

Lope de Vega

*La mocedad de Bernardo
del Carpio*

El casamiento en la muerte

Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez

CÁTEDRA
LETRAS HISPÁNICAS

Índice

INTRODUCCIÓN	9
De la <i>Crónica</i> de Florián de Ocampo al <i>Romancero</i>	11
Personajes y actores: la infraestructura de la representación	16
La inserción de romances en contexto dramático ...	20
Los avatares de la transmisión textual	23
Licencias, aprobaciones y tasas: la infraestructura de la edición	34
La primera variación del siglo xvii, atribuida a Lope	36
La autoría de la obra, Lope y Claramonte	61
<i>La mocedad de Bernardo</i> (del Carpio). Estructura métrica	61
La intervención de Pedro de Pernía: una escena impecable métricamente, pero ajena al espíritu de la obra	65
<i>La mocedad de Bernardo</i> , fuente principal de <i>El conde de Saldaña</i>	69
Una hipótesis sobre el autor de la <i>Segunda Parte</i>	75
ESTA EDICIÓN	83
BIBLIOGRAFÍA	87

LA MOCEDAD DE BERNARDO DEL CARPIO	91
Jornada primera	93
Jornada segunda	129
Jornada tercera	173
EL CASAMIENTO EN LA MUERTE	219
Jornada primera	221
Jornada segunda	264
Tercera jornada	296

DE LA «CRÓNICA»
DE FLORIÁN DE OCAMPO AL «ROMANCERO»

La materia fabulosa del héroe creado por la fantasía literaria y popular y difundido en el siglo XVI por la *Crónica general de España* de Florián de Ocampo culmina en dos comedias dramáticas de fines del XVI y principios del XVII: *El casamiento en la muerte*, de Lope de Vega y *La mocedad de Bernardo del Carpio*, atribuida al Fénix por el avisado impresor de la *suelta* (circa 1626-1633) de la que deriva la edición de Huesca (Viuda de Pedro Lusón, 1634), que contiene ya una notable interpolación de una escena entre el conde Rubio y su hija doña Flor, prometida del sucesor de Alfonso II, el rey Ramiro. Las muy serias dudas sobre la atribución de esta segunda comedia a Lope de Vega plantean un problema central sobre las atribuciones decididas por los impresores de la época. El primer estudio minucioso y basado en una metodología objetiva, el de Morley y Bruerton (traducción española de 1968, revisada y ampliada), pone en duda la atribución al Fénix de esta segunda comedia sin proponer autor alternativo¹. La crítica posterior ha evitado ahondar en estas dudas asumiendo que la comedia «tal vez» podría ser de Lope. O no.

Hay consenso, en cambio, sobre las fuentes más antiguas de esta variante de la tragedia del padre de Bernardo del Carpio,

¹ El prudente diagnóstico de Morley y Bruerton se resume en la escueta frase final: «Si es de Lope, la comedia es de 1599-1608» (pág. 515), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Si es de Lope.

que comprenden desde el *Chronicum Mundi* del obispo Lucas de Tuy hasta la *Primera Chronica General*, mandada compilar por el sabio rey Alfonso X. En ambos casos estamos en el siglo XIII y durante los tres siglos siguientes, hasta la segunda mitad del siglo XVI hay una tupida red de romances de distinta orientación y estilo, desde el *Cancionero de Romances*, impreso por Martín Nuyts (Martín Nucio) en Amberes en 1550 hasta el popularísimo *Romancero general* de 1600. Entre estas dos fechas cabe situar la primera gran aportación teatral, obra de Juan de la Cueva (1579) y tres grandes compilaciones romanceriles: las de Lorenzo de Sepúlveda, Juan de Timoneda y Alonso de Fuentes. La segunda mitad del siglo XVI proporciona una gran cantidad de material que podemos resumir en tres grandes líneas dramáticas: la línea castellano-leonesa, centrada en la toma de El Carpio y el desenlace de la prisión de San o Sancho Díaz, la línea francesa, que enfrenta al fogoso Bernardo con Carlomagno y sus Doce Pares, y la línea italiana, por la que asoma una tradición híbrida. No olvidemos que, a lo largo de todo el siglo XVI, la mayor parte de la península itálica forma parte de los dominios de la casa de Habsburgo. La notable particularidad de *La mocedad de Bernardo del Carpio* es que toda la historia se circunscribe al territorio castellano (El Carpio) y leonés (León). Frente a los escauceos carolinos de la obra de Lope *El casamiento en la muerte*, en *La mocedad de Bernardo del Carpio* tenemos, de forma nítida, la dramatización de un tema estrictamente leonés y castellano, con una notable inserción del elemento sarraceno, ya presente en Lope, que incluye el motivo cultural de los «amores fronterizos».

