

# Inti: Revista de literatura hispánica

---

Volume 1 | Number 28

Article 10

---

1988

## Algunas consideraciones sobre la leyenda de Bernardo del Carpio en el teatro de Lope de Vega

Jaoquin Roses Lozano

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

 Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

---

### Citas recomendadas

Lozano, Jaoquin Roses (Otoño 1988) "Algunas consideraciones sobre la leyenda de Bernardo del Carpio en el teatro de Lope de Vega," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 28, Article 10. Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss28/10>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [elizabeth.tietjen@providence.edu](mailto:elizabeth.tietjen@providence.edu).

## ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA LEYENDA DE BERNARDO DEL CARPIO EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA\*

Joaquín Roses Lozano  
*Brown University*

Una de las hipótesis más aceptadas sobre el origen de la leyenda de Bernardo, hace confluír dos troncos en el desarrollo inicial de la epopeya: el "Bernardo carolingio" y la castellanización del héroe o "Bernardo alfonsí". Mientras la versión ligada a la tradición francesa se recrea en las gestas heroicas de Roncesvalles y sus protagonistas, la elaboración alfonsí dota a la trama de una fuerza emocional, de un lirismo primitivo que la convierte en un drama íntimo sobre el amor perseguido, la búsqueda del padre y el deber filial.<sup>1</sup>

Lope de Vega aborda, en dos obras muy distintas, los dos ámbitos de la leyenda, transformándola en un caudal nuevo que, desde lo escrito, llegará incluso a la tradición oral de nuestros días. En estas líneas pretendo analizar cómo se plasma el mito en las dos comedias que lo recogen: *El casamiento en la muerte*<sup>2</sup> y *Las mocedades de Bernardo del Carpio*.<sup>3</sup>

---

\* Al Profesor Antonio Carreño, ejemplo constante de investigación y humanidad, sin cuyas amables indicaciones las líneas que siguen no hubieran tomado forma.

## 1. Orígenes de la leyenda.

Desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días han venido ensayándose diversas interpretaciones sobre la raíz — popular, histórica, escrita — de la figura de Bernardo y sus heroicidades. De hecho, prácticamente toda la producción crítica sobre el tema se centra más en el origen de la leyenda que en señalar su evolución en los documentos escritos de carácter literario.<sup>4</sup>

La teoría más extendida supone la existencia de dos leyendas separadas: la del Bernardo de origen francés y la del Bernardo castellanizado. Menéndez Pidal, en la introducción al "Romancero de Bernardo del Carpio", resume convenientemente los rasgos de cada una de ellas: la leyenda del "Bernardo carolingio" parte de los amores secretos de Berta, hermana de Carlomagno; el posterior destierro de los amantes y el nacimiento de Roldán. La imaginación popular casa a Berta en segundas nupcias con Alfonso II, de cuya unión surgiría Bernardo, hijo ilegítimo y vencedor de su hermanastro en Roncesvalles.<sup>5</sup> En el "Bernardo alfonsí", Berta es sustituida por Jimena, con lo que el mito se castellaniza. Además, Bernardo ataca la vanguardia de Carlomagno en Roncesvalles, no la retaguardia. Lo que interesa de esta versión es, en palabras de Menéndez Pidal, que *rompe totalmente con la tradición francesa y desarrolla un nuevo tema de mayor interés humano, rematado por un acertado final de verdadera grandeza trágica.*<sup>6</sup> Lope de Vega seguirá medularmente este aspecto de la trama; todo ello se verá con claridad en la utilización de determinados episodios de las crónicas. Horrent, por su parte, considera que el "Bernardo alfonsí" no es un desarrollo del carolingio sino que surgió aislado como una historia de honor desconectada de la batalla de Roncesvalles.<sup>7</sup>

## 2. Crónicas

Si las *Metamorfosis* de Ovidio son conocidas tradicionalmente como la "biblia de los poetas", no existe duda alguna en considerar las crónicas medievales, y sus posteriores refundiciones, como la fuente básica a la que cualquier autor había de acudir para elaborar obras de asunto histórico. Lope de Vega, al enfrentarse con la tarea de escenificar episodios de la historia de España, debía servirse indefectiblemente de tales repertorios. Al observar las líneas de transmisión de determinados motivos, se hace posible conocer los mecanismos de selección poética presentes en sus obras, determinar su grado de invención e ilustrar su función pragmática.

Según Menéndez Pelayo, Lope de Vega *no conoció la Crónica General sino en la última y más imperfecta y abreviada de sus refundiciones, la impresa por Ocampo*.<sup>8</sup> Sería, pues, entrar en una cuestión que desborda los límites de este trabajo, seguir la evolución escrita de la leyenda hasta su aparición en la *Primera Crónica General*.<sup>9</sup> Más aún cuando existen numerosos estudios que señalan las deudas de aquélla con las crónicas en latín. El propio Menéndez Pelayo documenta la aparición del tema de Roncesvalles en las crónicas árabes, en el Turpín y el Pseudo-Turpín.<sup>10</sup> En ninguno de estos textos existe constancia del personaje de Bernardo. Serán las crónicas latinas del XIII las que, siguiendo probablemente los diversos cantares de gesta, en especial la llamada *Estoria de Bernaldo*, y las crónicas de los historiadores franceses, le den a la figura de nuestro héroe una fijación escrita.<sup>11</sup>

Aunque Pattison ensaya una demostración sobre el proceso de trasvase de estos repertorios hasta la *PCG*, interesa ahora exponer con brevedad los episodios que vertebran la *PCG*,<sup>12</sup> al objeto de comprobar su empleo por parte de Lope. Tal vez el procedimiento más claro sea presentar un esquema de los motivos de cada capítulo:

\* Capítulo 617:

Bernardo es hijo del Conde Sancho Díaz de Saldaña y de Doña Ximena.  
Aparecen los consejeros reales Orios Godos y Tiobalte.  
El Conde de Saldaña le pide al rey que críe a su hijo.  
El Conde de Saldaña es encarcelado en el Castillo de Luna.  
Doña Jimena es recluida en un convento.  
El rey cría a Bernardo.

