



**LA TRANSMISIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA LEYENDA DE FERNÁN
GONZÁLEZ: *EL VALLE DE LAS ESPADAS*, DE JAVIER SETÓ**

ALBERTO ESCALANTE VARONA

(albertoev@unex.es)

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Recibido: 08/11/16. Aceptado: 09/02/17

1. Introducción

A rebufo del éxito de la superproducción *El Cid* de Michael Mann (1961) y potenciada por el interés de productores europeos por rodar grandes cintas épicas en suelo español, siguiendo el modelo estadounidense, en 1963 llegó el turno de otro de los grandes héroes castellanos: el conde Fernán González. *El valle de las espadas*, conocida también como *The Castilian*, fue una producción mucho más modesta, pero que igualmente movilizó a un gran número de medios en la provincia de Burgos y otras zonas colindantes. Es, que tengamos noticia, la única producción audiovisual en la que se adapta la leyenda medieval del conde. Y, aunque no se trata de una película destacable por sus méritos cinematográficos, resulta de interés como manifestación del argumento literario y su recepción, y por tanto su reinterpretación, a mediados del siglo XX¹.

¹ Frente a lo ocurrido en siglos anteriores, desde la Edad Media, en los que las manifestaciones literarias sobre el conde Fernán González eran múltiples, en el siglo XX el número de obras conocidas decae drásticamente. Un repaso de este estado de la cuestión, desde el Medioevo hasta el siglo XIX, puede



En este artículo ofreceremos el primer estudio sobre la película como integrante del listado de adaptaciones sobre la leyenda de Fernán González. Para ello, partiremos en primer lugar de planteamientos metodológicos que sustenten el análisis: esbozaremos una definición de *texto* que tenga en cuenta las relaciones entre los códigos fílmico y literario; después, a partir del concepto de *esquema argumental recurrente*, abordaremos brevemente las diferentes caracterizaciones tipológicas del personaje a lo largo de la historia de la literatura española. Sobre esta base, comenzaremos el análisis de los temas principales de la película (el amor y la independencia) a través de dos motivos tradicionales en el relato (la supremacía de Castilla y el triple rival al que se enfrenta el condado). A continuación, expondremos cómo los principales añadidos al relato se producen atendiendo a un significado original adscrito a la película: la reinterpretación de la leyenda medieval en clave nacionalista, que traslada al pasado la imagen de una España múltiple y diversa, pero homogénea ante conflictos comunes. Ello nos llevará, por último, a señalar las principales diferencias que se producen entre el *Libro de Fernán González* y su adaptación cinematográfica, abordables desde la metodología de análisis expuesta e interpretables atendiendo a los significados nacionalistas añadidos al argumento tradicional.

2. Cine, literatura épica y la leyenda de Fernán González: aproximaciones metodológicas

2.1. El texto audiovisual y la narración épica en imágenes

Desde el punto de vista del lenguaje narrativo, puede decirse que el cine, hasta hoy mismo, sólo ha conocido dos épocas: la anterior a Griffith y la posterior a él. Nada tiene ello de extraño en un arte tan joven, y en un arte que, además, para su evolución interna no debe contar sólo con los intereses de quienes lo hacen, sino también —y prioritariamente— con los hábitos mentales del público.

Así resume y expone Gimferrer (1985: 5) la enorme dependencia de las técnicas narrativas cinematográficas hacia el primer gran renovador del medio, cuando este contaba con algo más de dos décadas de existencia. D. W. Griffith supone para la crítica el primer gran hito en la elaboración de un lenguaje narrativo fílmico que se basa estructuralmente en la literatura. Para Gimferrer, todas las innovaciones introducidas

consultarse en el artículo «Tratamiento literario de la figura de Fernán González: fuentes primarias y ediciones» (Escalante Varona, 2016b).

por el realizador norteamericano «diversifican sus ramificaciones, pero no impugnan su propósito fundamental, sino que más bien lo corroboran, al adaptarlo y actualizarlo a tenor de cada nuevo momento de la historia del lenguaje fílmico» (1985: 6). En otras palabras, las historias narradas en el cine se vuelven mucho más complejas, los gustos del público cambian y el cine debe modificar su estilo en consecuencia y atendiendo a los medios disponibles: cambian los *propósitos*, pero no su *sintaxis*. Y se pasa de la influencia del teatro, siguiendo el modelo de George Méliès, a la de la novela decimonónica: un formato bien conocido por el público y que cristalizó en una plasmación cinematográfica con un modelo narrativo concreto, lo suficientemente fuerte como para mantenerse y desarrollarse durante décadas, alcanzando a generaciones nuevas de espectadores cada vez más alejados de la lectura de dichas novelas (Gimferrer, 1985: 10). Tal vez no leamos hoy en día a Dostoievski, pero sí sabemos «leer» una película, una «historia contada en imágenes», siguiendo el mismo procedimiento.

No quiere ello decir que el cine carezca de herramientas expresivas propias, fruto de sus características técnicas: suyo es el «arte de la imagen, [...] de la distribución del espacio, del gesto, de la observación física del comportamiento humano, de la articulación de elementos plásticos, de la organización autónoma de lo filmado» (Gimferrer, 1985: 10). El modelo de Griffith, basado «en el poder inmanente de la asociación de las imágenes —por relaciones de afinidad, contigüidad, rechazo o complementariedad—» y en el respeto a las «leyes del relato tradicional» (Gimferrer, 1985: 15), se ha conservado durante décadas, siendo el cine una plasmación (producción y recepción) más de los modelos de construcción narrativa que en un principio se aplicaron exclusivamente a lo escrito.

