

*Avatares y perspectivas
del medievalismo ibérico*



Coordinado por ISABELLA TOMASSETTI

edición de ROBERTA ALVITI, AVIVA GARRIBBA,
MASSIMO MARINI, DEBORA VACCARI

con la colaboración de MARÍA NOGUÉS e ISABEL TURULL

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2019

COMITÉ CIENTÍFICO

<i>Carlos ALVAR</i> (<i>Université de Genève - Universidad de Alcalá</i>)	<i>Alejandro HIGASHI</i> (<i>Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa</i>)
<i>Vicenç BELTRAN</i> (<i>Sapienza, Università di Roma</i>)	<i>José Manuel LUCÍA MEGLAS</i> (<i>Universidad Complutense</i>)
<i>Patrizia BOTTA</i> (<i>Sapienza, Università di Roma</i>)	<i>María Teresa MIAJA DE LA PEÑA</i> (<i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>)
<i>María Luzdivina CUESTA TORRE</i> (<i>Universidad de León</i>)	<i>Maria Ana RAMOS</i> (<i>Universität Zurich</i>)
<i>Elvira FIDALGO</i> (<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>)	<i>Maria do Rosário FERREIRA</i> (<i>Universidade de Coimbra</i>)
<i>Leonardo FUNES</i> (<i>Universidad de Buenos Aires</i>)	<i>Lourdes SORIANO ROBLES</i> (<i>Universitat de Barcelona</i>)
<i>Aurelio GONZÁLEZ</i> (<i>Colegio de México</i>)	<i>Cleofé TATO GARCÍA</i> (<i>Universidade da Coruña</i>)

COMITÉ ASESOR

Mercedes Alcalá Galán	Paloma Díaz-Mas	Gioia Paradisi
Amalia Arizaleta	María Jesús Díez Garretas	Óscar Perea Rodríguez
Fernando Baños	Antoni Ferrando	José Ignacio Pérez Pascual
Consolación Baranda	Anna Ferrari	Carlo Pulsoni
Rafael Beltran Llavador	Pere Ferré	Rafael Ramos
Anna Bognolo	Anatole Pierre Fuksas	Ines Ravasini
Alfonso Boix Jovaní	Mario Garvin	Roxana Recio
Jordi Bolòs	Michael Gerli	María Gimena del Río Riande
Mercedes Brea	Fernando Gómez Redondo	Ana María Rodado Ruiz
Marina Brownlee	Francisco J. Grande Quejigo	María José Rodilla León
Cesáreo Calvo Rigual	Albert Hauf	Marcial Rubio
Fernando Carmona	David Hook	Pablo E. Saracino
Emili Casanova	Eduard Juncosa Bonet	Connie Scarborough
Juan Casas Rigall	José Julián Labrador Herraiz	Guillermo Serés
Simone Celani	Albert Lloret	Dorothy Severin
Lluís Cifuentes Comamala	Pilar Lorenzo Gradín	Meritxell Simó Torres
Peter Cocozzella	Karla Xiomara Luna Mariscal	Valeria Tocco
Antonio Cortijo Ocaña	Elisabet Magro García	Juan Miguel Valero Moreno
Xosé Luis Couceiro	Antonia Martínez Pérez	Yara Frateschi Vieira
Francisco Crosas	M. Isabel Morán Cabanas	Jane Whetnall
María D'Agostino	María Morrás	Josep Antoni Ysern Lagarda
Claudia Demattè	Devid Paolini	Irene Zaderenko

Este libro se ha publicado gracias a una ayuda del Dipartimento di Studi europei, americani e interculturali (Sapienza, Università di Roma) y ha contado además con una subvención de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval.

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de la edición: Isabella Tomassetti, Roberta Alviti, Aviova Garribba,*

Massimo Marini, Debora Vaccari

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-17107-86-4 (Vol. 1)

I.S.B.N.: 978-84-17107-87-1 (Vol. 2)

I.S.B.N.: 978-84-17107-88-8 (o.c.)

D. L.: LR 943-2019

IBIC: DCF DCQ DSBB DSC HBLC1

Impresión: Mástres Design

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

VOLUMEN I

PRÓLOGO.....	xxi
I. ÉPICA Y ROMANCERO	25
Lope de Vega y el romancero viejo: a vueltas con <i>El conde Fernán González</i>	27
ROBERTA ALVITI	
La técnica y la función de lo cómico en la épica serbia y en la epopeya románica: convergencias y particularidades	51
MINA APIĆ	
«Pues que a Portugal partís»: fórmulas romancísticas en movimiento	63
TERESA ARAÚJO	
«Sonrisandose iva». Esuberanza giovanile e contegno maturo dell'eroe tra <i>Mocedades de Rodrigo e Cantar de mio Cid</i>	73
MAURO AZZOLINI	
Los autores de los romances	85
VICENÇ BELTRAN	
La permeabilidad de la materia cidiana en el ejemplo del <i>Cantar de Mio Cid</i>	109
MARIJA BLAŠKOVIĆ	
Discursos en tensión en las representaciones de Bernardo del Carpio	125
GLORIA CHICOTE	
Una nueva fuente para editar el Romancero de corte: «La mañana de San Juan» en MN6d	135
VIRGINIE DUMANOIR	

Fernán González, conquistador de Sepúlveda. Crónica y comedia, de la <i>Historia de Segovia</i> (1637) a <i>El castellano adalid</i> (1785)	151
ALBERTO ESCALANTE VARONA	
Desarrollo de tópicos, fórmulas y motivos en el Romancero Viejo: la muerte del protagonista	163
AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ	
II. HISTORIOGRAFÍA Y CRONÍSTICA	179
Linhagens imaginadas e relatos fundacionais desafortunados.....	181
ISABEL DE BARROS DIAS	
Crónicas medievales en los umbrales de la Modernidad: el caso de la <i>Crónica particular de San Fernando</i>	207
LEONARDO FUNES	
Il dono muliebri della spada e la <i>Primera Crónica General</i> : tracce iberiche di versioni arcaiche del <i>Mainet</i> francese.....	219
ANDREA GHIDONI	
La convergencia de historiografía y hagiografía en el relato del sitio de Belgrado (1456) en las <i>Bienandanzas e fortunas</i> de Lope García de Salazar	237
HARVEY L. SHARRER	
Las «vidas» de los papas en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero	247
LOURDES SORIANO ROBLES - ANTONIO CONTRERAS MARTÍN	
Colegir y escribir de su mano: las funciones de fray Alonso de Madrid, abad de Oña, en la <i>Suma de las corónicas de España</i>	281
COVADONGA VALDALISO CASANOVA	
La expresión del amor en la <i>Crónica troyana</i> de Juan Fernández de Heredia.....	297
SANTIAGO VICENTE LLAVATA	
III. LÍRICA TROVADORESCA	309
Da materia paleográfica á edición: algunhas notas ao fío da transcripción do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal e do Cancioneiro da Vaticana	311
XOSÉ BIEITO ARIAS FREIXEDO	

<i>Numa clara homenagem aos nossos cancioneiros</i> . Eugénio de Andrade e la lirica galego-portoghese	329
FABIO BARBERINI	
Variantes gráficas y soluciones paleográficas: los códices de las <i>Cantigas de Santa María</i>	341
MARÍA J. CANEDO SOUTO	
A voz velada dos outros. Achegamento ao papel dos amigos na cantiga de amor.....	355
LETICIA EIRÍN	
Pergaminhos em releitura	369
MANUEL PEDRO FERREIRA	
Cuando las <i>Cantigas de Santa María</i> eran <i>a work in progress</i> : el Códice de Florencia	379
ELVIRA FIDALGO FRANCISCO	
Entre a tradición trobadoresca e a innovación estética: as cantigas de Nuno Eanes Cerzeo.....	389
DÉBORAH GONZÁLEZ	
Perdidas e achadas: <i>Cantigas de Santa María</i> no Cancioneiro da Biblioteca Nacional.....	399
STEPHEN PARKINSON	
Os sinais abreviativos no <i>Cancioneiro da Biblioteca Nacional</i> : tentativa de sistematização	411
SUSANA TAVARES PEDRO	
Formação do <i>Cancioneiro da Ajuda</i> e seu parentesco com ω e α	421
ANDRÉ B. PENAFIEL	
Tradição e inovação no cancionero de amigo de D. Dinis	439
ANA RAQUEL BAIÃO ROQUE	
Alfonso X ofrece una íntima autobiografía en sus <i>Cantigas de Santa María</i>	449
JOSEPH T. SNOW	
Los maridos de María Pérez <i>Balteira</i>	461
JOAQUIM VENTURA RUIZ	
Cuestiones de frontera: el Cancionero de Santa María de Terena de Alfonso X el Sabio (CSM 223, 275 y 319)	473
ANTONIA VÍÑEZ SÁNCHEZ	