\* Capítulo 619:

Pacto entre Carlomagno y Alfonso II.  
Rebelión de los nobles: Bernardo.  
Rey envía mensajeros revocando el pacto con Carlomagno.  
Bernardo va en busca de Marsil.  
Tudela y traición de Ganelón.  
Nájera.  
Alfonso II lucha contra Carlomagno.  
Bernardo y Marsil luchan contra Carlomagno.  
Roncesvalles: mueren Don Roldán, Conde Anselmo, Guiralte, etc. Otros huyen y se van con Carlomagno. Bernardo y Marsil los atacan por la retaguardia.

\* Capítulo 621:

Blasco Meléndez y Suero Velázquez, María Meléndez y Urraca Sánchez revelan a Bernardo que su padre está preso.  
Bernardo se viste de luto.  
Bernardo pide la libertad de su padre.

Rey se la niega y Bernardo se resigna.

\* Capítulo 623:

Bernardo ayuda a Carlomagno contra Marsil.

Bernardo va a Francia

\* Capítulo 648:

Bernardo ayuda a Alfonso III contra los moros.

\* Capítulo 649:

Bernardo participa en el cerco de Benavente y en el de Zamora.

\* Capítulo 650:

Bernardo en Valdemoro.

\* Capítulo 651:

Bernardo vence a su primo Bueso.

Varios servicios de Bernardo al rey.

Bernardo pide la libertad de su padre y no se la conceden.

Bernardo se marcha.

\* Capítulo 652:

Bernardo pide de nuevo la libertad de su padre.

Destierro del héroe.

\* Capítulo 654:

Bernardo ataca a los caballeros de Alfonso III.

Bernardo captura algunos nobles y los libera más tarde.

Bernardo se apodera del castillo de El Carpio.

Asedio del castillo.

\* Capítulo 655:

Bernardo cede el castillo a cambio de la libertad de su padre.

El padre aparece muerto sobre un caballo.

Bernardo se retira a Francia.

Bernardo, casado, muere cerca de los Pirineos.

La *Tercera Crónica General*,<sup>13</sup> que fue la manejada por Lope, es una refundición tardía de la *PCG*. La diferencia básica radica en que sitúa casi toda la acción en el reinado de Alfonso II y explica la ausencia de Bernardo por exilio y no por encontrarse en Francia.<sup>14</sup>

A la luz de todos estos datos puede concluirse que Lope de Vega utiliza básicamente un Bernardo completamente castellanizado. La relación genealógica con Carlomagno desaparece de las dos comedias de nuestro

autor; emparentar a Bernardo con los franceses privaría al público del elemento nacionalista y patriótico, tan significativo en el teatro del Fénix.

En *Las mocedades...*, Lope se aparta extraordinariamente de la crónica, lo que no resulta extraño si se considera que aquéllas contienen mínimos elementos sobre la juventud del héroe. Pero la divergencia básica operada en el texto de Lope se cimenta en el hecho de que la obra, como tendremos ocasión de comprobar, se concibe como dramatización del problema de la bastardía. Sólo se aprovechan de la crónica los elementos sustentadores del conflicto familiar: los amores secretos de Doña Jimena y Don Sancho y el castigo impuesto por el rey. Tales factores son los desencadenantes de la ilegitimidad del héroe y sirven de soporte al tema de su origen oscuro; de ahí que Lope haya construido su comedia arrancando del capítulo 617 de la *PCG*. La elaboración dramática puede percibirse en la función destacada del personaje de D. Rubio, rival del Conde y tutor de Bernardo — dos caracterizaciones que no aparecen en las crónicas —. El resto de *Las mocedades...* se aleja por completo del texto de la crónica: no existen referencias a Carlomagno ni a Roncesvalles; el castillo del Carpio no pertenece a Alfonso II sino a los moros; Bernardo encuentra a su padre, aunque vivo. Pero lo que es más importante: el héroe nunca reclama la libertad de su progenitor, sino que lo busca: está obsesionado por su origen, por su legitimidad como persona.