Plantearnos un estudio narratológico de una película nos conduce inevitablemente a establecer una definición de *texto* que nos permita trasponer los métodos de análisis de la narrativa literaria a los productos fílmicos. Señala Bal que el texto es «un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos» (1989: 13); McKenzie, por su parte, agrupa en su definición de *texto* todos aquellos «datos verbales, visuales, orales y numéricos en forma de mapas, impresos y música, archivos de registros sonoros, de películas vídeos y la información computerizada; de hecho, todo desde la epigrafía a las últimas formas de discografía» (2005: 31). Conjugar ambas

posturas, igualmente válidas, no anula la pertinencia de una concepción puramente lingüística del texto, como tampoco de defender la autonomía del texto literario con respecto al *texto* fílmico. Bal, por ejemplo, no puede evitar referirse a la narración cinematográfica audiovisual a la hora de exponer su metodología de análisis puramente literario. El cine, al fin y al cabo, se instauró muy rápido como transmisor de relatos, compitiendo con la literatura en un largo proceso de provechosa retroalimentación. Tenemos que enfocar algunas técnicas narrativas audiovisuales como adaptaciones de aquellas otras que solo pueden darse en la literatura, así como reconocer ciertas innovaciones expresivas que solo pueden darse en un medio audiovisual. Parto, pues, de una definición de *texto* amplia, pero que remite directamente a su definición base de procedencia lingüística.

Igualmente, debemos extender la influencia de la novela en la narrativa fílmica hasta la épica. También un género narrativo, aunque en verso, su principal depositario a partir del siglo XIX fue la novela. Bajtín (1989), en su *Teoría y estética de la novela*, no pudo evitar contrastar los códigos comunes y diferenciados entre novela y épica. La novela se caracteriza, a su juicio, por ser un género aún abierto a modificaciones, mientras que la epopeya, más antigua, es un género «acabado», terminado, de estructura «firme y poco maleable» (1989: 447). Siguiendo la idea de que la novela es un «género nuevo», transgresor, que rompe con la «armonía» tradicional que conformaban los géneros literarios, nos encontramos ante una forma que «parodia otros géneros», «desvela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje» y los incluye o excluye a su propia configuración según le convenga (1989: 449). Responde a las necesidades de un mundo moderno, caracterizado por su heterogeneidad y multiplicidad. La epopeya, por el contrario, remite a un pasado lejano y cerrado, «absoluto» (1989: 458). Por tanto, una vez la materia épica abandona esa posición de «pasado absoluto» y entra en contacto con la contemporaneidad, nos encontramos ya en territorio de lo novelesco, abierto a un «futuro relativo». La novela se convierte en receptáculo de la epopeya antigua. Así, en la actualidad

el concepto de «épica» se halla completamente desestructurado, atomizado, sometido a cambiantes, arbitrarias y subjetivas manipulaciones estéticas, verbales, ideológicas, convertido en un significante abierto a todo tipo de significados, en una especie de término en perpetua y subjetiva redefinición, cada vez más alejado de su acepción concreta y original —la que fue formulada por Aristóteles, por ejemplo— y cercano a un perspectivismo relativista que cada pensador se siente autorizado para definir, y no una, sino muchas veces, ni de una sola manera, sino de varias (Pedrosa, 2005: 72-73).

Ante tal multiplicidad de interpretaciones, lo «épico» se transmite en «claves y mecanismos —fórmulas, tonos, alientos, tramas— [...] para alumbrar otras formas sorprendentemente “nuevas”, a veces incluso rupturistas o vanguardistas en relación con el pasado» (Pedrosa, 2005: 91). La épica medieval traslada sus contenidos a la novela y esta sirve de estándar narrativo para el lenguaje cinematográfico. El cine, por tanto, se convierte en transmisor autorizado de la épica tradicional, conectando continuamente un pasado lejano, cerrado y absoluto con un presente que se ve reflejado en él.

2.2. El estudio de la transmisión narrativa de la épica desde el concepto de *esquema argumental recurrente*

En su estudio *La recepción internacional del Cid* (1995), Christoph Rodiek plantea un análisis de las diferentes reinterpretaciones de la leyenda medieval del Cid en la literatura, dramaturgia y cinematografía europeas, desde la Edad Media hasta el siglo XX. Por cercanía argumental y similitud en el planteamiento, este trabajo supone un referente ineludible para nuestra aproximación a la evolución del relato sobre Fernán González en la literatura española.

Se trata de un estudio comparatístico de tipo tematólogo que tiene en cuenta la constante relación entre forma y fondo del texto: entre un conjunto de motivos, topoi, figuras, imágenes, tipos y otros elementos que se combinan en una forma textual concreta, según las circunstancias del contexto. Entendemos por *esquema argumental recurrente*, dentro de este ámbito tematólogo, como

Argumento recurrente como conexión de motivos, elementos accionales, personajes y rasgos se presenta en todo caso en su esquema argumental —si bien no fijo e invariable, sí con rasgos constantes— como una función que admite la modificación, variación, intensificación, así como la eliminación de partes integrantes, pero no un cambio total (Frenzel, 1980: 71).