IV. POESÍA RELIGIOSA Y DIDÁCTICA	483
Historia crítica de la expresión <i>mester de clerecía</i>	485
PABLO ANCOS	
Reelaboraciones de la leyenda de Teófilo en la península ibérica durante el siglo XIII	501
CARMEN ELENA ARMIJO	
La poesía del siglo XIV en Castilla: hacia una revisión historiográfica (III).....	515
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
De la estrofa 657 del <i>Libro de Alexandre</i> a procesos de reformulación / reiteración del calendario alegórico medieval en siglos posteriores. La función de la experiencia en la construcción de los motivos de los meses.....	527
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	
El sueño de Alexandre.....	539
MARÍA LUISA CERRÓN PUGA	
Las emociones de Apolonio.....	553
FILIPPO CONTE	
La representación literaria de la lujuria en los <i>Milagros de Nuestra Señora</i> : las metáforas de la sexualidad	569
NATACHA CROCOLL	
Las visiones de Santa Oria de Berceo y sus regímenes simbólicos.....	583
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Notas sobre la reproducción en secuencias de la pseudoautobiografía erótica del <i>Libro de buen amor</i> : una propuesta de estudio	595
PEDRO MÁRMOL ÁVILA	
El cerdo: un motivo curioso en el <i>Poema de Alfonso Onceno</i>	609
MICHAEL MCGLYNN	
La métrica del <i>mester de clerezia</i> y sus “exigencias” en el proceso de reconstrucción lingüística.....	623
FRANCISCO PEDRO PLA COLOMER	
«Cuando se vido solo, del pueblo apartado...». Procesos de aislamiento virtuoso en tres poemas hagiográficos de Gonzalo de Berceo.....	637
ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA	

Retórica del espacio sagrado en el contexto codicológico del Ms. Esc. K-III-4 (<i>Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipcíaca, Libro de los tres reyes de Oriente</i>)	649
CARINA ZUBILLAGA	
V. PROSA LITERARIA, DIDACTISMO Y ERUDICIÓN	659
Vida activa y vida contemplativa: una fuente de Rodrigo Sánchez de Arévalo	661
ÁLVARO ALONSO	
El milagro mariano en el siglo XVI: entre las polémicas reformistas y la revalidación católica	673
CARME ARRONS LLOPIS	
Nuevos testimonios de la biblia en romance en bifolios reutilizados como encuadernaciones	683
GEMMA AVENOZA	
Notas sobre el <i>Ceremonial</i> de Pedro IV de la Biblioteca Lázaro Galdiano.....	691
PATRICIA AZNAR RUBIO	
La descripción de la ciudad de El Cairo en cuatro viajeros medievales peninsulares de tradición musulmana, judía y cristiana.....	701
VICTORIA BÉGUELIN-ARGIMÓN	
¿Una vulgata para el <i>Libro de los doze sabios</i> ?	713
HUGO Ó. BIZZARRI	
Magdalena predicadora y predicada: de milagros y sermones en la Castilla de los Reyes Católicos	721
ÁLVARO BUSTOS	
Estudi codicològic del <i>Breviari d'amor</i> català: els fragments de la Universiteitsbibliotheek de Gant	735
IRENE CAPDEVILA ARRIZABALAGA	
Uso de las paremias y polifonía en el <i>Corbacho</i>	749
DANIELA CAPRA	
La 'profecía autorrealizadora' en la <i>Gran conquista de Ultramar</i> : entre estructura narrativa y construcción ideológica	759
PÉNÉLOPE CARTELET	
Educando mujeres y reinas	775
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	

Els Malferit, una nissaga de juristes mallorquins vinculada a l'Humanisme (ss. xv-xvi)	791
GABRIEL ENSENYAT PUJOL	
Leer a Quinto Curcio en el siglo xv: apuntes sobre las glosas de algunos testimonios vernáculos	803
ADRIÁN FERNÁNDEZ GONZÁLEZ	
Aproximación comparativa entre las versiones hebreas y romances de <i>Kalila waDimna</i> . Su influencia en la obra de Jacob ben Eleazar	813
E. MACARENA GARCÍA - CARLOS SANTOS CARRETERO	
Escritura medieval, planteamientos modernos: <i>Católica impugnación</i> de fray Hernando de Talavera	823
ISABELLA IANNUZZI	
Ecos de Tierra Santa en la España medieval: tres peregrinaciones de leyenda	831
VÍCTOR DE LAMA	
«Menester es de entender la mi rrazón, que quiero dezir el mi saber»: i raccontì <i>Lac venenatum</i> , <i>Puer 5 annorum</i> e <i>Abbas</i> nel <i>Sendebar</i>	843
SALVATORE LUONGO	
Os pecados da língua no <i>Livro das confissões</i> de Martín Pérez	857
ANA MARIA MACHADO	
De Afonso X a Dante: os caminhos do <i>Livro da Escada de Maomé</i> pela Europa	867
FERNANDA PEREIRA MENDES	
El <i>Libro de los gatos</i> desde la perspectiva crítica actual. Algunas consideraciones sobre su estructura	875
JUAN PAREDES	
Entre el <i>adab</i> y la literatura sapiencial: <i>El príncipe y el monje</i> de Abraham Ibn Hasday	887
RACHEL PELED CUARTAS	
Prácticas de lectura femeninas durante el reinado de los Reyes Católicos: los paratextos	895
MARTINA PÉREZ MARTÍNEZ-BARONA	
La Roma de Pero Tafur	911
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	

La teoría de la <i>amplificatio</i> en la retórica clásica y las <i>artes poetriae</i> medievales	921
MARUCHA CLAUDIA PIÑA PÉREZ	
Los estudios heredianos hoy en perspectiva.....	935
ÁNGELES ROMERO CAMBRÓN	
Para una nueva <i>recensio</i> del <i>Libro del Tesoro</i> castellano: el ms. Córdoba, Palacio de Viana-Fundación CajaSur, 7017.....	945
LUCA SACCHI	
A história da espada quebrada: uma releitura veterotestamentária	955
RAFAELA CÂMARA SIMÕES DA SILVA	
Il motivo del “concilio infernale”: presenze in area iberica fra XIII e XVI secolo.....	965
LETIZIA STACCIOLI	

VOLUMEN II

VI. LÍRICA BAJOMEDIEVAL Y PERVIVENCIAS	997
La <i>Cántica Espiritual</i> de la primera edición de las poesías de Ausiàs March.....	999
RAFAEL ALEMANY FERRER	
Contexto circunstancial y dificultades textuales en un debate del <i>Cancionero de Baena</i> : ID1396, PN1-262, «Señor Johan Alfonso, muy mucho me pesa»	1015
SANDRA ÁLVAREZ LEDO	
«Se comigo nom m'engano»: Duarte da Gama entre sátira y lirismo	1029
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
«Las potencias animadas son de su poder quitadas»: el amor como potencia en la poesía amorosa castellana del siglo xv	1039
MARÍA LUISA CASTRO RODRÍGUEZ	
<i>Viendo estar / la corte de tajos llena</i> . Los mariscales Pero García de Herrera e Íñigo Ortiz de Estúñiga y la gestación y difusión de la poesía en el entorno palatino a comienzos del siglo xv	1055
ANTONIO CHAS AGUIÓN	
El inframundo mítico en un <i>Dezir</i> del Marqués de Santillana	1069
MARÍA DEL PILAR COUCEIRO	
As línguas do <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende.....	1085
GERALDO AUGUSTO FERNANDES	

Rodrigo de Torres, Martín el Tañedor y un hermano de este: tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7) pretendidamente menores	1097
MARÍA ENCINA FERNÁNDEZ BERROCAL	
Una definición de amor en el Ms. Corsini 625	1109
AVIVA GARRIBBA	
Las ediciones marquianas de 1543, 1545 y 1555: estudio de variantes	1121
FRANCESC-XAVIER LLORCA IBI	
La poesía de Fernán Pérez de Guzmán en el <i>Cancionero General</i> de 1511: selección y variaciones	1135
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Los tópicos del mal de amor y de la codicia femenina en dos poemas del Ms. Corsini 625.....	1153
MASSIMO MARINI	
Els <i>Cants de mort</i> : textos i contextos	1167
LLÚCIA MARTÍN - MARIA ÀNGELS SEQUERO	
<i>Recensio</i> y edición crítica de testimonios únicos: la poesía profana de Joan Roís de Corella.....	1179
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los poemas en gallego de Villasandino: notas para un estudio lingüístico	1191
ISABELLA PROIA	
Elaboración de una lengua poética y <i>code-mixing</i> : en torno a la configuración lingüística del corpus gallego-castellano	1205
JUAN SÁEZ DURÁN	
Figurações do serviço amoroso: Dona Joana de Mendonça no teatro da corte.....	1217
MARIA GRACIETE GOMES DA SILVA	
Mutilación y (re)creación poética: las «letras» y «cimeiras» del <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende (1516).....	1227
SARA RODRIGUES DE SOUSA	
Juan de la Cerda, un poeta del siglo XIV sin obra conocida	1239
CLEOFÉ TATO	
Diego de Valera y la <i>Regla de galanes</i> : una atribución discutida.....	1259
ISABELLA TOMASSETTI	
Juan Agraz a través de los textos.....	1271
JAVIER TOSAR LÓPEZ	