En *El Casamiento...* se continúa utilizando la ascendencia del héroe; se sigue también parte del capítulo 619 de la *PCG*, en concreto, la oposición de Bernardo y los nobles a los pactos de Alfonso II y Carlomagno. Pero es el propio Bernardo el que va a Francia para revocar los pactos. La dramatización de la batalla de Roncesvalles sigue también este capítulo del texto historiográfico, aunque con elementos de la leyenda alfonsí, y más concretamente del Toledano, ya que Bernardo ataca la vanguardia del ejército de Carlomagno, no la retaguardia. La obra concluye con la libertad del Conde de Saldaña, ya muerto, con lo que tiene ecos de las crónicas. Sin embargo, toda la escena final, en que Bernardo casa a sus padres para autolegitimarse, es mera invención. Existe una característica diferencial de la *Crónica de Ocampo* aprovechada por Lope en sus dos comedias: la asignación de las gestas bernardinas al reinado de Alfonso II; también por motivos de técnica teatral, nuestro autor comprendió el lastre que supondría dividir las hazañas del héroe en dos reinados excesivamente alejados en el tiempo. Con todo, lo más destacado es la utilización de las crónicas como meros pretextos para la elaboración de un conflicto dramático.

### 3. Romancero

Menéndez Pidal recoge en su *Romancero tradicional* las composiciones más destacadas y sus versiones sobre la epopeya de Bernardo. En la introducción a los textos, dicho autor señala que tras la *PCG* no encontramos romances sobre el tema: *a Crónica de 1344 no refleja ningún poema nuevo sobre Bernardo del Carpio*. Sin embargo, sabemos por un testimonio de Pero López de Ayala que en el XIV la gesta de Bernardo continuaba en boca de los cantores: *Este don Bernal Sánchez pasó por grandes fechos, maguer los juglares cuéntanlos a su manera e de otro modo que ellos fueron*. De esa manera, concluye Menéndez Pidal, la tradición romancística surge a principios del XVI, inspirada en el texto de la crónica, desarraigada de la tradición épica.<sup>15</sup> Sólo existe un romance que, en opinión del crítico citado, parece arrancar de la poesía épica: "Con cartas y mensajeros".<sup>16</sup>

En las versiones primitivas de este romance,<sup>17</sup> no se halla ningún motivo que pudiera haber utilizado Lope en sus comedias. Si se repara, no obstante, en la versión 1j (1916) sorprende el siguiente final: *a mi padre lo tenéis / en un castillo encerrado, // que ni ojos en la cara / para llorar le han quedado*.<sup>18</sup> Como ha señalado el propio Menéndez Pidal, estos versos son *recuerdo deformado de los que Lope pone en boca de Bernardo al final de su obra* <sup>19</sup> — *Las mocedades...* —, cuando el héroe, una vez que ha descubierto el encarcelamiento de su padre, pide al rey su libertad:

En tu castillo de Luna  
Hallé a mi padre encantado;  
[...]  
Aunque quitados los ojos,  
Para llorar le quedaron; (254b)

De este modo comprobamos, cómo un romance primitivo que para nada influye en la comedia de Lope, recoge en su versión oral moderna unos versos de aquélla, constituyéndose en una nueva realización *representante de una curiosa tradición nueva enraizada en el romancero escrito tardío*.<sup>20</sup> La influencia de la pieza teatral hasta nuestros días revela el éxito que tuvo su representación y su posterior difusión en pliegos sueltos,<sup>21</sup> lo que no se corresponde de ningún modo con la apreciación crítica que ha recibido.

En el apartado de romances viejos, encontramos "Por las riberas de Arlanza"<sup>22</sup>; en él lo más relevante es el fragmento de estilo directo en boca de Bernardo:

— Bastardo me llaman, rey,      siendo hijo de tu hermana,

y del noble Sancho Días, esse conde de Saldaña;  
 dizen que ha sido traidor, y mala muger tu hermana.  
 Tú y los tuyos la havéis dicho, que otro ninguno no osara;  
 mas quien quiera que lo ha dicho miente por medio la barba:  
 mi padre no fué traidor, ni mi madre muger mala,  
 porque quando ful engendrado ya mi madre era casada;  
 pusiste a mi padre en hierros, y a mi madre en orden  
 sancta,  
 y porque no herede yo quieres dar tu reino a Francia.

su tono, su selección léxica y su construcción lógica nos recuerdan el parlamento del héroe en *Las mocedades...*:

Siendo hijo de tu hermana,  
 Todos me llaman bastardo,  
 Y á ti te toca esta afrenta,  
 Y á mi se carga este agravio.  
 Yerros de amor se perdonan,  
 Porque son hierros dorados,  
 Pues tan bueno es como vos  
 Mi padre el conde don Sancho.  
 Reclusa á mi madre tienes  
 En un monasterio santo,  
 Y más santo pareciera  
 A Dios y al mundo casallos.  
 Si no, guarda tu cabeza  
 y defiende tus Estados, (254b)

El verso del romance viejo sobre el encarcelamiento del padre es transformado, mediante la dilogía barroca — tan característica de Lope — resolviéndose en la ecuación: yerros de amor = hierros dorados.

Si pasamos a los romances artificiosos, lo destacable del caso anterior es cómo el mismo motivo poetizado por Lope se recoge en el *Romancero General de 1600*.<sup>23</sup>

Si yerros fueron los suyos,  
 bien de hierros le cargaste;  
 que los que son por amor  
 alcançan perdón de balde. (vv. 7-8)

Señalar aquí la preeminencia del romance o de la comedia es ardua tarea. El final de este poema recoge el interesante motivo de la ceguera del Conde de Saldaña:

Cumplióle el rey la palabra,



mas fué con engaño grande,  
 porque sacados los ojos  
 mandó que se le entregassen. (vv. 25-26)

Volvemos, pues, a la invención de la extracción de los ojos, creada, según muchos autores, por la imaginación popular. Menéndez Pidal aventura la siguiente explicación sobre el castigo: *debió de ser acogido por el romancero nuevo y el teatro, debido a una falsa interpretación del texto del arzobispo don Rodrigo, en donde se supone al conde ciego a causa de su edad avanzada (licet orbis et decrepitus).*<sup>24</sup>

Algunas relaciones intertextuales con el fragmento anterior de Lope pueden señalarse, también, en una composición del mismo repertorio;<sup>25</sup> en ella leemos:

— En el castillo de Luna  
 tenéis a mi padre preso,  
 sólo a vuestros ojos malo,  
 aunque a los de todos bueno. (vv.3-4)

versos que nos remiten al *pues tan bueno es como vos*, de Lope de Vega.