Por tanto, el esquema está conformado por un conjunto de elementos estructurados en tres niveles: el contenido del argumento, en el plano del suceso; los temas y elementos del suceso, combinados en el plano de la historia; y la perspectiva y expresión lingüística superficial, en el texto de la historia (Rodrik, 1995: 25). Los tres niveles pueden modificarse y reestructurarse «en una segunda, tercera, enésima asimilación narrativa» (Rodrik, 1995: 25). No obstante, está sujeto a debate crítico el

grado de inmutabilidad de lo que podríamos considerar el *argumento tradicional* de la narración, con tal de que la manifestación concreta y actualizada del esquema sobre la que nos centremos pueda ser reconocida como parte de dicha tradición². Analizar un esquema argumental recurrente no solo implica tratar «fenómenos de recepción y relaciones de contacto, sino también analogías estructurales y configuraciones tipológicas» (Rodrik, 1995: 22). Los motivos y temas evolucionan y el esquema se «adhiera» a ellos: todo análisis crítico sobre tal fenómeno implica dilucidar las causas de tal adhesión, «qué marco sociocultural consigue investir a un argumento tradicional de nueva actualidad, y cómo la nueva temática condiciona la estructura motivista y textual» (Rodrik, 1995: 23).

Fondo y forma dialogan y el resultado de ello queda materializado en textos particulares que nos dicen mucho acerca de los procesos de creación y recepción de la época en la que fueron compuestos, así como nos permiten establecer interesantes relaciones intertextuales con el resto de textos que le precedieron en la tradición y en los que se empleó el mismo esquema argumental recurrente. En el caso de Fernán González, el listado de obras es muy amplio y da cuenta de las diferentes reconfiguraciones, todas ellas intencionales, a las que su figura se ha visto sometida.

2.3. Fernán González como personaje literario: rebelde, cruzado y caballero

A lo largo de la historia literaria española, la figura de Fernán González muestra actitudes e inquietudes adaptadas a las circunstancias contextuales de cada momento. En la Edad Media queda configurado como héroe épico, clerical y legitimador genealógico (en obras como el supuesto cantar épico perdido, que perdura en la épica tardía del siglo XIV y en diversos romances; el *Libro de Fernán González*; y las crónicas alfonsíes; véase Menéndez Pidal, 1899, Grande Quejigo, 1991, Bailey, 1996, y Bailey, 1999); en los Siglos de Oro se potencia su carácter aventurero y se introduce el de galán enamorado (a partir de Lope de Vega y *El conde Fernán González*, completa

² Para Rodrik, tal expresión, *argumento tradicional*, «no se emplea de manera ni unívoca ni practicable» (1995: 29). No obstante, y para facilitar la precisión y accesibilidad metodológicas de nuestro trabajo, consideraremos como *argumento tradicional* sobre la leyenda de Fernán González aquel plasmado en la primera aportación canónica literaria, que recopila buena parte de los materiales épicos y clericales sobre el relato y que sirve además como fuente principal para la película que nos ocupa: el *Libro de Fernán González*.

recopilación de todos los episodios tradicionales dentro de una ideología a favor de la monarquía; véase Grande Quejigo y Roso Díaz, 2005); en el siglo XVIII aparece como conquistador y se potencia su condición de buen esposo (en crónicas populares en las que doña Sancha adquiere protagonismo y en comedias de autores como Manuel Fermín de Laviano o Gaspar Zavala y Zamora en las que aparecen multitud de elementos espectaculares; véase Ratcliffe, 2005); en el XIX, por último, Fernán González es recuperado como símbolo nacionalista y protagonista de aventuras folletinescas (en novelas históricas y teatro de corte romántico o liberal, firmado por Larra o De la Rosa y Calvo Asensio, entre otros; véase Ernesto Delgado, 1999, y Vallejo González, 2000).

Será en la Edad Media cuando se originen las tres vías principales de caracterización: Fernán González como héroe épico, clerical y legitimador de linajes. La configuración épica aporta los conflictos contra León y Navarra y la relación amorosa entre Fernán González y la infanta doña Sancha. La clerical transforma al conde en caballero elegido por Dios contra el infiel. La legitimadora, por último, presenta al conde como antecesor heroico de linajes nobiliarios y reales (Pérez Priego, 1989: 250). Estos caracteres favorecen las adaptaciones del relato a diferentes reinterpretaciones históricas, para muy diversos públicos: principalmente, como sostén de argumentos en los que prima el entretenimiento, aunque sin olvidar el componente ideológico subyacente a la historia.

Su utilidad original, como héroe épico que proveía de identidad a Castilla, se extiende a todo el imaginario español de base castellana; en el camino pierde esa configuración original, pero adquiere nuevos significados. A partir de la Edad Media no encontramos adiciones significativas a la configuración literaria del personaje: los sucesos que conforman todas las historias (todas las actualizaciones posteriores) quedan ya establecidos entonces: la rebeldía contra León, los conflictos contra Navarra, la relación con Sancha, la lucha contra el islam. No obstante, poco a poco la fuerza y relevancia de este relato se ven mermadas por la irrupción cada vez mayor de recursos efectistas: la inclusión de episodios inventados y de elementos novelescos desdibujará el historicismo del personaje, lo que motivará a lo largo del siglo XX una completa revisión de su figura histórica desligada de su aparato ficcional.

3. *El valle de las espadas* (*The Castilian*): Fernán González en el siglo XX

Una vez justificada la inclusión del *texto* cinematográfico como obra de base literaria, atendiendo a las relaciones históricas entre los códigos literario y cinematográfico, pasaremos al análisis de *El valle de las espadas*. Dirigida por Javier Setó, uno de los realizadores más prolíficos del cine popular español, está protagonizada por Espartaco Santoni en el papel de Fernán González, Teresa Velázquez como doña Sancha, César Romero como Jerónimo, Frankie Avalon como el juglar y Fernando Rey como Ramiro II de León.