Una <i>batalla de amor</i> en el Ms. Corsini 625.....	1283
DEBORA VACCARI	
VII. PROSA DE FICCIÓN.....	1299
La guerra de sucesión de Mantua: ¿una fuente de inspiración para la <i>Crónica do Imperador Beliadro</i> ?	1301
PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES	
Tempestades marinas en los libros de caballerías.....	1313
ANNA BOGNOLO	
Construcción narrativa y letras cancioneriles en libros de caballerías hispánicos	1325
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
La oscura posteridad de Juan Rodríguez del Padrón	1339
ENRIC DOLZ FERRER	
Melibea, personaje transfuncional del siglo xx.....	1349
JÉROMINE FRANÇOIS	
Fortuna y mundo sin orden en <i>La Celestina</i> de Fernando de Rojas	1363
ANTONIO GARGANO	
Paternidades demoníacas y otras diablerías tardomedievales en la edición burgalesa del <i>Baladro del sabio Merlin</i>	1383
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
Lanzarote e le sue emozioni	1393
GAETANO LALOMIA	
El fin de Merlín a través de sus distintas versiones	1409
ROSALBA LENDO	
Memoria y olvido en <i>La Celestina</i>	1425
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La <i>Historia del valoroso cavallier Polisman</i> de Juan de Miranda (Venezia, Zanetti,1573).....	1437
STEFANO NERI	
<i>Pierres de Provença</i> : l'odissea genèrica d'una novel·leta francesa	1447
VICENT PASTOR BRIONES	

Pieles para el adorno. Los animales como material de confección en los libros de caballerías.....	1459
TOMASA PILAR PASTRANA SANTAMARTA	
El público de las traducciones alemanas de <i>Celestina</i>	1473
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Bernardo de Vargas, autor de <i>Los cuatro libros del valeroso caballero D. Cirongilio de Tracia</i> . ¿Una biografía en vía de recuperación?.....	1483
ELISABETTA SARMATI	
La Làquesis de Plató i la Làquesis del <i>Curial</i>	1493
ABEL SOLER	
«No queráys comer del fruto ni coger de las flores»: el <i>Jardín de hermosura</i> de Pedro Manuel de Urrea como subversión	1505
MARÍA ISABEL TORO PASCUA	
 VIII. METODOLOGÍAS Y PERSPECTIVAS	 1515
Los problemas del traductor: acerca del <i>Nycticorax</i>	1517
CARLOS ALVAR	
Los <i>Siete sabios de Roma</i> en la imprenta decimonónica: un ejemplo de reescritura en pliegos de cordel.....	1527
NURIA ARANDA GARCÍA	
<i>Universo Cantigas</i> : el editor ante el espejo.....	1541
MARIÑA ÁRBOR ALDEA	
Las ilustraciones de <i>Las cien nuevas nouvelles (Les Cent Nouvelles nouvelles)</i> : del manuscrito a los libros impresos	1555
MARÍA CRISTINA AZUELA BERNAL	
Traducciones, tradiciones, fuentes, <i>στέμματα</i>	1565
ANDREA BALDISSERA	
Para un mapa de las cortes trovadorescas: el caso catalano-aragonés	1587
MIRIAM CABRÉ - ALBERT REIXACH SALA	
De <i>La gran estoria de Ultramar</i> manuscrita, a <i>La gran conquista de Ultramar</i> impresa (1503): una nueva <i>ordinatio</i>	1599
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	

La traducción de los ablativos absolutos latinos de las <i>Prophetiae Merlini</i> en los <i>Baladros</i> castellanos.....	1615
ALEJANDRO CASAIS	
O portal <i>Universo Cantigas</i> : antecedentes, desenvolvemento e dificultades.....	1633
MANUEL FERREIRO	
La <i>Historia de la doncella Teodor</i> en la imprenta de los Cromberger: vínculo textual e iconográfico con el <i>Repertorio de los tiempos</i>	1645
MARTA HARO CORTÉS	
Puntuación y lectura en la Edad Media.....	1663
ALEJANDRO HIGASHI	
La tradición iconográfica de la <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (Zaragoza: Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545)	1685
MARÍA JESÚS LACARRA	
El <i>stemma</i> de <i>La Celestina</i> : método, lógica y dudas.....	1697
FRANCISCO LOBERA SERRANO	
Editar a los clásicos medievales en el siglo XXI	1717
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
Nuevos instrumentos para la filología medieval: <i>Cançoners DB</i> y la <i>Biblioteca Digital Narpan-CDTC</i>	1729
SADURNÍ MARTÍ	
De copistas posibilistas y destinatarios quizás anónimos: estrategias, manipulaciones y reinterpretaciones en traducciones medievales.....	1739
TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO	
Alcune riflessioni sulle locuzioni «galeotto fu» e «stai fresco».....	1763
EMILIANA TUCCI	
<i>Universo de Almouro</i> : Base de datos de la materia caballeresca portuguesa. Primeros resultados.....	1775
AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO	

LOPE DE VEGA Y EL ROMANCERO VIEJO: A VUELTAS CON *EL CONDE FERNÁN GONZÁLEZ*¹

ROBERTA ALVITI

Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

El conde Fernán González, que puede considerarse una pieza de autoría lo-piana incuestionable ya que aparece en la segunda lista de comedias que el Fénix incluyó en el prólogo del *Peregrino en su patria*², se publicó por primera vez en 1624 en la *Parte XIX* de las comedias de Lope³; según la *Cronología* de Morley y Bruerton, sin embargo, la época de su composición sería anterior de una década o más, colocándose en los años 1606-1612⁴.

-
1. El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali».
 2. Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. J. González Barrera, Madrid, Cátedra, 2016, p. 127.
 3. Lope de Vega, *Parte decinueve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, J. González y A. Pérez, 1624, ff. 120r-148. Seis comedias de Lope de Vega y otros autores (Lisboa, 1603). El volumen volvió a publicarse al año siguiente, en Madrid por los mismos González y Pérez, y en 1627, en Valladolid, por la viuda de F. de Córdoba, J. Morillo y A. Vázquez de Velasco; en el *explicit* a la pieza se le da el título *La libertad de Castilla por Fernán González*. Además de estos testimonios impresos, se conserva en la Biblioteca palatina de Parma, bajo la signatura CC.* V. 28032/ XXX, un manuscrito-copia de la comedia; véase Antonio Restori, *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio* (CC.* V. 28032 della Palatina Parmense), Livorno, Tipografia Francesco Vigo, 1891, p. 18. La pieza cuenta con tres ediciones modernas: Lope de Vega, *El conde Fernán González*, en *La leyenda de Fernán González (Ciclo poético del Conde castellano)*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Aguilar, 1946, pp. 717-802; Lope de Vega, *El conde Fernán González*, ed. R. Marcus, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1963; Lope de Vega, *El Conde Fernán González*, en *Obras de Lope de Vega*, II. *Crónicas y leyendas dramáticas de España*, ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas (BAE, XVII), 1966, pp. 105-163; en el presente trabajo manejamos la edición de Raymond Marcus.
 4. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968 p. 303. La historia de Fernán González fue objeto de otras dos piezas: de una de

Lope de Vega escenifica las empresas del esforzado Conde (910-970), a quien, según la leyenda, se debería la liberación de Castilla de la dominación navarro-leonesa; en la pieza se elaboran dramáticamente las articulaciones diegéticas sustanciales de la leyenda del héroe castellano, según la versión que aparece *La estoria del noble cauallero el conde Fernan Gonzalez con la muerte de los siete infantes de Lara*⁵: la aparición del monje Pelayo en la ermita que se convertirá en el monasterio de San Pedro de Arlanza; la profecía de sus éxitos bélicos y el auxilio divino en sus batallas contra Almanzor; el episodio del caballero tragado por la tierra; los conflictos de Fernán González con Sancho «Abarca» de Navarra y Sancho Ordóñez de León; las convocatorias a las Cortes de León; el aprisionamiento del Conde y su liberación por parte de la que se convertirá en su esposa, la infanta Sancha; la liberación de Castilla a cambio del precio del caballo y del azor⁶. El arco cronológico abarcado por la *Tragicomedia* es muy amplio y

estas, que no se ha conservado, nos da noticia el propio Lope en su *Epistolario*; se trata de la obra escrita por Pedro Liñán de Rianza que lleva el título *El conde de Castilla*. Otra, *De la libertad de Castilla*, fue publicada en el tomo *Seis comedias de Lope de Vega y otros autores*. A pesar de la atribución que figura en la edición, la autoría de esta obra casi seguramente no le corresponde a Lope de Vega; la obra se ha editado en los años 80 del siglo pasado con la atribución, apoyada en razones métrico-estilísticas, a Alfonso Hurtado de Velarde.