La influencia más evidente de los romances artificiosos en *Las mocedades...* procede del conocido romance de las quejas del padre de Bernardo en la prisión, que comienza: *Bañando están las prisiones / las lágrimas que derrama.*<sup>26</sup> donde las palabras del padre se reproducen en un teatral parlamento de Sancho en *Las mocedades...*:

Cuando entré en este castillo,  
 Apenas entré con barba,  
 Y ahora por mi desdicha,  
 La tengo crecida y cana.  
 ¡Qué descuidado es este hijo!  
 ¿Cómo a voces no te llama  
 La sangre que tienes mía  
 A socorrer donde falta?  
 Sin duda que te detiene  
 La que de tu madre alcanzas,  
 Que por ser de la del Rey,  
 Juzgará con él mi causa.  
 Los que me vienen á ver,  
 Me cuentan de tus hazañas;  
 Si para tu padre no,  
 Hijo, ¿para quién las guardas?  
 Perdóname si te ofendo,  
 Que descanso en las palabras;  
 Que yo, como viejo, lloro,

Y tú, como ausente, callas. (252a)

Lope abrevió acertadamente el romance, suprimiendo los versos más retóricos y toda la parte expositiva inicial.<sup>27</sup>

Sobre la tradición moderna de este romance y su relación con la obra de Lope, remito a las páginas de Menéndez Pidal en su *Romancero tradicional*<sup>28</sup> en las que señala cómo versiones orales de principios de siglo proceden claramente de la tradición escrita. Motivos como el del conde sorprendido con el niño en brazos; las cartas enviadas por el rey; o el castillo encantado, son recordados por informantes de Andalucía. Todo ello nos hace reflexionar de nuevo sobre el éxito obtenido por la comedia de Lope. Pero sobre todo, ilustra las razones de un autor, consciente de su público, pragmático *avant la lettre*, para elegir como sustento verbal a su edificio dramático una poesía de clara ascendencia popular.<sup>29</sup>

#### 4. Comedia de Juan de la Cueva

En 1579 se representa en las atarazanas de Sevilla la *Comedia famosa de la libertad de España por Bernardo del Carpio*.<sup>30</sup> Es posible que Lope conociese la comedia del sevillano; el propio Menéndez Pelayo establece la comparación.<sup>31</sup> Es obvio que la naturaleza de ambas obras es completamente distinta; desde la misma división en jornadas podemos apreciar tal diferencia: *La Libertad...* consta de cuatro — lastre renacentista — *Las mocedades...* presenta el avance del teatro barroco con sus tres jornadas. Los cauces estróficos en Cueva son, en su mayor parte, italianizantes. En Lope de Vega, hemos tenido ocasión de comprobar la pujanza de los tradicionales. Sus autores no sólo son dos dramaturgos opuestos, sino que su concepción sobre la forma y función del espectáculo teatral es radicalmente diversa: Lope concibe su obra como una comedia dramática, mientras Cueva lo hace como un drama épico, estático, cargado de referencias mitológicas y cultistas. En este sentido resulta interesante destacar la diversa presentación de los hechos por uno y otro autor. En Lope, el descubrimiento de los amores ilícitos se teatraliza en una escena de innegable movimiento dramático; Cueva, por su parte, nos revela toda la información sobre los amores secretos de Doña Jimena y Don Sancho a través de un extenso parlamento de Alfonso II: el movimiento frente a la palabra. En cuanto a las fuentes, Cueva se halla aferrado a los textos de las crónicas, Lope los utiliza como pretextos.

Es posible señalar la influencia del Conde Don Tibalte, de Cueva, — que se encuentra ya en la crónica — en el personaje de Don Rubio; sin embargo, la diferencia estructural de los dos es notoria: en Juan de la Cueva, Don Tibalte es amigo del Conde de Saldaña; Lope, revelando su capacidad

dramática, convierte a Don Rubio en rival del Conde y tutor de su hijo ilegítimo, con quien se enfrentará más tarde, al comienzo de la segunda jornada.

El debatido problema de la extracción de los ojos, encuentra en los siguientes versos del sevillano otro eslabón:

Sacadle luego los ojos:  
a este traidor alevoso;  
saque del fuego amoroso  
por premio tales despojos. (vv.657-660)<sup>32</sup>

Watson señala que los primeros romances que presentan la ceguera del Conde son publicados en la recopilación de 1600, por tanto el público no podía conocer en avance el desenlace de la acción. Dadas las peculiaridades del romancero, es evidente que tal afirmación no puede mantenerse. Además, ya se ha mencionado más arriba la posible procedencia de este motivo.