No hemos localizado aportaciones académicas específicas que traten la película como adaptación y reformulación de la leyenda de Fernán González. Pese a su interés como texto fílmico que entronca con una tradición literaria de largo recorrido, ha sido una película relegada al olvido. Por ello, pretendemos cubrir este vacío crítico con un análisis de la película dentro de los conceptos de *esquema argumental recurrente*, *suceso* e *historia* ya vistos. Comenzaremos situando a *El valle de las espadas* en la producción literaria e historiográfica sobre Fernán González en el siglo XX; a continuación, trataremos los temas de la película, en continua relación entre esta y el *Libro de Fernán González*. En concreto, veremos la configuración de un triple enemigo en Castilla, el mensaje pro-castellanista que transmiten las hazañas del conde y el peso de la trama amorosa entre Fernán González y doña Sancha, que constituye una de las principales peculiaridades de la adaptación.

3.1. Breve estado de la cuestión: Fernán González como personaje histórico y literario

En lo relativo a la evolución literaria del esquema argumental sobre Fernán González a lo largo del siglo XX, el panorama que nos encontramos es complejo y difícilmente clasificable: se trata de un período en el que la producción literaria de carácter medieval adquiere también tintes historiográficos. No en vano nos encontramos ante un período que comprende tres estadios temporales: los epígonos del Modernismo y el 98, reflejados en la labor filológica de la escuela española; la dictadura franquista, regida por un ideario nacional-católico que enaltecía las gestas del pasado para legitimar

sus posiciones ideológicas³; y la producción posterior a la Transición, donde el interés literario por esta materia decae drásticamente.

La difícil conjugación entre lo verídico y lo legendario, problema que ya acuciaba a las revisiones historicistas sobre la vida del conde que se realizaron desde el siglo XVIII, plantea mayores problemas en la literatura del presente periodo. Junto con otros héroes épicos como el Cid, Fernán González será objeto en este siglo de una intensa labor crítica. Es por ello que nos encontramos con escasas obras literarias, siendo más abundantes los estudios académicos y eruditos y multitud de biografías. Es también destacable el carácter didáctico de todas estas manifestaciones, que se hace aún más evidente en aquellos textos cuyo destinatario principal son los niños, para quienes se adapta la leyenda.

Nos encontramos en el periodo en el que fray Justo Pérez de Urbel y Ramón Menéndez Pidal realizan sus cruciales y numerosas aportaciones eruditas sobre la materia. En lo referente a estudios eruditos y biográficos sobre el personaje, el primero publica *Las mujeres en la gesta y en la vida de Fernán González*, en 1944; *El héroe que hizo a Castilla* en 1952; *El conde Fernán González* en 1972. El segundo, *Fernán González: su juventud y su genealogía*, en 1954. Debemos también sumar un anónimo *Fernán González, fundador de la independencia de Castilla*, en la década de los 40; *Forjadores gloriosos de Castilla*, de Ismael García Rámila, en 1967; *El conde Fernán González*, de Mariano Tudela, en 1972; y *Fernán González*, de Pancracio Celdrán, en 1980. La conmemoración milenaria de la muerte del conde motiva la publicación de *Alas condales*, de Bonifacio Zamora, y *Fernán González*, de Valentín de la Cruz, en 1971; este también publica otro estudio, *Fernán González, su pueblo y su vida*, un año después. Pérez de Urbel publica una obra didáctica infantil, *Castilla, lección para los niños españoles*, en 1943; *Las gestas heroicas castellanas contadas a los niños*, de Ángel Cruz, se publican y reeditan en 1951, 1974 y 1985. Teniendo en cuenta las biografías noveladas y partiendo principalmente de la antología *Ciclo poético del conde castellano*, de Correa Calderón (1964), encontramos las obras de Pérez de Urbel

³ En este sentido citamos el trabajo de Moreno Hernández (2000), donde se realiza un repaso al sentimiento castellanista y a las manifestaciones literarias de Fernán González hasta la actualidad para sostener el carácter nacionalista del héroe medieval, que le permite adaptarse a todas las épocas encontrando siempre un cauce por el que verter su defensa a ultranza de España y su encarnizado combate perpetuo contra el enemigo de turno (ya sean musulmanes, absolutistas o comunistas).

(*Fernán González*, de 1943, y *La España del siglo X*, de 1983) y del propio Correa (*Vida legendaria de Fernán González*, de 1946). Textos a los que, paradójicamente, se puede aplicar por igual la reseña que Correa realizó sobre la obra de Pérez de Urbel: «realiza el noble intento de fundir [...] lo cierto y lo conocido de su vida con lo dudoso de la leyenda que le envuelve; pero falla en su propósito porque ambos aspectos son incompatibles» (1964: 31-32)⁴.

A tenor de lo expuesto y sin perder de vista el contexto político y social en el que se sitúa, podemos afirmar que *El valle de las espadas* constituye una de las manifestaciones principales en el panorama hasta aquí esbozado. Responde, como veremos, a las pretensiones propagandísticas españolistas que motivan las revisiones históricas y literarias realizadas en este periodo sobre el pasado épico español. Y constituye, a grandes rasgos, una adaptación fiel de los materiales medievales originales; los principales cambios se deben principalmente a añadidos novelescos que no eran una novedad en el desarrollo literario del esquema. Además, *El valle de las espadas* recupera al público popular en el que la leyenda se había desenvuelto en los siglos anteriores; se adapta a los códigos del cine de éxito del momento y responde a las visiones estereotipadas y tergiversadas del pasado histórico nacional, convertidas ya en tópicos cristalizados más que en instrumentos de propaganda explícita.