5. *La estoria del noble cauallero el conde Fernan Gonzalez con la muerte de los siete infantes de Lara*, Toledo, [Sucesor de Pedro Hagembach], 1511, esp. los capítulos XI-XIII. Cito por la edición de Ivy A. Corfis publicada en *Tirant*, XIV (2011), pp. 5-46. Más opinable parece la relación con otras crónicas como la *Primera Crónica General* o la *Crónica General de 1344*; rectifico, por lo tanto, lo que escribí en un trabajo anterior, «Del romancero viejo al *Arte nuevo: El conde Fernán González*, de Lope de Vega», en *Tradiciones, modelos, intersecciones. Calas en la poesía castellana de los siglos XV y XVI*, ed. I. Tomassetti, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2018, pp. 339-350: «La fuente principal utilizada por Lope de Vega en la elaboración dramática de la leyenda del esforzado Conde es la *Crónica General de Alfonso X*, en su edición de 1541 por el historiador Florián de Ocampo, cronista de Carlos la *Crónica*, en la que se reúnen distintas obras alfonsíes, tuvo una amplísima circulación en los siglos XVI y XVII», p. 340. Para un listado exhaustivo de las crónicas sobre Fernán González hasta el siglo XVI, *vid.* André Nougé, «Bibliografía sobre Fernán González. Conclusión», *Boletín de la Institución Fernán González*, XLV, 166 (1966), pp. 107-112, esp. pp. 108-109.
6. Una sinopsis detallada de la pieza se encuentra en el database ARTELOPE. Enlace: <<https://artelope.uv.es/basededatos/browserecord.php?action=browse&-recid=79#caracterizaciones>> [fecha consulta: 19 /12 /2017]. A la pieza lopesca están dedicados muy pocos trabajos críticos; entre ellos destacan: Andrés Amorós, «*El conde Fernán González* (a la luz del *Arte nuevo*)», *Revista de Bachillerato*, III (1977), pp. 27-38, Florencia Calvo «*El conde Fernán González* de Lope de Vega: huellas medievales en la construcción de un héroe dramático barroco», *Medievalia*, XXVII (1998), pp. 44-51; Grande Quejigo, Roso Díaz, «Edad media y Barroco...», art. cit.; Marsha Swislocki, «Lope de Vega entre romancero y comedia. *El conde Fernán González*», en *Mira de Amescua en candeleiro. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII*, eds. A. de la Granja, J. A. Martínez Berbel, Granada, Universidad de

los entreactos marcan un corte temporal imprecisado, pero sí significativo. En la trama principal de la *Tragicomedia*, dedicada a la vicisitudes del héroe, se injerta una intriga secundaria protagonizada por villanos: se combinan, por lo tanto, distintas acciones y episodios, lo que supone, a veces, repentinos cambios espaciales y cronológicos⁷.

El material del que el Fénix se sirvió para escenificar las hazañas del conde Fernán González era muy heterogéneo, ya que se caracterizaba por la coexistencia de historia y ficción; entre los hipotextos a disposición del dramaturgo, de hecho, se encuentran textos cronísticos, tradiciones épicas y romancero. Así que, Ramón Menéndez Pidal, en sus observaciones acerca de la obra, manifestaba la problematicidad de establecer en qué medida el *Fernán González* lopesco se basara sobre textos en prosa, sobre textos romanceriles y/o sobre una combinación de hipotextos distintos, tanto escritos como orales; esta dificultad se debería, según el filólogo, al hecho de que la mayoría de la materia romancística tendría su origen en textos escritos en prosa⁸.

Por lo que se refiere a la aportación del romancero, el mismo don Ramón había detectado, en la pieza que nos ocupa, varias refundiciones de romances tradicionales y semi-eruditos entre los que destacan: «Buen conde Fernán González», «Juramento llevan hecho», «Preso está Fernán González», «Haciendo estaba unas ferias»⁹.

Granada, 1996, II, pp. 497-506.

7. Todo ello justifica, tal vez, el hecho de que Menéndez y Pelayo, en uno de sus típicos juicios *tranchant*, dijera de nuestra comedia: «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 (...). 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» (Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, tomo III, Madrid, Victoriano Suárez, p. 294). Sin embargo, prescindiendo del juicio de don Marcelino y mirando el *Fernán González* con más detenimiento nos damos cuenta de que se trata de una obra estructurada con esmero, en la que hay una alternancia equilibrada entre intriga primaria y secundaria; esta última, protagonizada por villanos, se despliega en secuencias cómicas y de amoríos, injertándose armónicamente y confluyendo en el tramo principal, con la finalidad de ensalzar la figura del Conde y demostrar la devoción que le reserva el pueblo. Se aprecia, además, la reduplicación, tal y como ocurre en la crónicas en cuyo patrón se basa Lope, de motivos centrales del argumento: hay dos encuentros con Pelayo, dos batallas contra Almanzor, dos enfrentamientos con reyes, los dos llamados Sancho.
8. Ramón Menéndez Pidal, «Notas para el romancero del conde Fernán González», en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1899, I, p. 429-507.
9. *Ibid.*

El propósito estético o de reclamo para el público no basta para explicar la reutilización por parte de los dramaturgos barrocos de textos provenientes del romancero viejo y nuevo. Por lo que se refiere a Lope, la tendencia a aprovechar materiales romancísticos precedentes, es particularmente acusada en las piezas inspiradas en la historia de España¹⁰: en la opinión de quien escribe, habría que relacionar estas incrustaciones con la exigencia de garantizar la historicidad de la *fabula* escenificada; no hay que olvidar, en efecto, que los romances se considerarían la expresión poética, y al mismo tiempo incuestionable, de la verdad histórica¹¹.

En un estudio precedente me dediqué a analizar el aprovechamiento por parte de Lope del *corpus* romancístico referido a Fernán González; en concreto, me detuve en dos secuencias de la segunda jornada que están directamente inspiradas en el conocidísimo «Buen conde Fernán González» y en «Juramento llevan hecho»¹². Siguiendo las pautas del anterior trabajo, en estas páginas me propongo

10. Sobre la presencia del romancero en el teatro lopesco de corte histórico-legendario, además del estudio pidaliano que acabamos de citar, véase Jerome Aaron Moore, *The «Romancero» in the Chronicle-legend Plays of Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1940 y especialmente las pp. 84-90, dedicadas a nuestra comedia.
11. Como dijimos *supra*, *El conde Fernán González* lleva la denominación de «Tragicomedia famosa»; en la taxonomía lopesca las categorías de *tragicomedia* y *tragedia* se emplean exclusivamente para las piezas en las que se dramatizan sucesos históricos y/o legendarios. Florence D'Artois destaca que en las *Partes XVI-XX*, publicadas entre 1621 y 1625, es muy elevada la cantidad de piezas a las que el Fénix aplicó la etiqueta de *tragicomedia* y *tragedia* (Florence D'Artois, «Hacia un patrón de lectura genérico de las *Partes* de comedias: tragedias y tragicomedias en las *Partes XVI y XX* de Lope de Vega», en *Aún no dejó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. X. Tubau, Bellaterra, Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, p. 299). Precisamente en estos años, Lope aspiraba al cargo de cronista de Indias y tenía, por lo tanto, el especial interés en promover sus capacidades de historiador. Esta intención es patente en la dedicatoria de *Fernán González*, que va dirigido al Secretario del Supremo Consejo de la Santa y General Inquisición Luis Sánchez García: «Reciba en prenda de mis obligaciones esta comedia y verdadera historia; que aun en la poesía, a quien trata tanta verdad, no es justo ofrecelle fábulas»: *vid.* en la p. 1 de la edición de Marcus; *cf.* Christophe Couderc, «Fronteras genéricas: Lope de Vega ante la tragicomedia», *Criticón*, XXII (2014), pp. 67-82, cita en la p. 78.
12. Alviti, «Del romancero viejo al *Arte nuevo...*», art. cit. A partir de dicho estudio, cito algunas observaciones sobre la reutilización y resemantización de textos romanceriles en el teatro áureo «[se trata de] un elemento genérico que caracteriza no sólo las piezas lopescas, sino la comedia nueva en general: el teatro barroco, “divoratore di argomenti” según la definición de Maria Grazia Profeti (Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera / La montanara della Vera*, ed. M. G. Profeti, trad. S. Rogai, Firenze, Alinea, 2010, p. 10), se distingue por su capacidad de reelaborar y poner en escena materiales de géneros muy distintos, sea literarios, sea históricos, lo que explica el gran interés de los dramaturgos por la materia romanceril. Una de las características más evidentes de los romances, en efecto, es su teatralidad que se manifiesta, sobre todo en los romances más antiguos, en la frecuente estructura dialógica y en la preponderancia de la acción con respecto a la descripción. La utilización de romances tradicionales en las obras dramáticas,

estudiar la inserción en la pieza lopesca, del romance «Preso está Fernán González». Se trata de un texto semi-erudito que apareció por primera vez en el *Cancionero de romances*, publicado en Ambéres en 1550 (f. 8) y, en una versión mucho más extensa, con variantes que atañen a elementos de la *fabula*, en la *Silva de romances*, editada en Zaragoza en la misma fecha¹³; cotejando las dos versiones, podemos asumir que Lope conoció y reutilizó la versión impresa en el *Cancionero* de Ambéres (ff. xcir-xcivr). Reproducimos este texto, citando por la edición de Durán de la que modernizamos la acentuación, insertando leves modificaciones en la puntuación y en el uso de las mayúsculas¹⁴.

permitía al dramaturgo establecer, aun cumpliendo con las reglas de la *mise en escene*, un proceso de interacción con el público, quien conocería de antemano los romances utilizados y apreciaría esta contaminación entre el género lírico y el dramático. Algunas comedias se rotulaban precisamente a partir de un romance que se convertía en el móvil inspirador para el dramaturgo y al mismo tiempo constituía una pre-teatralización para el público, que acudiría a los corrales de comedia atraído por el título de la obra; también se daba la posibilidad de que se incluyeran y se reelaboraran sólo partes de romances, hasta llegar a la interpolación literal de textos completos. Desde la perspectiva métrica no hay que olvidar, además, que el octosílabo, verso propio del romance, es también la unidad métrica que estructura la mayoría de las obras teatrales áureas, en las que, además, el romance es una de las formas métricas más privilegiadas: no olvidemos el dictado lopesco del *Arte nuevo*, según el que «las relaciones piden los romances»; todo ello autoriza, por lo tanto, la transferibilidad textual de romances, tanto viejos, como nuevos, en ámbito dramático» (Alviti, «Del romancero...», art. cit., pp. 342-343). Véase, a este propósito, con una particular atención a Luis Vélez de Guevara, véase el imprescindible y ya modélico estudio de Daniele Crivellari, *Il «romance» spagnolo in scena. Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*, Roma, Carocci, 2008.