Para concluir, las relaciones de intertextualidad entre las comedias de Cueva y Lope de Vega parecen ser, a la luz de las observaciones precedentes, mínimas e irrelevantes.<sup>33</sup> Al analizar el diseño dramático de la leyenda bernardina en la obra de Lope, podrán comprobarse los vuelos de Icaro del Fénix.

## 5. El proceso de *poiesis* en Lope, y la función pragmática del mito de Bernardo

En las páginas anteriores se han ido trazando las relaciones entre crónica, romancero y comedia en las dos obras de Lope.<sup>34</sup> Es hora, pues, de aventurar algunas observaciones sobre los procedimientos de mimesis manejados por el autor, recapitular y preguntarse hasta qué punto utiliza las fuentes de que dispone, y de qué modo se aleja o se acerca su configuración dramática a las fijaciones de la historia. Con ello se perfilan sus ideas sobre la "comedia" y determinadas peculiaridades de su dramaturgia.<sup>35</sup>

La teoría teatral de Lope es ya, desde los presupuestos de la mimesis, netamente barroca y netamente original, puesto que, centrada en la *poiesis*, reivindica el alejamiento de los modelos y la primacía de la invención. Lope se nos presenta no sólo como un autor profundamente moderno, soberbio, sino con un sentido de la teatralidad y la combinación extremadamente agudo. Lo que articula sus obras no es una ciega sumisión a los hechos históricos sino la constante función que la obra debe representar entre público e historia. En *Las mocedades...* no se sigue la crónica en ningún

momento, sólo en pequeños detalles sin importancia — como el de la genealogía — y en algún otro de funcionalidad dramática: el arranque de la comedia desde el conflicto amoroso. En cambio, la utilización del romance ha sido demostrada con profusión; en ese empleo de las formas y motivos populares se halla el Lope conocedor de su público. En realidad, con *Las mocedades...* no se pretende tanto enseñar al pueblo la historia de un personaje medieval, remoto, perdido, cuanto afectar la sensibilidad social del espectador con el tema de la bastardía. Puede afirmarse que el eje sobre el que Lope vertebra su comedia no es otro que el motivo clásico de la búsqueda del padre. Sirvan los siguientes ejemplos como ilustración:

## BERNARDO

Señor mío,  
 Pues de esta suerte me honráis,  
 Y sois mi Rey y mi tío,  
 Suplícoos que me digáis  
     Quien fue mi padre, señor,  
 Porque ninguno se atreva  
 A poner mancha en mi honor,  
 Aunque su Valor aprueba  
 Vuestra nobleza y valor.  
     Por merced, señor, os pido  
 Me digáis quién fue mi padre. (235a)

En estos versos aparecen reflejadas las relaciones establecidas entre la búsqueda del padre y toda una problemática derivada de la herencia y la nobleza de los antepasados. En un largo parlamento, que Bernardo pronuncia solo en escena, aparece de nuevo, insistente, el afán de conocimiento por parte del héroe:

Y llegar á conocer,  
 Para colmo de mis dichas,  
 Después de tantas desdichas,  
 El padre que me dió el sérl (246a)<sup>36</sup>

Sobre este aspecto pueden aventurarse múltiples interpretaciones. Por una parte, se hallan implicaciones de tipo biográfico, camino obligado en la secular crítica sobre Lope. Las aspiraciones nobiliarias de nuestro autor se manifiestan en varias de sus obras. En *Las mocedades...* deja traslucir su preocupación por los ancestros, ligada en la sociedad española del XVI y XVII al problema de los privilegios, del que se deriva otra consideración de carácter social. El tema del origen de la persona está ligado tradicionalmente al de la herencia, al de la legitimación. En la sociedad del

Siglo de Oro, los hidalgos y alta nobleza gozaban de exención fiscal: tal era su gran privilegio; el pueblo llano estaba obligado a contribuir con altos impuestos. De ahí que los que no eran hidalgos de solar conocido intentaran acercarse al estatus de hidalguía mediante ejecutoria y, a veces, por métodos no demasiado limpios. Es lógico, pues, que una sociedad que se sentía distinta y discriminada recibiera una gran impresión teatral al contemplar con interés el proceso de legitimación genealógica de un héroe.

Por último no puede olvidarse el significado político de la bastardía. Los casos históricos en los que la realeza está ligada, frecuentemente por cuestiones de herencia, a hijos bastardos son muy abundantes.<sup>37</sup> Recuérdense los problemas dinásticos entre la Beltraneja y Doña Isabel. Por lo que se refiere a nuestras obras, al considerar las fechas de composición, resulta consecuente relacionar sus motivos con el por entonces famoso hijo natural de Carlos V: D. Juan de Austria — héroe y bastardo — como Bernardo. Con toda probabilidad, tales referencias estaban en la mente del auditorio.

No es extraño, pues, que Lope no utilice para nada los elementos carolingios de la leyenda; es comprensible su interés por las aportaciones alfonsíes y, sobre todo, es perfectamente justificable que sean los romances, poesía folklórica — lírica y dramática — los protagonistas en este proceso de transmisión al público de fines del XVI.

A Lope de Vega no le interesa contar una historia, sino ilustrar un motivo humano, universal, poético: la bastardía, de hondo impacto en el receptor de su obra. Sus comedias están construídas bajo esa premisa, hasta llegar a la culminación verdaderamente emotiva de ambas: la escena de la anagnórisis, bajo cuya contemplación el público de los corrales debía de intuir el inmenso dominio de la técnica teatral que Lope poseía.