3.2. Análisis temático de la película: reconfiguraciones del esquema tradicional

Al igual que en el *Libro*, las hazañas de Fernán González en *El valle de las espadas* quedan encuadradas en diversos condicionantes: la situación de extremo peligro en la que se ve inmersa Castilla, rodeada de un triple enemigo; la protohistoria de Castilla y la forja de su carácter excepcional; y el empeño constante del conde y los suyos por lograr la supremacía del condado, atendiendo a las dos circunstancias

⁴ La literatura parece escapar a esta incongruencia: Rafael Pérez y Pérez, prolífico novelista de folletín histórico, publica en 1943 *El excelente conde*. No hemos localizado más textos puramente literarios hasta *El cantar de Arriaga*, de Álvaro Moreno Ancillo, publicado en 2001. Está aún pendiente la realización de un estado de la cuestión que rastree las obras literarias sobre este relato que den cuenta de la pervivencia de este esquema argumental a lo largo del siglo XX. En cualquier caso, la revisión hasta aquí realizada nos permite intuir dos aspectos que indican los modos de recepción y transmisión de la figura del conde en este periodo: son obras profundamente patrióticas y propagandísticas y ante todo responden a las motivaciones ideológicas del régimen político franquista en el que se producen.

anteriores⁵. La principal diferencia de la película con respecto al original, aunque no novedad dentro de la evolución literaria del esquema argumental⁶, es el foco que en ella se aplica a la relación amorosa entre Fernán González y Sancha. Servirá a la vez de contrapunto y complemento a otro de los temas principales: el deseo de independencia. Fernán González será a la vez gobernante soberbio y amante sumiso; en ambos casos, por igual, orgulloso, y decidido a cumplir con sus objetivos, sean cuales sean los impedimentos que encuentre y que, motivado por los incuestionables valores por los que combate, podrá derrotar. Tal configuración beligerante, en sus múltiples ramificaciones temáticas, es consecuente con el relato tradicional, aunque en el caso que nos ocupa presenta sutiles alteraciones que deben ser señaladas, pues responden a la suma de significados nuevos, acordes con el contexto político y cultural en el que se produce la película.

3.2.1. El triple enemigo

Gimeno Casaldueiro estableció «tres direcciones», tres conflictos en los que se estructuraba el relato de Fernán González en el *Libro de Fernán González*⁷ y por los que se configuraba la «historia de Castilla»: la guerra contra el mundo árabe, reconquista religioso-política; la enemistad contra Navarra, por la hegemonía territorial y política; y la rivalidad feudo-vasallática contra León, por la independencia del condado⁸. Este

⁵ Toda la película estará narrada por un juglar, lo que evoca los medios de transmisión originales de la leyenda como «oralitura» (véase Guerrero, 2001), conectándolos con las formas de transmisión contemporáneas de más éxito para los relatos populares: la narración audiovisual. La configuración de este juglar como narrador omnisciente a la vez que intradieético permite potenciar el carácter legendario tradicional del relato que se va a narrar; reforzar su veracidad, por cuanto a que el juglar, aunque personaje esquemático, estará presente en varios episodios que luego cantará o recitará; y exponer el carácter comunitario popular del relato, que será escuchado por gentes de Castilla como forma de conocer las hazañas de su señor y tener noticia de sucesos que van a ocurrir próximamente. El juglar expondrá continuamente los temas principales de la película: cantará sobre el amor, los peligros que sufrirá el conde, las ansias de gloria de Castilla.

⁶ En la literatura del siglo XIX, la figura de doña Sancha resultó de gran interés para los autores románticos, como personaje que motivaba las características del conde como galán enamorado. Esto también interesó a dramaturgos áureos, como Lope de Vega o Rojas Zorrilla, para la composición de comedias en las que lo romántico y lo histórico confluían en la exaltación de la identidad castellana. En el siglo XX, por tanto, se retoma esa tradición ya asentada en las letras españolas y topicalizada en el imaginario colectivo.

⁷ Seguimos el título dado por Itzíar López Guil (2001) en la edición del texto medieval tradicionalmente conocido como *Poema de Fernán González*.

⁸ No obstante, en trabajos previos propusimos la reducción de este triple tema a dos conflictos principales: uno político contra León y otro religioso contra Navarra y el islam, por cuanto a que los tres rivales suponen desafíos de corte territorial para Castilla (Escalante Varona y Escalante Varona, 2014), así como

triple enemigo, sin embargo, se convierte en uno, el islam, en la primera parte del *Libro*: un repaso a la historia de la Cristiandad hispana (Gimeno Casaldueiro, 1968: 182-186), desde el reino goda hasta la invasión musulmana y la conformación de los primeros reinos del norte. De este modo, la vida del conde queda ensamblada en una historia general de una España que, en su pluralidad goda, queda unificada en el reino de Asturias, y de ahí a Castilla, «puerto byen çerrado» que recoge la misión sagrada de la reconquista. Castilla se identificará en el conde, y viceversa, de tal modo que sus destinos quedarán unidos irremediabilmente.

En *El valle de las espadas* se respeta este triple enemigo, pero conservando como recurso latente de conflicto principal la enemistad natural de Castilla contra los musulmanes. Posteriormente, veremos cómo esa primera parte del *Libro* constituye una prehistoria subyacente al argumento de la película, nunca representada en pantalla, pero sí proveedora de temas y contenidos explícitos sobre los que se sostienen las pretensiones independentistas de Castilla.

Comienza la película con el canto del juglar, caracterizado tópicamente como difusor de noticias que, en este caso, nos informa de la «perdición irremediable» de Castilla: se remite al origen de su nombre, tierra de castillos, fortificaciones que sirven para la defensa de un territorio de frontera asediado continuamente por el infiel. La situación que dibuja el relato del juglar es de absoluto descontrol y responde a la triple clasificación planteada: la casa de Lara, gobernante tradicional del condado, está sometida política y jurídicamente al reino de León y debe pagar vergonzosos pagos inmorales a los califas de Córdoba. La caracterización del musulmán no puede ser más negativa: en escenas de «razzias» y pillajes se nos muestran asaltos, abusos de mujeres, asesinatos de campesinos y actos blasfemos contra símbolos sagrados.