13. Vid. las observaciones de Vicenç Beltran, que proporciona informaciones detalladas sobre las distintas versiones: «El romance «Preso está Fernán González / el buen conde castellano» (...) narra la prisión del Conde por el rey Ordóñez, que en algunas versiones resulta ser Sancho Ordóñez, liberado por una argucia de su esposa (vease la edición con variantes de *Primavera*, n. 18; con este nombre aparece también en el romance «Castellanos y leoneses», n. 15 de esta misma edición y publicado por Esteban de Nájera en la *Primera parte*, f. lxxxviiijv). Por otra parte, el romance «Preso está Fernán González / el gran conde de Castilla» (*Primavera*, n. 15), sin dar el nombre del rey que lo había encerrado, presenta a su liberadora como «la infanta / que era hermosa y cumplida» aunque la forma en que lleva a cabo su trama no se describe y continúa después con un truculento intento de violación por cierto arcipreste que los descubre. Sospecho que el autor del romance utilizó elementos de esta tradición en un montaje argumental que resulta incoherente con cualquier intento de reconstrucción histórica», *Segunda arte de la Silva de varios Romances*, [ed. facsímil de Zaragoza, 1550], estudio de V. Beltran, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2017, p. 70.
14. *Romancero de romances caballerescos e históricos anteriores al siglo XVIII*, ed. A. Durán, Madrid, Imprenta de don Eusebio Aguado, 1832, vol. II, pp. 28-29.

Preso está Fernan Gonzalez,
 el gran conde castellano;
 tiénelo el rey de Navarra
 maltratado a maravilla.
 Vino allí un conde normando 5
 que pasaba en romería;
 supo que este hombre famoso
 en cárceles padecía.
 Fuese para Castroviejo
 donde el Conde residía, 10
 dádivas daba al alcaide
 si dejarle ver quería:
 el alcaide fue contento
 y las prisiones le abría.
 Mucho los Condes hablaron. 15
 El normando se salía:
 fuese donde estaba el Rey
 con lo que pensado había.
 Procuró ver á la Infanta
 pues era hermosa y cumplida, 20
 animosa y muy discreta,
 de persona muy crecida.
 Tanto procura de verla
 que esto le hablara un día:
 –Dios os lo perdone, Infanta, 25
 Dios, también santa María,
 pues por vos se pierde un hombre,
 el mejor que se sabía;
 por vos se causa gran daño,
 por vos se pierde Castilla, 30
 los moros entran en ella
 por no ver quien la regía;
 que por veros muere preso,
 por amor de vos moría:
 mal pagais amor, Infanta, 35
 a quien tanto en vos confía.
 Si no remediáis al Conde
 seréis muy aborrecida,

y si por vos saliese
 seréis reina de Castilla-. 40
 Tan bien le habla el Normando,
 que a la Infanta enternecía;
 determina de librallo¹⁵
 si por muger la quería.
 El Conde se lo promete, 45
 y a vello la Infanta iba.
 –No temais,–dijo,–señor,
 que y’os daré la salida–.
 Y engañando a aquel alcaide
 salen los dos de la villa. 50
 Toda la noche anduvieron
 hasta que el alba reía.
 Escondidos en un bosque
 un arcipreste¹⁶ los vía,
 que venia andando á caza 55
 con un azor que traía.
 Amenázalos con muerte
 si la Infanta no ofrecía
 de folgar allí con él,
 si no que al Rey los traería. 60
 El Conde, más cruda muerte
 quisiera, que lo que oía;
 pero la discreta Infanta
 dándole esfuerzo decía:
 –Por vuestra vida, señor, 65
 más que esto hacer debería,
 que no se sabrá esta afrenta
 ni se dirá en esta vida–.

15. En el romance se retoma el motivo folklórico del rescate de un prisionero por mano de una mujer enamorada de él: *vid.* George Cirot, «Sur le *Fernán González*», *Bulletin Hispanique*, XXX (1928), pp. 113-146.
16. La figura del arcipreste, tanto en la literatura como en el folklore, se caracterizaba por tener una fuerte connotación erótica; *vid.* Fernando Del Toro-Garland, «El arcipreste, protagonista literario del medioevo español. El caso del “mal arcipreste” del *Fernán González*», en M. Criado de Val, *El Arcipreste de Hita. El Libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 1973, pp. 327-336.

Priesa daba el cazador.
 y amenaza todavía; 70
 con grillos estaba el Conde
 y sin armas se veía;
 mas, viendo que era forzado,
 como puede se desvía.
 Apártala el cazador, 75
 de la mano la traía,
 y cuando abrazalla quiso
 ella d'él muy fuerte huía:
 los brazos le ha embarazado,
 socorro al Conde pedía, 80
 el cual vino apresurado,
 aunque correr no podía.
 Quitádole ha al cazador
 un cuchillo que traía, 85
 y con él le diera el pago
 que su aleve merecía.
 Ayudándole la Infanta
 camina todo aquel día,
 y a la bajada de un puente
 ven muy gran caballería; 90
 gran miedo tienen en vella
 porque creen que el Rey la envía.
 La Infanta tiembla y se muere,
 en el monte s'escondía;
 mas el Conde más mirando 95
 daba voces de alegría:
 –Salid, salid, doña Sancha,
 ved el pendon de Castilla,
 míos son los caballeros
 que a mi socorro venían–. 100
 La Infanta con gran placer
 a vellos luego salía.
 Conocidos de los suyos
 con alarido venían:
 –Castilla,– vienen diciendo, 105
 –cumplida es la jura hoy día–.

A los dos besan las manos,
a caballo los subían,
y así los llevan en salvo
al condado de Castilla.

110

El romance relata la liberación del Conde, encarcelado en Navarra, por la infanta Sancha y es reelaborado en nuestra comedia a partir del v. 1554, hacia la mitad de la segunda jornada; en el hipotexto prevalece la narración en tercera persona, con algunas partes de discurso directo, encomendadas a las voces del Conde Normando, que es quien convence a la infanta Sancha de que liberte a Fernán González de la prisión navarra y, en mínima parte, a la misma infanta de Navarra. Por lo tanto, la materia romanceril, en la pieza que nos ocupa, se reparte entre varios parlamentos protagonizados por personajes ya presentes en el texto-fuente, o sea la Infanta, el Conde Normando, que se convierte en el «Conde de Lombardía» al que se le da el nombre de Ludovico, el conde Fernán González y Ugardo, a quien en la acotación se le introduce como un «estudiante, de caza, con una ballesta» (2043+). Este último está inspirado en el personaje del Arcipreste, con quien, en el romance-fuente, el conde Fernán González y la infanta Sancha se topan durante su huida, y que intenta forzar a la Infanta. De la misma manera, Ugardo se convierte, en una secuencia de 80 versos, en el contrincante malvado de la pareja de enamorados, que no escapará a la muerte por manos del Conde. El episodio presentado en el texto fuente es retomado en sus puntos esenciales, aunque el Arcipreste se convierte en un estudiante acompañado por un labrador. Es un ejemplo, además, de la dilatación al que, en general, está sometido este texto romanceril en el proceso de reelaboración dramática.

Lope, en la parte de la tragicomedia que objeto de nuestro estudio, sustancialmente sigue muy de cerca la *fabula* establecida por el romance, aunque con unas modificaciones y omisiones; todo ello se explica con el hecho de que el Fénix tenía a mano, además del texto romanceril, una (o varias) crónicas. Los cambios, además, se explican con la necesidad de insertar unos cuadros en los que se ponen en escena acciones y acontecimientos funcionales al desarrollo dramático: podemos traer a colación el diálogo entre la infanta Sancha y su dama Estela (vv. 1870-1895) y los versos en los que los caballeros castellanos que se dirigen a Navarra para liberar al Conde (vv. 2128-2162). No hay que olvidar, además, que Lope introduce una trama secundaria, en la que actúan personajes cómicos, villanos que, por otra parte, protagonizan también una escena de carácter serio, en la que juran fidelidad a la estatua del Conde y de ir a su rescate (vv. 1709-1765).

De todas formas, Lope maneja el texto preexistente con cierta autonomía y dispersa la materia narrativa proporcionada por el romance en una larga secuencia

que parte del verso 1554 y llega al 2198, o sea al final de la jornada. A continuación, ofrecemos una tabla en las que se cotejan los versos del romance con las secuencias diégeticas del II acto en las que se reelabora el texto-fuente, señalando, además, el tipo de estrofa seleccionado para la refundición lopesca.