## N O T A S

1 Ramón Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, tomo 1: "Romances del Rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio.", edición y estudio a cargo de R. Lapesa, D. Catalán, A. Galmés, J. Caso (Madrid: Gredos, 1957) 146-147.

2 Lope de Vega Carpio, *El casamiento en la muerte*, *Obras de Lope de Vega* 17, Biblioteca de Autores Españoles 196 (Madrid: Atlas, 1966) 50-93. Para no plagiar de notas el trabajo, tras las citas del texto hago referencia entre paréntesis a la página

correspondiente. El mismo criterio sigo con *Las mocedades...* Abrevio también el título de las dos comedias.

3 Lope de Vega Carpio, *Las mocedades de Bernardo del Carpio, Obras de Lope de Vega* (Acad, vol. 7, 1897) 223-255.

4 Un resumen breve y comprehensivo puede hallarse en Jules Horrent, "Bernardo del Carpio", *La "Chanson de Roland" dans les littératures française et espagnole au moyen âge* (Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1951) 462-483. Sobre Roncesvalles, Bernardo, y los romances correspondientes al tema, pueden consultarse los tres capítulos siguientes: IV: 484-494; V: 495-502; VI: 503-528. La primera aproximación a la leyenda es la tesis doctoral de M. Th. Karow, *De Bernardo del Carpi: Hispanorum Heroe* (Breslau, 1846), (Horrent 463). Según el testimonio de Heineremann el trabajo de Karow no ofrece un interés científico sobre la materia que se analiza aquí: "Völlig veraltet und ohne Belang für unsere Untersuchung." (Citado por Horrent 463). Gaston Paris defiende pocos años más tarde el origen francés de Bernardo. A su hipótesis responde la de Milá y Fontanals, quien señala referentes históricos para la leyenda; y hace notar la evolución de la misma desde los motivos carolingios a la castellanización del héroe. Es entonces cuando Bernardo se relaciona con Alfonso II, el Casto, mediante la invención de un conflicto familiar: el encarcelamiento de su padre. Como señala Horrent [*cette explication, ample et précise, mise au point de celle de Paris, point de départ de toute la critique "bernaldisienne", a emporté l'adhésion enthousiaste de L. Gautier, celle, mieux informée, de Menéndez Pelayo, et elle a été développée sur certains points par G. Baist.*] (463-464). Uno de los estudios más específicos en esta cadena de aportaciones es el de M. Heineremann, *Untersuchungen zur Entstehungen der Sage von Bernardo del Carpi*: (Halle, 1927). En las páginas 3 a 27 de esta monografía, se reproducen los fragmentos en latín del Tudense y el Toledano referentes a la historia de Bernardo. Su principal mérito, según ha reconocido la crítica, consiste en haber separado el episodio de Roncesvalles y la historia primitiva de Bernardo, reducida a un drama familiar. Con posterioridad a la monografía de Heineremann, W. Entwistle intenta hallar los orígenes de la leyenda en relación con el perdido cantar de gesta sobre Bernardo del Carpio. En su artículo ("The *Cantar de Gesta* of Bernardo del Carpio", *Modern Language Review* 23 (1928): 307-322) señala algunos elementos históricos que darían pie al desarrollo de la fábula, y llega a conclusiones bastante convincentes. En 1937, el crítico norteamericano A. B. Franklin ("A Study of the Origins of the Legend of Bernardo del Carpio", *Hispanic Review* 5 (1937): 286-303) traza de un modo muy científico la evolución del mito, documenta la epopeya en varias crónicas, rastrea sus bases históricas y sus fuentes literarias. M. Defournéaux, seis años más tarde, ("La Légende de Bernardo del Carpio", *Bulletin Hispanique* 45 (1943): 117-138) elabora la última hipótesis sistemática sobre la cuestión, concediendo una importancia relevante a las fuentes de carácter escrito. Mucho más reciente, documentada y comprehensiva es la aportación de D. G. Pattison, *From Legend to Chronicle: The Treatment of Epic Material in Alphonsine Historiography* (Oxford: The Society for the Study of Mediæval Languages and Literature, 1983). El capítulo 1 está dedicado a Bernardo del Carpio, 11-22. El autor, sin embargo, se pregunta no tanto por los orígenes de la leyenda cuanto por la transmisión de ésta hasta la historiografía de Alfonso X. El capítulo de su monografía dedicado a Bernardo es de suma utilidad para el estudio de las crónicas.

5 Menéndez Pidal 143-144.

6 Menéndez Pidal 144-147.

7 Cf. Pattison 15.

8 Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* 3 (Madrid: Victoriano Suarez, 1922) 129. Sobre *Las mocedades...*, 109-177; sobre *El casamiento...*, 177-195.