Los castellanos, primera frontera cristiana contra el islam, son conscientes de su debilidad, pero ello solo alienta su furia: «Por todas partes nos rodea el cerco. Somos el más pequeño rincón de España, pero se nos trata como a la sierpe más peligrosa», exclama Fernán González tras el continuo hostigamiento navarro y musulmán. En el caso de Navarra, con la caracterización de ambos territorios se establece una fuerte oposición, motivada por suspicacias mutuas y la relación amorosa entre Fernán y

la configuración de los navarros se realiza en términos similares a la impiedad y paganismo de los musulmanes (Escalante Varona, 2016a).

Sancha. Navarra trata con indiferencia y superioridad a Castilla: baste de ejemplo la escena en la que Sancha, en su paso por tierras de Lara, ofrece desinteresadamente limosnas a campesinos castellanos que ni siquiera las aceptan, pues las consideran muestra de soberbia.

No obstante, Fernán González no alimenta rencores hacia el reino navarro. Consciente de la necesidad de unir a los reinos cristianos, propone el cese de hostilidades: «nuestro mayor deseo es su amistad fraterna». Para ello, pretende utilizar el matrimonio con Sancha con fines políticos, para garantizar la paz entre ambos territorios. La respuesta navarra redonda en su caracterización negativa: el rey navarro, Sancho, penetra violentamente en Castilla con su ejército, ofendido por tales pretensiones de matrimonio del conde y por la situación de desequilibrio territorial que ha causado al enfurecer a Abderramán. Este rey, dibujado como un borracho amigo de Francia y que prefiere la paz con Abderramán antes que con Castilla, acentúa con sus acciones la indefensión del condado: si en el *Libro* el ataque navarro era injustificado, puesto que respondía solo a la codicia del rey, en la película su mezquindad es aún mayor, puesto que no es sino una respuesta indigna a una propuesta de paz por parte de una inferior Castilla. Fernán González no tiene más remedio que defenderse⁹.

García, hijo de Sancho y nuevo rey de Navarra, no será en principio mejor que su padre. Se representan en la película las cortes de León y la consiguiente traición navarra en la ermita. No obstante, no se incluye la profanación de la ermita por parte de García y sus hombres. La caracterización «pagana» de los navarros se omite en el guion, si bien puede apreciarse levemente e implícita en las mencionadas treguas entre Córdoba y Navarra. Aun así, García no será un rey impío, sino «solo» un gobernante rencoroso y lleno de ira ciega y abierto por tanto a la redención: la blasfemia es imperdonable, mas no el odio contra una Castilla que siempre, pese a las adversidades, tenderá la mano a sus rivales cristianos.

El peor sacrilegio queda reservado para la gran némesis de la película: el islam. La primera acción de Fernán González, antes incluso de ser nombrado conde, es la

⁹«Tres veces pedimos la paz a Navarra, tres veces nos la negasteis»: esta es la acusación de los castellanos, hombres de un honor, hacia un rey borracho que les recibe en una bodega. Se respeta la sorpresa del rey Sancho ante el desafío de Fernán González, ya presente en el *Libro* y en la tradición posterior: para Sancho, Fernán González ha sido presa de un ataque de orgullo por la fama obtenida tras sus últimos éxitos militares. Castilla, por tanto, queda reforzada positivamente ante el enésimo caso de menosprecio navarro.

supresión del vergonzoso e inmoral tributo de las cien doncellas que Castilla debe ofrecer para asegurar su paz¹⁰. Contra el islam, que transgrede la inviolabilidad de la fe cristiana, no hay capitulación posible. «De justicias así jamás fuisteis capaces», acusa Fernán González a los asustados y cobardes nobles castellanos, una vez ha vuelto de anular a fuego y espada el tributo impuro, declarando así la guerra a un enemigo superior al que necesariamente había que desafiar. Fernán González es el único que cuestiona y supera una paz incómoda refrendada por una ley injusta, aunque sea garante de seguridad. Él es el único capacitado para transgredir el sistema en pos de lo correcto: de usar la fuerza sobre el derecho. «Yo he cauterizado la llaga con el fuego», se jacta. Bajo el nuevo liderazgo de Fernán González, Castilla cumplirá con su misión sagrada y conseguirá con ello aspirar a la independencia a la que está destinada.

Con León, al igual que en el *Libro*, no se producirán choques bélicos: no obstante, en la película se reduce aún más la rebeldía y rivalidad tradicional entre el conde y su señor, el rey leonés. La relación entre ambos es muy cordial. El rey aparece retratado como un mediador natural entre fuerzas cristianas enfrentadas. Su caracterización es muy peculiar en ese sentido: en sus gestos y palabras es un hombre pusilánime, ligeramente amanerado, que renuncia a la violencia pues es recurso de «hombres sin razón [...] débiles». Se verá a sí mismo como una paloma, «animal simbólico» para un «hombre de paz». No buscará enfrentamiento con Navarra, con quien solo busca amistad: ajeno al peligro que suponen los musulmanes, Ramiro no intercederá explícitamente en la liberación del conde (en el guion se decide no emplear al personaje para ello y no actúa en toda la secuencia en la prisión de Castroviejo), del mismo modo que tampoco se pronunciará en ningún sentido frente a la petición de casamiento de Fernán con Sancha. Y, a pesar del excesivo orgullo de Fernán González, Ramiro le soporta porque el castellano es el mejor guerrero de la frontera y el único capaz de frenar a los musulmanes. Queda así caracterizado como un gobernante cortesano, puramente pragmático; Fernán González, por oposición, como necesario hombre de acción, ave que necesita «presas mayores». «El rey tiene como misión conciliar su poder con el de sus vasallos», llega a afirmar Ramiro: esta relativa igualdad entre líder y súbditos allanará el camino hacia la independencia castellana, contra la que Ramiro no pondrá ninguna oposición palpable.