Sinopsis del II acto*	Formas métricas empleadas	Versos correspondientes del romance
<p>Hasta Fernán González llega Fernán Núñez, un embajador del rey leonés para pedirle que asista a las Cortes convocadas en León, a las que viene faltando el conde castellano con afrenta para el Rey. Su asistencia será recompensada. Fernán González, que a lo largo de toda la acción expresa siempre el deseo de la independencia de su condado y su frustración por deber vasallaje al rey, le responde que acepta cumplir el deseo del Rey (vv. 1120-1211).</p> <p>En la corte de León, la Reina, sabedora de la venida de Fernán González, habla con su dama, Sol y jura que aprovechará la ocasión para vengarse de la muerte de su padre a manos del Conde; al Rey, por su parte, le excita la curiosidad de conocer las maravillas del caballo del Conde que le ha descrito el embajador Fernán Núñez. Llegado por fin el Conde, el Rey pretende comprarle el caballo y el azor, que aquél está dispuesto a regalarle; pero ante la insistencia real en pagarlos, se fija un precio de mil marcos de plata, que el Conde acepta con una condición: que en las escrituras conste que cada día que pase del plazo marcado para el pago se doblará la deuda. Por su parte, la Reina, que ha planeado vengarse del Conde mediante una trampa, le propone casamiento con su sobrina, Doña Sancha, hija del Rey don García de Navarra (vv. 1212-1379).</p> <p>Una escena villanesca corta la acción: Bartol, quejándose, le manifiesta a su mujer celos por su antiguo pretendiente, Mendo (vv. 1380-1415).</p> <p>La disputa es interrumpida a su vez por la llegada del peregrino conde Ludovico y de su criado, quienes son testigos de la trifulca de los villanos Ludovico, deseando conocer al conde Fernán González, queda defraudado cuando le dicen que se encuentra en León (vv. 1416-1475).</p>		***

Algún tiempo después, en la Corte navarra, el rey don García, cómplice de su hermana en la venganza de la muerte de su padre, le ha preparado al Conde castellano una celada cuando venga a concertar las bodas con su hija. Y, en efecto, según lo convenido, el Conde llega a Cirueña con sólo cinco de los suyos, satisfecho de arreglar una boda beneficiosa para Castilla (vv. 1466-1543).		***
La comitiva navarra, más numerosa, logra apresar a Fernán González (vv. 1544-1590).	Quintillas	vv. 1-4
Tras una escena cómica, los villanos se enteran de la intención de los caballeros castellanos de librar al Conde; deciden labrar una estatua que lo representa, le juran fidelidad y parten hacia Navarra (vv. 1591-1765)	Redondillas; tercetos enca- denados; Romance ó	***
Entre tanto, el conde Ludovico, ya de vuelta de su peregrinación a Santiago, no queriendo volverse a su Lombardía sin haber visitado al famoso caudillo castellano, se dirige a la cárcel donde éste se halla preso (vv. 1766-1791).	Endecasílabos suelos	vv. 5-10
Ludovico, con la promesa de darle mil escudos, convence al Alcaide para que le deje ver al conde castellano; el Alcaide y el Conde Normando pasan a la cárcel donde está Fernán González. (vv. 1792-1805).	Endecasílabos suelos	vv. 11-14
El Alcaide le anuncia a Fernán González la visita de un personaje principal (vv. 1806-1817).	Redondillas	***
Diálogo entre el conde Ludovico y Fernán González; éste le confía a Ludovico por la frustración de su concierto matrimonial. Sabedor ya Ludovico de la pena de Fernán González, el conde Ludovico va al apartamento de doña Sancha; (vv. 1818-1869)	Redondillas	v. 15
A continuación sale a la escena, Sancha, infanta de Navarra, que se queja con Estela, dama de que su padre se haya olvidado de sus bodas vv. 1870-1895).	Redondillas	***
Un paje le anuncia a la Infanta la visita de Ludovico (vv. 1896-1901).	Redondillas	***
***		vv. 16-22

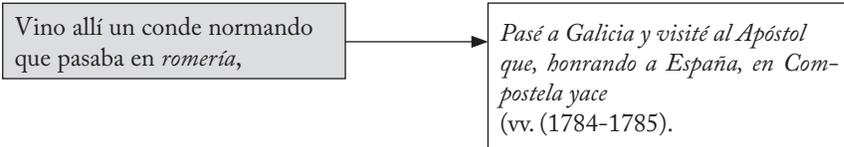
Ludovico se dirige a doña Sancha, muy recelosa por la maledicencia contra su pretendiente, para ponderarle las virtudes de Fernán González y rogarle piedad (vv. 1902-1939).	Redondillas	vv. 23-40
La Infanta, conmovida, determina liberar al conde Fernán González esa misma noche y envía Estela a la torre donde se halla preso el Conde para que le comunique su decisión (vv. 1940-1973).	Redondillas	vv. 41-44.
Soliloquio de Sancha (vv. 1974-1987).	Soneto	***
Coloquio entre el Alcaide y Fernán González (vv. 1988-2005)	Redondillas	***
Esa misma noche la Infanta va a la torre y, engañando al Alcaide, libera al Conde, no sin antes hacerle prometerse en matrimonio. Los ds huyen (vv. 2006-2043).	Redondillas	vv. 45-50
En el monte, sale Ugardo, un estudiante,; de caza; lo acompaña un labrador (vv. 2044-2070).	Romance é-o	vv. 55-56
La Infanta y el Conde, todavía con cadena, se fugan a través del monte y al amanecer se encuentran con Ugardo (vv. 2071-2089).	Romance é-o	vv. 51-54
Ugardo los reconoce y amenaza con descubrirlos si la Infanta no se acuesta con él (vv. 2090-2103).	Romance é-o	vv. 57-60
La Infanta finge estar dispuesta a acceder a la petición de Ugardo y le convence de que deje la ballesta (vv. 2104-2110).	Romance	vv. 61-80.
El Conde, aunque embarazado por la cadena, alcanza a Ugardo y le mata con su mismo cuchillo (vv. 2111-2117).	Romance é-o	vv. 81-86
La Infanta se apodera del caballo de Ugardo; Fernán González y la infanta Sancha huyen hacia Castilla (vv. 2118-2127).	Romance é-o	
Mientras tanto los caballeros castellanos ya están en el territorio de Navarra para liberar al Conde, llevando una estatua del Conde (vv. 2128-2162).	Redondillas	***
		vv. 87-102
Los castellanos, a lo lejos, divisan un hombre y una mujer apeándose de un caballo. Al reconocer a su señor y su esposa, todos lloran de alegría, se rinden a los pies de la Infanta y proclaman vivas a Castilla restaurada. Unos músicos cantan (vv. 2164-2198)	Redondillas	vv. 103-110

* Utilizamos, con algunas *addenda et corrigenda* la sinopsis del II acto presente el database ARTELOPE. Enlace: <<https://artelope.uv.es/basededatos/browse/record.php?action=browse&recid=79#caracterizaciones>> [fecha consulta: 19 /12 /2017].

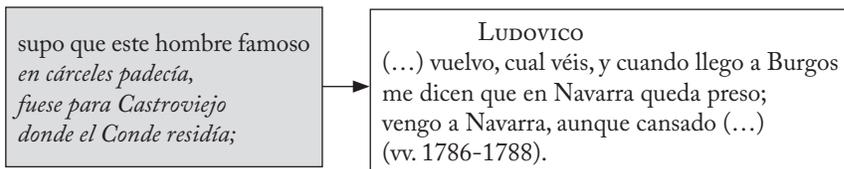
De la tabla reproducida *supra* se infiere que en esta serie de versos efectivamente el romance se utiliza como estructura métrica, pero no de forma exclusiva. La secuencia en la que se reelabora «Preso está Fernán González», que está encabezada por las quintillas, redondillas, de hecho, se encuentran una serie de endecasílabos sueltos; estos últimos están presentes también en la combinación de los tercetos encadenados. Es especialmente interesante la traslación de los versos del romance del molde métrico de arte menor al de arte mayor, que se explicaría con el *usus* lopesco de utilizar en el caso de personajes nobles versos endecasílabos: véase la secuencia en endecasílabos sueltos en la que habla el conde Ludovico (vv. 1766-1805).

En el caso de «Buen conde Fernán González» y «Juramento llevan hecho», según el procedimiento más usado por los dramaturgos para permitir al público reconocer el romance e identificarlo como inserción, se registra una coincidencia casi perfecta entre los primeros cuatros versos del romance y los de la reelaboración lopesca. En el caso que nos ocupa, en cambio el Fénix, decide no reproducir el *incipit* y no cita de manera perspicua los versos, tanto que no sería posible detectar la presencia de un hipotexto romanceril si no fuera por la imitación de algunas estrategias retórico-estilísticas y por la presencia de algunas palabras que funcionan como espías textuales que denuncian el parentesco entre la obra teatral y el romance.