9 Desde ahora PCG.

10 Menéndez Pelayo 110-124.

11 Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal y, recientemente, Pattison, han señalado los motivos presentes en las crónicas del Tudense y el Toledano. Pattison, en la página xi de su introducción, recoge las siguientes referencias bibliográficas: Lucae Diaconi Tudensis *Chronicon Mundi*, lib. 4, *Hispaniae Illustratae...* opera Andreae Schotti Antwerpensis, tomo 4 (Frankfurt, 1608) 75-79. La obra está fechada en 1236. Rodericus Ximenius de Rada, *De Rebus Hispaniae*, lib. 4, caps. 9, 10, 11, 15 y 16, *Opera*. Reproducción de la edición de Madrid, 1793; en *Textos medievales* 22 (Valencia, 1968) 82-91. La datación de la crónica oscila entre 1243 y 1247. Siguiendo a este crítico y completando sus observaciones con los apuntes de Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, expongo seguidamente los motivos básicos de cada crónica:

El Tudense: \*Origen leonés de Bernardo, \*Roncesvalles según la leyenda carolingia, \*Reconciliación de Carlomagno con Alfonso II, \*Peregrinación de Carlomagno a Santiago, \*Regreso de Carlomagno a Francia acompañado por Bernardo, \*En Francia, Bernardo lucha bajo el mandato de Luis y Lotario, \*Ayudas a Alfonso III y solicitud de libertad para su padre: promesas incumplidas del rey, \*Bernardo y Muza repelen la invasión de los franceses.

El Toledano: \*Roncesvalles según la leyenda castellana, \*No se mencionan las empresas de Bernardo fuera de España, \*Fundación de El Carpio, \*Hazañas contra los moros en tiempos de Alfonso III, \*Rebelión contra el rey, \*Bernardo aliado con los árabes, \*Liberación del padre, ciego y débil, \*No aparece mencionada la muerte del héroe.

Para Menéndez Pidal, la crónica del Tudense es disparatada cronológicamente, por los intervalos de Ramiro I y Ordoño I situados entre el reinado de los dos Alfonsos relacionados con Bernardo, (150); el Toledano, por otra parte, expurga el relato de todos los hechos propios del Bernardo carolingio, (150). Según Pattison, los compiladores del Rey Sabio siguen al Tudense en la división del material entre los reinados de Alfonso II, el Casto, y Alfonso III, el Magno; así como en la genealogía de Bernardo. Toman del Toledano el escepticismo sobre la peregrinación de Carlomagno a Santiago. Entre los elementos de origen poético presentes en la PCG se señalan: los ancestros franceses de Bernardo, la relación con Bueso y la inseguridad sobre los últimos hechos de Bernardo en los Pirineos. Su conclusión al respecto es que, aunque los compiladores de Alfonso X dicen preferir el testimonio de los libros antiguos y latinos, *They are not sufficiently confident to discard completely the contradictory statements of the "juglares"* (16).

12 Utilizo la siguiente edición: *Primera Crónica General de España*, tomo 2, edición de R. Menéndez Pidal (Madrid: Gredos, 1955). La historia de Bernardo está contenida en las páginas 350-358 y 370-376. Se fecha la composición del texto entre 1270 y 1289.

13 *Las quatro partes enteras de la Crónica de España que mando componer el Serenissimo rey don Alonso llamado el sabio...* vista y emendada mucha parte de su impresión por el maestro Florian Docāpo... (Zamora, 1541).

14 Pattison 18.

15 Menéndez Pidal 151-152.

16 Editado y estudiado por M. Pidal en páginas 153 a 175.

17 *Cancionero de 1550*, fol. 137; *Silva segunda*, fol. 85.

18 Versión de Sevilla, recitada por Diego Jiménez, de 46 años. Recogida por M. Manrique de Lara en 1916. Menéndez Pidal 162.

19 Menéndez Pidal 174-175.

20 Menéndez Pidal 175.

21 Gracias a la gentileza del profesor Antonio Carreño, he podido consultar las anotaciones manuscritas de William L. Fichter sobre las ediciones de la comedia. Aparece reproducida una veintena de veces.

22 Editado y analizado por Menéndez Pidal en páginas 184-191. Aparece en la *Rosa española* de Timoneda, fol 10.

23 fol 165a.; Menéndez Pidal 257-258. También aparece el motivo en el romance del Fol. 165b.

24 Menéndez Pidal 258-259. Para ser honestos habría que decir que ya Menéndez Pelayo señaló esta relación: *El arzobispo D. Rodrigo, único autor antiguo que habla de la ceguera del padre de Bernardo, la atribuye a su edad avanzada, "iicet orbis et decrepitis": esto suponiendo que el orbis haya de entenderse por orbis luminis, y no por desvalido o desamparado*. Menéndez Pelayo 167.

25 *Romancero General de 1600*, fol. 328b. Menéndez Pidal 252-253.

26 *Romancero General de 1600*, fol. 46a. Menéndez Pidal 244-245. Estudia el romance en 246-247. No reproduzco los versos en estilo directo del Conde de Saldaña por ser suficientemente conocidos.

27 Menéndez Pidal 247.

28 248-251.

29 Una vez demostrada la influencia directa de determinados romances en *Las Mocedades...*, convendría abordar la plasmación de este tipo de material poético en *El casamiento...* Los casos de intertextualidad son, en esta pieza, mucho más numerosos. La introducción del episodio de Roncesvalles incorpora, de entrada todos los romances del ciclo carolingio. Menéndez Pelayo (177-283) ha sistematizado algunas relaciones entre el romancero y la obra de Lope. Jules Horrent ("Les Romances", 503-528) ha reseñado acertadamente los romances sobre Bernardo y Roncesvalles. En *El casamiento...*, las huellas de éstos son abundantes. Dadas las características de este trabajo no resulta conveniente detenerse en analizar la influencia de estos poemas en la comedia, lo que ocuparía más del doble de páginas dedicadas a *Las mocedades...*

30 Juan de la Cueva, *Comedia de la Libertad de España por Bernardo del Carpi*; editada por Anthony Watson (Exeter: E. U. Printing Unit, 1974). Texto basado en la edición de 1583. Véanse sobre esta obra las páginas que Richard F. Glenn le dedica en *Juan de la Cueva* (New York: Twayne, 1973) 64 y ss., donde destaca como un aspecto interesante del texto la definición del papel del rey. Muy reciente es el artículo de David G. Burton, "Virtue Triumphant in Cueva's *La Libertad de España por Bernardo del Carpi*," *Bulletin of Comediantes* 38.2 (Winter 1986): 219-229.