Resumiendo los hechos en lo que atañe a la transmisión teatral de la figura de Bernardo: en el último cuarto del siglo XVI, Juan de la Cueva lleva a las tablas, y a la imprenta en Sevilla, una primera pieza teatral en la que aporta un elemento dramático de primer rango: la brutal orden del monarca Alfonso II, de que se haga encerrar a Bernardo en el castillo de Luna ordenando que le arranquen los ojos. Este hecho dramático (o melodramático) proviene de Juan de la Cueva, autor

enraizado en Sevilla, y es central en la construcción de la segunda gran comedia sobre Bernardo, *La mocedad de Bernardo*, impresa en Huesca a nombre de Lope, ya en los años treinta, y con texto que proviene de la compañía de Roque de Figueroa. El segundo hecho esencial asociado a la leyenda de Bernardo lo tenemos en la obra de Lope, *El casamiento en la muerte*, que Morley y Bruerton ubican en 1597-1598, pero que tal vez convendría ampliar algo hasta 1600, año en el que se imprimen varios romances sobre Bernardo del Carpio donde encontramos pasajes, fragmentos o versos aislados que reaparecen en *El casamiento*. La popularidad de Bernardo y su difusión, asociada a Lope, se acaba plasmando en la imponente obra épica (40 000 versos) de Bernardo de Balbuena, el *Bernardo*, impreso en 1624. Y entre 1625 y 1640 hay que situar la excelente versión dramática de Álvaro Cubillo de Aragón, *El conde de Saldaña* prolongada ulteriormente en una segunda parte, escrita y representada ya a mediados de siglo.

Resumiendo: a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, se ocupan de la figura de Bernardo del Carpio y de su padre, el conde de Saldaña, tres dramaturgos de primera magnitud: Lope de Vega, un avezado dramaturgo de su tiempo, probablemente Claramonte, y un importante autor del período calderoniano, como es Álvaro Cubillo. En conjunto estamos hablando de media docena de obras, dos de Cubillo, una de Lope y dos, o seguramente tres, de Claramonte, a lo que hay que añadir una muy estimable comedia dramática de Antonio Mira de Amescua, *Las desgracias de Alfonso II el Casto*, probablemente escrita hacia 1605 e impresa ya en 1612-1613. Bernardo del Carpio es, pues, una figura literaria ya popular en el primer cuarto del siglo XVII. El hecho de que su drama aparezca ya en la *Primera Parte* de comedias de Lope, editada, con leves² va-

² Entiendo que, al ser el número total de versos el mismo, todas las variantes que presentan las primeras ediciones (Zaragoza, Valencia, Valladolid, Madrid) son explicables como errores de transmisión de un mismo texto de base, probablemente una *suelta* de mediados de 1603.

riantes en Zaragoza, Valladolid y Valencia primero y más tarde en Valladolid, Flandes e Italia, deja clara la amplia popularidad del personaje. Hay que asumir que también se editó en Sevilla y en Lisboa, de lo que tenemos indicios documentales en Cayetano de la Barrera. Resumiendo: en el Siglo de Oro, Bernardo del Carpio es un personaje más difundido que el Cid Ruy Díaz, popularizado en España por Guillén de Castro y en Francia por la excelente adaptación de Pierre Corneille³.