¹⁰ Sustituye así a la toma del castillo de Carazo, primera campaña reconquistadora del conde en el *Libro*. En la película, este cambio vendrá motivado por los sentimientos del conde hacia doña Sancha, como veremos más adelante.

Fernán González comienza la película como segundón, siendo su hermano Rodrigo alcalde de Castilla. Rodrigo, personaje solo mencionado en la película, se somete a la triple humillación, cosa que no soporta Fernán. El motivo folclórico del conde que vive en la naturaleza salvaje, antes de ser proclamado señor de Castilla, se mantiene en esta versión. La relación con León, por tanto, se establecerá sobre este desequilibrio de fuerzas, sobre una tensión latente que, aunque no llegue a explotar bélicamente, sí da cuenta de una aspiración genealógica comunitaria nunca satisfecha, una deuda histórica del condado con su pasado mítico. A la muerte de Rodrigo, una masa de campesinos, «grito comunal», proclama a Fernán como líder, de quien esperan que consiga la libertad de Castilla.

3.2.2. El glorioso destino de Castilla

El pasado, inmutable y bien conocido, y el futuro, lleno de promesas, confluyen en la figura de Fernán González. La primera parte del *Libro*, en la que se narra un prólogo a los hechos del conde para encuadrarlos en la tradición mítica hispana y castellana, no se olvida en esta adaptación fílmica. El destino de Castilla como cabeza visible e incuestionable en la campaña de reconquista por parte de la fe cristiana y receptora histórica de la supremacía goda, actúa como condicionante continuo de las acciones del conde y sus seguidores. Ello provoca las reacciones de los tres enemigos, en una serie de conflictos de corte político, ideológico y amoroso que desembocarán en un combate final donde todas las diferencias y tensiones quedarán resueltas por medio de la guerra.

Así, la leyenda de los Jueces de Castilla trasluce a las motivaciones de liderazgo del conde, quien en un principio se niega a ello, pero finalmente, movido por el deber intrínseco a su linaje (así como por sus propios sentimientos amorosos), acepta tal carga. La «protohistoria de Castilla» forma parte de los relatos que Fernán González y Jerónimo comparten y por los que se fundan las motivaciones políticas de los personajes en una tradición incuestionable, pues otorga identidad al sentir castellano, puesto en entredicho por el triple enemigo («No se es nada cuando se es tierra de frontera»). Castilla se asemeja a «un árbol que crece en tierra de nadie» y que precisa por tanto de un líder fuerte y carismático que la posea. Los Jueces serán considerados como

«primera raíz de una independencia», «dos ramas» simbólicas en las que quedará representada Castilla: tras ser nombrado conde, Fernán González recibirá la espada de Nuño Rasura, primer juez; será este un don, pero también una responsabilidad que asentará la utilidad de la guerra como instrumento de imposición de un nuevo gobierno y una sola fe auténtica, y consecución de las ansias castellanas de libertad.

Este deseo de supremacía se reflejará primero en el mantenimiento de una ordenación legal particular para Castilla, que la diferencie sustancialmente de León. «Castilla juzga por la ley de la costumbre. El Fuero Viejo y sus leyes a nosotros no nos sirven», le expone Fernán González al rey Ramiro. El conde es un líder rebelde, que ignora una ley autorizada pero no consensuada, que no responde ni a las necesidades del condado ni a su propio sentir. Fernán González, además, en Burgos se reviste a sí mismo de potestad para hacer y deshacer en sus territorios: será un gobernante justo, que no hará diferencias por categoría entre él y el resto de jefes de familias castellanas; sin embargo, y aunque escuche a todos los varones, su palabra como conde será ley y verdad.

Castilla aparece como tierra de libertad ya desde su propia geografía, de campos abiertos y cielos despejados: «Me gusta estar bajo este techo [el cielo]. Uno se siente mucho más libre», confiesa el conde. Pero ha de perder esa libertad individual en pos de la comunal por tres motivos: uno, por imperativo de su linaje, como heredero de la casa de Lara; otro, por imperativo divino, pues será Dios quien establezca tradicionalmente que la casa de Lara ha de ocupar la alcaldía de Castilla; y, por último, por imperativo de sus acciones heroicas, pues Fernán González contará con el éxito de su escaramuza contra los musulmanes, tras el cobro frustrado de las doncellas, para legitimar su aspiración al condado y sostener su autoridad.

En la película, la guerra sirve así tanto como recurso cinematográfico que llena de espectacularidad y entretenimiento al relato, como acción real que permite la supremacía del condado. Aunque no deseada —pues ya vimos cómo los cristianos preferían la firma de treguas antes que entrar en combate—, es necesaria; por ello, se emplea la figura legendaria de Fernán González para cargar una actividad tan cruenta con contenidos elevados que la justifiquen y aviven el sentimiento identitario castellano. Si bien el desafío de Castilla a Almanzor mueve a la cabalgada navarra, por miedo a que ello rompa la tregua, Fernán González sostiene que «no quedó más remedio» que

provocar a Abderramán, pues solo derrotando al infiel conseguirá Castilla prevalecer. A ello le acompaña una glorificación de la muerte, derivada de la segura inferioridad técnica de Castilla ante sus enemigos: «El hombre no puede excusar a la muerte, y honrada muerte debe darle a su carne», sostiene Fernán en momentos previos a una batalla; «Nuestra muerte será por Castilla: la más honrada, la mejor», y con ello fenecer es un desenlace ya no solo inevitable sino hasta deseado, por cuanto a que sirve a un objetivo mayor.