31 Menéndez Pelayo 163-165.



## 32 Cueva 22.

33 Tal vez algunas obras épicas del XVI hayan influido en las comedias de Lope. Cervantes en su libro I, capítulo 6, de *El Quijote*, pone en boca del cura las siguientes palabras: *Digo, en efeto, que este libro, y todos los que se hallaren que tratan destas cosas de Francia, se echen y depositen en un pozo seco, ecetuando a un Bernardo del Carpi: que anda por ahí, y a otro llamado Roncesvalles; que éstos, en llegando a mis manos, han de estar en las del ama, y dellas en las del fuego, sin remisión alguna.* Edición de Luis Andrés Murillo (Madrid: Castalia, 1978) 115. Como señaló Menéndez Pelayo (157-158), se refiere a los poemas en octavas reales de Agustín Alonso, *Historia de las hazañas y hechos del inuencible Bernardo del Carpi*: (Toledo, 1585), y de Francisco Garrido Villena, *El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles, con la muerte de los doze pares de Francia, etc.* (1555). Ni el mismo Menéndez Pelayo, ni tampoco Avallé-Arce, pudieron consultar estos raros poemas; como se comprenderá, tampoco ha sido posible en este caso. Existe otro poema, continuación del de Ariosto, de Nicolás Espinosa, *La segunda parte de Orlando con el verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles* (1555), que tampoco he tenido ocasión de consultar.

34 Conviene antes del análisis hacer referencia a los problemas de autoría y datación de estas dos obras. Mientras *El casamiento...* no ofrece serias dudas sobre su pertenencia al ingenio de Lope, no ocurre lo mismo con *Las mocedades...* S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (Madrid: Gredos, 1968), señalan para *El casamiento...* el *terminus ad quem* de junio de 1597 (44), y la incluyen entre las comedias auténticas de Lope. Las conclusiones finales demuestran que la obra no es anterior a 1595, por su gran cantidad de silvas y versos sueltos, así como por su porcentaje de romances, (217-218). En sus tablas cronológicas sitúan la composición de la comedia entre 1595-1597, (591). Véanse 110 n.9, 121 y n.18, 145, 191 n.6, 203, 221, 235, para algunas referencias a las formas estrólicas. Más dificultades presentan *Las mocedades...* Según las observaciones de Morley y Bruerton hay que insertarla en un extenso periodo de 9 años (1599-1608) (1515, 604; véase también 132). Por lo que respecta a la autoría la comedia se incluye en el apartado de las dudosas, aun cuando Menéndez Pelayo la considere de Lope y J. B. Avallé-Arce ("Dos notas a Lope de Vega: I - *Las mocedades de Bernardo del Carpi*.", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 7 (1953): 426-429) exponga dos convincentes razones para confirmar su autoría: el personaje de Felisalva y los romances del Fénix y, más interesante, la aparición en la obra de los diecinueve castillos o diecinueve torres, que el autor estamparía en el escudo de la *Arcadia* y en obras posteriores. Además, dicho escudo aparece descrito también en una obra que pertenece con seguridad a Lope: precisamente *El casamiento...*, donde leemos: "[REY ALFONSO:] ¿Cuántos castillos has ganado? [BERNARDO:] He sido / dichoso en esto: diez y nueve tengo; / todos los doy, mi padre sólo pido. (70b). A estos versos, sigue la descripción del escudo, señalada por Avallé-Arce, (428). A tales razones, podemos añadir la extensa lista de obras sueltas cuya descripción bibliográfica recoge Fichter, en la que *Las mocedades...* aparece en una veintena de impresiones. Todo ello, y elementos internos de la obra parecen conectarla a la mano de Lope de Vega.

35 La articulación de diversos análisis de este tipo sobre gran parte de la producción teatral de Lope de Vega, permitiría reconstruir la gramática de su

dramaturgia y establecer las relaciones de la comedia española con el público de los Siglos de Oro.

36 Véanse similares referencias en 229a, 232b, 233b, 234a, 235b, 238b, 241a y 249b.

37 No falta tampoco la relación entre bastardía y divinidad. Ya Alciato dedicó un emblema a ilustrar el motivo: *IN NOTHOS, / Herculeos spurii semper celebretis honores, / Nam vestri Princeps ordinis ille fuit. / Nec prius esse Deus potuit, quam sugeret infans / Lac, sibi quod fraudis nescia / Iuno dabat.* Alciato, *Emblemas*, n.º 138, edición de Santiago Sebastián (Madrid: Akal, 1985) 180. Hércules, pues, aparece como el primer y más famoso bastardo (hijo de Jupiter y Alcmena) en la tradición clásica; como vemos, su condición no le impidió alcanzar la virtud.