Véase, por ejemplo, cómo la «romería» del Conde Normando que se menciona en v. 6 del romance, no se cita de manera puntual sino que se amplía en una pareja de versos pronunciados por el conde Ludovico personaje de la tragicomedia:



Los versos 7-10 del texto-fuente se refunden en los endecasílabos sueltos puestos en boca del conde Ludovico:



Un mecanismo de ampliación muy acusado se detecta en la reelaboración del v. 7 del romance, en el que se alude a la gran fama del conde Fernán González; de hecho, el verso hace eco en seis distintos *loci* del texto dramático:

supo que este hombre *famoso*

LUDOVICO
(...) *La fama de sus hazañas*
me obliga a no me volver
sin verle (vv. 1456-1458).

LUDOVICO
Es el conde de Castilla
una *octava maravilla*
que *la misma fama alcanza* (vv. 1473-1475).

LUDOVICO
Desde el punto, señor, que entré en España,
tuve intención de ver al noble Conde.
Fernán González de Castilla invicto,
por lo que allá en Italia nos contaba
la fama de sus hechos felicísimos (vv. 1766-1770).

ALCAIDE
(...) no puedo
dejaros de dezir que el castellano
es el hombre más fuerte, más gallardo,
más bravo, más valiente, más famoso
que en España nació, ni está en memoria
de hombres, ni libros (...) (vv. 1766-1778).

CONDE
(...) Pues ¿qué le puede mover?
alcaide
La fama de vuestro nombre (...) (vv. 1814-1815).

CONDE
(...) Yo he estado
con un preso, y me ha pesado
que la causa no se duela
de los males que padece.
Por su *fama* a verle vine (vv. 1907-1911).

Los versos 11-15 del hipotexto resuenan en el diálogo entre el conde Ludovico y el alcaide de la prisión donde queda preso el conde castellano:

(...) *dádivas daba al alcaide
si dejarle ver quería:
el alcaide fue contento
y las prisiones le abría.*

LUDOVICO
*Daréos mil escudos y a las guardas
satisfaré porque dejéis que pueda
siquiera en esta puerta hablarle y verle.*

ALCAIDE
(...) *entrad, que os doy licencia, y a las guardas
ruego lo mismo, y si no basta el ruego,
se lo mando también (vv. 1792-1803).*

Los versos 25-36 del romance, en los que Ludovico reprocha a la infanta Sancha su ingratitud hacia Fernán González, se amplifica semánticamente en las redondillas de la comedia en una serie enumerativo-paralelística que enfatiza el incipit anafórico:

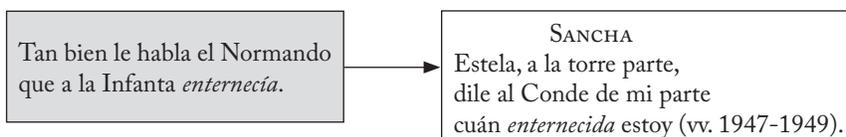
[CONDE NORMANDO]
–Dios vos lo perdone, Infanta,
Dios, también santa María,
*que por vos se pierde un hombre,
el mejor que se sabía;
por vos se causa gran daño,
por vos se pierde Castilla:
los moros entran en ella
por no ver quién la regía;
que por veros muere preso,
por amor de vos moría.*

LUDOVICO
Luego que le vi, lloré
la crueldad de vuestro pecho;
*por vos lo que veis ha hecho,
por vos le aprisiona el pie
una cadena pesada,
como a un cautivo de un moro;
por vos su real decoro,
su talle y su persona honrada
de moros y de cristianos,
desprecian dos guardas viles;
(...) por vos en pobre vestido
está el hombre más galán
y el más fuerte capitán
más humilde y oprimido
(vv. 1914-1929).*

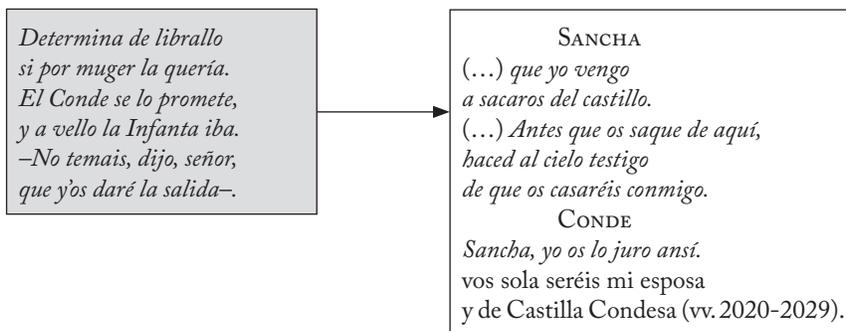
Por el contrario, la parte final de la amonestación del conde Ludovico a la Infanta, o sea los versos 37-40, se reduce y resulta menos tajante en la reescritura dramática:



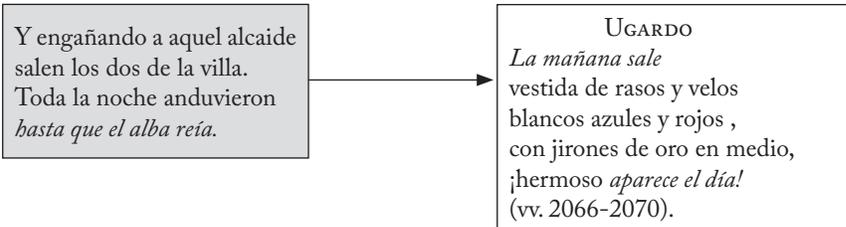
Los versos 41-42 que encabezan una parte del hipotexto en tercera persona se reflejan en las palabras de la infanta Sancha, ya persuadida a sacar el Conde de su prisión:



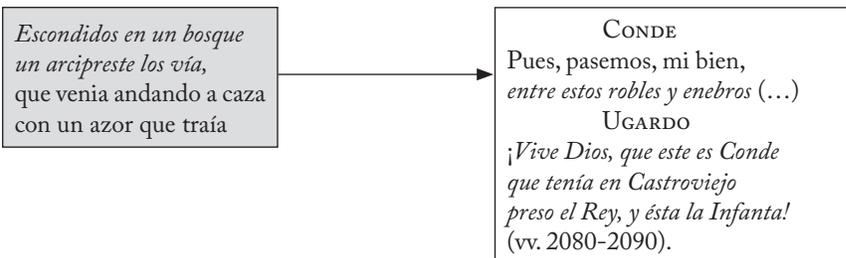
Asimismo, los versos 43-48 en los que se manifiesta la intención de la Infanta de rescatar al Conde, se convierte en la pieza en un diálogo entre los dos personajes correspondientes, en el que se restaura el *ordo* cronológico correcto, que aparecía invertido en los versos 45-46 del texto-fuente, según un estilema típicamente romanceril :



El verso 52, en el que se marca un momento preciso en el relato de la huida del Conde y de la Infanta, se desarrolla en un fragmento lírico, en el que destacan detalles cromáticos, pronunciado por Ugardo:



En la trasposición de los versos 53-56 se suprime la referencia al azor del verso 57, tan típico del romancero, en el que también se hace hincapié en *La estoria del noble cauallero*:



Señalamos que el verso 55 se glosa en la secuencia de la comedia precedente a la que citamos, correspondiente a los versos 2044-2066, donde aparece Ugardo, «estudiante, de caza» (2043+), acompañado por un labrador.

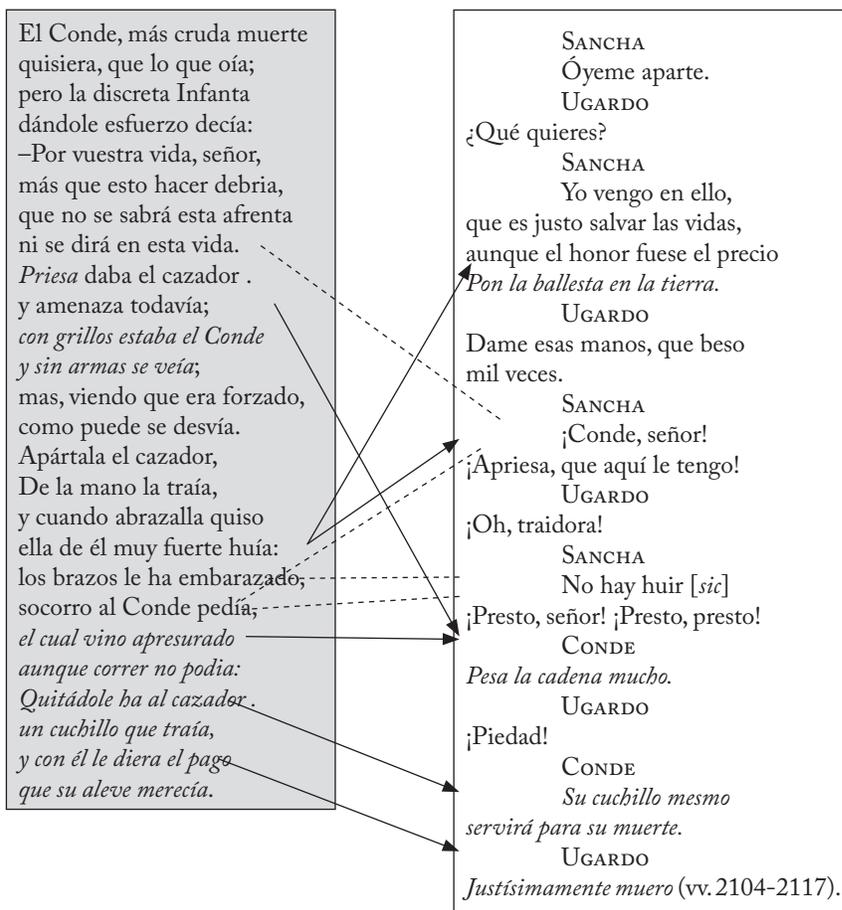
Por lo que se refiere a la reelaboración de los versos 57-60, aparece en la pieza la propuesta de la Infanta de pagar el silencio del cazador con «joyas y diamantes», que no se encuentra en el romance, pero sí, *in nuce*, en la *Estoria del noble caballero*:

*Amenázalos con muerte
si la Infanta no ofrecía
de folgar allí con él,
sino que al Rey los traería.*

UGARDO
Traidor Conde, ¿dónde llevas
la hija del Rey?
CONDE
¡Yo llevo
mi esposa!
UGARDO
*Con esta vira
tengo de pasarte el pecho.*
CONDE
Tente, amigo.
SANCHA
Amigo, escucha:
joyas y diamantes tengo
que darte.
UGARDO
*Pues sólo a vos
de todas las joyas quiero;
y os tengo de descubrir,
si no es con este concierto.*
CONDE
¡Ah, traidor! (vv. 2094-2104).

