente que no son más que una copia de la historia de la crónica que hace referencia a enfrentamientos del conde con Navarra y con León. Así cualquiera de las dos jornadas, podrían suceder, tanto cronológica como temáticamente a la primera.

Esta relación estructural con la crónica, claramente relevante en esta obra y fácilmente reconocible en el resto del teatro histórico de Lope de Vega permitiría esbozar la siguiente hipótesis: si la transmisión de la historia corresponde en la Edad Media al género cronístico; en el Siglo de Oro, esto habría sufrido un desplazamiento genérico y sería patrimonio del género dramático. Enunciado en otros términos, el teatro sería para Lope la forma genérica óptima de transmisión histórica, con una función semejante a la cumplida por las crónicas en la Edad Media. Para que esta afirmación sea válida deben tenerse en cuenta todas las relativizaciones y diferencias existentes en los circuitos de producción y de recepción de ambos sistemas culturales y de las diversas y fluctuantes relaciones entre historia y literatura a lo largo de los dos períodos. Se trata, además, de una hipótesis de trabajo más amplia que no se limita al análisis de una comedia en particular.⁸

⁸ En un trabajo anterior profundizo esta idea de relación

IV

Recogiendo todo lo dicho anteriormente se puede establecer que si bien las marcas características de lo medieval son escasas, (no hay que olvidar que el teatro histórico de Lope fue tildado de anacrónico por la crítica tradicional), el texto se construye desde una mirada particular hacia la Edad Media que puede ser definida en los términos ya explicados.

Esta lectura está representada básicamente en lo temático-ideológico por el rescate de los vínculos jerárquicos entre reyes y vasallos mientras que, desde lo literario, por una apropiación del Romancero como signo básico del sistema cultural medieval. Apropiación cómplice entre público, autor y personajes. Ambos elementos definen también, en un movimiento inverso, al teatro barroco que desde lo ideológico se sustenta en la idea de una monarquía poderosa, expresión presente de glorias pasadas y que, desde lo estético refuncionaliza formas tradicionales y las conjuga con versos más complejos como el endecasílabo desde una idea clara del trabajo con los distintos metros.⁹

entre Comedia y crónica a partir de los postulados planteados por Hyden White para la escritura historiográfica y especialmente para las crónicas. (*El contenido de la forma*).

⁹ Es importante en este sentido el prólogo escrito por Lope a sus *Rimas*: "Hallarás tres églogas, un diálogo, dos epístolas, algunas estancias, sonetos y epitafios fúnebres y dos romances, que no me puedo persuadir que desdigan de la autoridad de las Rimas, aunque se atreve a su facilidad la gente ignorante, porque no se obligan a la corresponsión de las cadencias. Algunos quieren que sean la cartilla de los poetas; yo no lo siento así, antes bien los hallo capaces, no sólo de expresar y declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de proseguir toda grave acción de numeroso poema. Y soy tan de veras español, que por ser en nuestro idioma natural este género, no me puedo per-

Así el sistema signico medieval se recupera desde otro sistema signico que condiciona y a su vez se refleja en la mirada hacia la historia. La lectura de lo medieval hecha por Lope es funcional en la medida en que le permite darle status semiótico a estructuras ideológicas que deberían estar ya lejos de la cultura barroca.¹⁰

Es también por esto que Lope escoge la matriz brindada por la crónica y que intenta erigirse como un nuevo cronista que no sólo es capaz de dar cuenta de la historia de un héroe castellano sino también de presentar el sistema cultural en el que ese héroe estuvo inserto a partir de elementos significativos para el momento de la escritura, ya sea desde lo estético o desde la propia práctica política, con lo que no sólo cierra perfectamente su labor de cronista sino que además explota al máximo los juegos de identificación temporal propios del teatro histórico.

BIBLIOGRAFÍA

- DÍAZ MÁS, Paloma, *Romancero*, Barcelona: Crítica, 1994.
- KIRBY, Carol, "Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega", en Criado del Val (dir.), *Lope y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid: Edi-6, 1981.
- SMITH, Paul J., *Escrito al margen*, Madrid, Castalia, 1995.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica Teatral*, Madrid: Cátedra, 1993.
- VEGA, Lope de, *Obras*, Madrid: Atlas, 1963 (BAE, t. CXCVI, 50-93, t. CXCVII, 189-238). [reproduce la edición de Marcelino Menéndez y Pelayo, tomo VII, 1900].
- *El conde Fernán González*, ed. de Raymond Marcus, Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1963.
- *Obras poéticas*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona: Planeta, 1969.
- WHITE, Hyden, *El contenido de la forma*, Buenos Aires: Paidós, 1992.

suadir que no sea digno de toda estimación. Los versos sueltos italianos imitaron a los heroicos latinos, y los españoles en éstos, dándoles más la gracia de los asonantes, que es sonora y dulcísima" (*Rimas*, en *Obras poéticas*).

¹⁰No es sin embargo mi intención pensar el teatro histórico de Lope como un bloque monolítico que responde a un solo postulado ideológico, por el contrario considero que no puede generalizarse sobre este punto.