Hay, pues, dos líneas de transmisión distintas de la historia dramática de Bernardo y de su padre el conde de Saldaña: la que se refiere al motivo dramático del «enlace fúnebre» y la que se refiere al motivo mítico del «enceguecimiento trágico», recogido ya por Juan de la Cueva y entroncado con el subtema edípico del castigo divino. Lope construye su obra en función del desenlace trágico del primer tipo, lo que le otorga indudable grandeza a la obra y dota a Bernardo de un poderoso aliento mítico. La alternativa explorada por el autor de *La mocedad de Bernardo* es de otra índole y permite ampliar la historia del conde de Saldaña al dejarlo vivo y aherrojado en su cruel prisión. Si en la primera obra Lope ya integraba todo el tema carolingio de Roncesvalles, en esta continuación, la historia mantiene abierta la posibilidad de explotar el subtema carolingio, cosa que se hará en esa excelente continuación que Morley y Bruerton sitúan fuera del modelo lopiano, pero que mantiene todas las características dramáticas y teatrales de *La mocedad de Bernardo*.

Veamos, en primer lugar, el plan dramático de *El casamiento en la muerte*, obra que sí sabemos es de Lope, aunque tal vez haya sufrido algo en la transmisión, sobre todo en el segundo

³ El hermano menor de Pierre Corneille, Thomas, popularizó el teatro español en esa época con sus adaptaciones de obras de Lope, Vélez de Guevara y Calderón. Entre otras muchas vale la pena aludir a dos comedias adaptadas de Calderón: *L'esprit follet (La dama duende)* y *Le geôlier de soi-même (El alcaide de sí mismo)*. Se adaptan la historia y los personajes, pero no (*hélas!*) la polimetría castellana.

acto, 200 versos más corto que la medida habitual, los cerca de mil versos que tienen el primero y el tercer acto. Lope comienza su obra con una escena trepidante, la airada reacción de los nobles leoneses a la pretensión de Alfonso II de nombrar sucesor del reino de León al francés Carlomagno. La escena culmina con la aparición del joven Bernardo, que se une a los vasallos díscolos y asume la cabeza de la rebelión. Se trata de la primera unidad dramática, que culmina en un soliloquio en forma de soneto dicho por un perplejo y decepcionado rey Alfonso. La escena inicial ha usado el endecasílabo de las octavas reales y la aparición de Bernardo se ha resuelto por medio de un romance en *e-a*. Un comienzo solemne con metros italianos y el contrapunto de la relación romanceada de Bernardo. Una vez expuesto el conflicto principal, que enfrenta a Bernardo y los nobles leoneses con el rey Alfonso II el Casto, nos ofrece el contrapunto dramático trasladando la acción a la corte parisina de Carlomagno: vemos a las damas Belerma y Flordelís y, poco después, a los dolientes galanes Montesinos, Durandarte y Oliveros. Frente a la variedad y solemnidad métrica de la escena inicial, los personajes franceses se nos muestran como en mundo sofisticado de amoríos cortesanos y palaciegos. Al contraste ideológico y cultural le corresponde un contraste no menos obvio en el uso de la métrica: toda esta segunda unidad escénica cortesana (vv. 187-456) se desarrolla únicamente en redondillas, la estrofa galante, en tono menor, frente al heroico y marcial endecasílabo. Al acabar este sofisticado mundo de amor cortés, la escena regresa al tono marcial y aguerrido de las octavas reales para mostrarnos al arrogante moro Bravonel y al belicoso rey Marsilio de Zaragoza. Dos mundos opuestos.

El contraste se mantiene al reaparecer en escena Oliveros, Durandarte y los demás pares de Francia, y más tarde Flordelís y Belerma. De nuevo, todos ellos se expresan en redondillas, hasta la entrada en escena de Carlomagno, que reintroduce el endecasílabo. Pero, de forma bastante notable, no se trata de endecasílabos en estrofa (octavas reales, tercetos, sonetos), sino