No se desarrollan en la reescritura lopesca los versos 61-64 que se refieren al Conde; de la misma manera, Lope pasa por alto la intención de la Infanta de acceder al chantaje de Ugardo (vv. 65-68) con tal de que se guarde el secreto. Los terminos que pertenecen al campo semántico de *prisa*, o sea la «priesa» (v. 69) con que el cazador pretende que la Infanta satisfaga sus deseos y el adjetivo «apre- surado», referido al Conde, que tendrían la función de expresar la extitación y el ritmo acelerado de la acción, en la pieza se trasladan a la infanta Sancha, quien incita al Conde a matar a Ugardo, dado que le ha persuadido a poner la ballesta en tierra (v. 2114), mientras que en el romance se dice, de manera bastante más vaga que «los brazos le ha embarazado» (v. 79): «¡Apriesa, que aquí le tengo!» (v. 2117) «¡Presto, señor! ¡Presto, presto» (v. 2116). Las dificultades de movimiento del Conde, todavía con cadena (v. 71), se expresan en los versos 71 y 82: «*con gri- llos estaba el Conde*», «*aunque correr no podía*», mientras que en los versos de Lope el Conde, para justificarse con la Infanta, dice: «Pesa la cadena mucho» (v. 2114). El Fénix, además, recoge el motivo de matar al cazador con su mismo cuchillo; además, lo que era una aseveración de la voz narradora del romance «*y con él le diera el pago / que su alevé merecía*» (vv. 96-97) se convierte en el reconocimiento

por parte del moribundo Ugardo de la justicia de su castigo y de su muerte: «*Justísimamente muero*» (v. 2117). En realidad, no podemos establecer, por lo que se refiere a este fragmento del texto teatral, la medida de la aportación de la crónica y del romance, ya que este último sigue muy de cerca la *fabula* esbozada en los documentos cronísticos.



A partir del v. 2118 hasta el final de la jornada, no se registran citas puntuales del romance, aunque se respetan casi todos los elementos diegéticos del hipotexto, su cronología y su combinación¹⁷.

En los vv. 87-88 se cifra el relato de la huida del Conde y de la Infanta hacia Castilla; se trata de dos versos madurativos desde el punto de vista cronológico, ya que se informa de que entre el episodio con el Arcipreste y el encuentro con los castellanos pasa un día entero; por el contrario, en la pieza este lapso de tiempo es imprecisado¹⁸; se hace además una escueta referencia a la ficción «asistencial» de la Infanta hacia el Conde:

Ayudándole la Infanta,
camina todo aquel día,

Sancha
Aquí está, Conde, el caballo;
subid y en él caminemos
los dos juntos a Castilla,
que es por todo extremo bueno
(vv. 2118-2120).

Por lo que se refiere a la reunión del héroe castellano con sus caballeros (vv. 89-100) en la tragicomedia hay un cambio de perspectiva: no son el Conde y a la Infanta quienes divisan a lo lejos la caballería castellana, creyendo que se trata de los navarros, sino que el Conde es visto y reconocido por sus hombres; Lope, por lo tanto, prescinde de la localización del lugar del encuentro y no escenifica el gran miedo de la Infanta y la felicidad de Conde, sino la incredulidad y la sorpresa de los caballeros cuando reconocen en aquel hombre con cadena su señor, el conde Fernán González:

17. En este caso, dado que no se detectan menciones puntuales de versos del romances en el tejido textual de la comedia, sino únicamente una correspondencia de material diégetico, no utilizamos flechas entre una tabla y otra.
18. Un proceso contrario se aprecia en la trasposición de los versos del romance en que se relatan los intentos del conde Ludovico de entrevistarse con la Infanta: En los versos 23-24 se dice que Ludovico «Tanto procura de verla / que esto le hablara un día», lo que hace suponer que entre el coloquio de Fernán González y el Conde Normando y el coloquio de ste último con la infanta Sancha transcurre un intervalo de tiempo indeterminado; en la tragicomedia, en cambio, los dos coloquios tienen lugar consecutivamente.

y a, la bajada de un puente,
ven muy gran caballería;
gran miedo tienen en vella
porque creen qu'el Rey la envía;
La Infanta tiembla y se muere,
en el monte se escondía;
mas el Conde más mirando
daba voces de alegría:
–Salid, salid, doña Sancha,
ved el pendon de Castilla,
míos son los caballeros
que a mi socorro venían–.

GONZALO
Mas ¿qué hombre y qué mujer
De aquel caballo se apean?
NUÑO
¿Que los Condes sean?
LOPE
¡Ay, Nuño, no puede ser
que le tienen bien guardado!
la Infanta está olvidada
de que la tiene obligada
del Conde el misero estado,
pues por su causa fue!
GIL
Ellos son, ¿qué lo dudáis?
Castellanos, no sufráis
que una estrella venga a pie
CONDE
¿Qué es eso, vasallos míos?
GONZALO
¿Cadena, Conde y señor?
CONDE
En tan buenos hombros viene
que más precio que oro tiene.
SANCHA
Las fuerzas debo al amor (vv. 2164-2183).

Los últimos versos del romance (101-110) coinciden con el desenlace de la segunda jornada, donde más que el «gran placer» de la Infanta se pone en escena la jubilosa acogida que le reservan los castellanos; al beso de las manos de ambos novios se sustituye la petición de besarle los pies a la que ya consideran su Condesa y señora (vv. 2184-2185). Los versos 105-106, «Castilla,– vienen diciendo, / –cumplida es la jura hoy día–», manifiestan la realización del juramento de librar al Conde que Lope había situado en los vv. 1728-1748.

La Infanta con gran placer
vellos luego salía.
Conocidos de los suyos
con alarido venían:
–Castilla, – vienen diciendo,
–cumplida es la jura hoy día–.
A los dos besan las manos,
a caballo los subían,
y así los llevan en salvo
al condado de Castilla.

GIL
Dadnos a todos los pies,
Condesa y señora nuestra.
CONDE
Esta es la señora vuestra,
y nuestra también lo es:
ella me dio la libertad.
LOPE
¡Viva doña Sancha!
TODOS
¡Viva!
LOPE
Llenos de laurel y de oliva
entraréis en la ciudad,
porque la imagen quitada,
en su lugar os pondremos
y todos cantando iremos
que es Castilla restaurada
(vv. 2177-2195).

Según señalamos *supra*, la costumbre lopesca de reutilizar textos romanceriles tendría su origen en la intención de dotar sus piezas con cierta vertebración histórica; sin embargo, el Fénix no utiliza una estrategia constante de reelaboración. En el aprovechamiento de «Preso está Fernán González», Lope utiliza una estrategia distinta de la que utiliza con otros dos romances insertados en el segundo acto de la tragicomedia: «Buen conde Fernán González» y «Juramento llevan hecho»¹⁹. En estos dos casos, el Fénix emplea una técnica que podría definirse de «engaste», ya que los textos romanceriles, aunque sometidos a un proceso de adaptación y resemantización, se mantienen íntegros y reconocibles, desempeñando una función sobre todo exhortativa.

En el caso que acabamos de analizar, en cambio, «Preso está Fernán González», el texto-fuente no es inmediatamente identificable, ya que las citas puntuales son muy escasas, aunque significativas; el romance funciona sobre todo como matriz estructural, como repositorio de material escenificable que el dramaturgo esparce en gran parte del segundo acto: esta segunda modalidad podría llamarse «diseminación»²⁰.

19. Vid. Alvití, «Del romancero viejo al *Arte nuevo*...», art. cit., pp. 344-349.

20. Es más: dentro de esta macroestructura se incrusta, como en un juego de muñecas rusas, el romance «Juramento llevan hecho» que Lope cita de manera mucho más literal.

Se trata de dos maneras distintas, pero igualmente eficaces, de aprovechar un inmenso caudal de temas, historias, motivos estilemas, conjugando la abigarrada tradición romanceril con el arte nuevo que triunfaba en los corrales.