El esfuerzo castellano por ser mejor y mayor, una tierra más fuerte y más justa, consigue sus frutos. Se plantea en la película una progresiva escalada para Fernán González en la consecución exitosa de sus objetivos, de tal manera que solo después de derrotar a Navarra y de humillar a los musulmanes —y, por tanto, poder «mirar de tú» a los otros reinos cristianos peninsulares— podrá el héroe concentrarse de nuevo en sus dos objetivos principales, «como un azor» que se lanza a por su presa: su amor hacia doña Sancha y la independencia de Castilla. Y, para ello, al contrario que en el *Libro* donde la autonomía y autosuficiencia de Castilla era total, en la película Fernán González necesitará a Navarra: su caballería, para derrotar a los musulmanes y ganarse la independencia con la gloria adscrita a semejante éxito, y su infanta para sellar una paz duradera.

3.2.3. El conde enamorado

El tratamiento de la relación amorosa entre Fernán y Sancha supone la principal novedad en el tratamiento que se hace en la película del *Libro de Fernán González*. De ser un motivo puntual, adscrito únicamente al enfrentamiento navarro, en este caso se extrapola al triple enfrentamiento: será la moneda de cambio de Castilla para ofrecerle al neutral reino de León la posibilidad de conseguir una paz cristiana, que apaciguará a dos rivales naturales como son Navarra y Castilla, y al mismo tiempo ello reforzará la creación de una triple alianza que pueda derrotar definitivamente al islam.

Comprobamos, por tanto, cómo el primer encuentro entre los enamorados se produce al comienzo de la película y convenientemente tras la narración omnisciente, que describe la situación de indefensión de Castilla y una conversación entre Fernán y Jerónimo en la que se presenta a ambos personajes y se manifiesta el destino de Fernán

González como continuador del linaje mítico castellano. La inmediatamente posterior aparición de doña Sancha cierra este triángulo de motivos. Frente al *Libro*, en donde el conde y la infanta se conocen por primera vez en la prisión navarra, en *El valle de las espadas* será el conocimiento de doña Sancha lo que convencerá a Fernán González para que acepte su destino y comience su misión de reconquista (azuzado, eso sí, por el vacío de poder que causa la repentina muerte de su hermano Rodrigo).

De este modo, la primera acción que realiza Fernán González es anular el tributo de las cien doncellas: recurso que no aparece en el *Libro* y que aquí se carga de connotaciones románticas muy fuertes. Es la condición que pone Sancha para conseguir el amor de Fernán, pues tal tributo supone una afrenta a la dignidad femenina. Fernán, antes incluso de acudir a Burgos para defender sus derechos sobre el condado ante la reunión de los señores castellanos, prefiere satisfacer los deseos de su enamorada. Se consigue así un doble objetivo: dar inicio a la relación entre ambos personajes y, con este primer éxito militar, cargar de autoridad a Fernán en los términos antes expuestos. La carga sentimental de la película responde, pues, al desarrollo de los dos temas principales y se vale de múltiples recursos para la caracterización de personajes y la consecución de conflictos.

Observamos cómo la caracterización del conde como galán enamorado trasluce en episodios que, en el *Libro*, solo eran manifestación de temas religiosos o políticos. Es el amor lo que motiva el ataque del rey Sancho y su muerte —primer escollo en la relación entre los enamorados—, a la vez que dará forma a los desprecios mutuos entre Castilla y Navarra debidos a su condición territorial y a la «pureza» de sus linajes. De hecho, el episodio de la caza del jabalí no se emplea aquí con el mismo objetivo que en el *Libro*: si en el texto medieval la visita del conde a Arlanza se debe a su necesidad de encontrar apoyo espiritual ante la batalla contra el moro, en *El valle de las espadas*, ya que dicha batalla se reserva para el clímax final, la visita se sitúa justo antes de la guerra contra Sancho. De este modo, fray Pelayo consolará a un afligido conde que ve cómo sus deseos de alianza hispana y de matrimonio con Sancha se truncan. El fraile sentencia: «más vale tristeza de amor que vergüenza de cobardía»; y profetiza los pesares futuros del conde. Los contenidos devocionales y hagiográficos de este episodio se minimizan, sustituidos por cuitas de amor.

Fernán González intentará minimizar el impacto emocional que tendrá el tener que matar al rey Sancho en batalla para resarcir la ofensa que ha infligido a Castilla, pese a que sea el padre de su enamorada. Así, en el guion de la película se muestra cómo el conde trata de justificar su futura ofensa a la infanta por medio de una carta. Cuando los castellanos trasladen los restos del rey Sancho a Navarra, Fernán González irá en la comitiva disfrazado y se encontrará con Sancha. En este episodio, añadido original de la película, quedará patente el fuerte contraste entre el amor mutuo que ambos sienten y el rencor de doña Sancha tras la muerte de su padre. La resolución, para el conde, recaerá en que el amor y el odio se encuentran, potenciando el sentimiento. Sancha, finalmente, cederá y perdonará al conde. Está atemorizada por el destino incierto de su amado, rodeado de enemigos. Por amor tuvo el conde que combatir al rey navarro: se omite así una justificación propia de la tradición literaria, como es que el conde cometiese regicidio por imposición del fragor de la batalla¹¹.

Es el amor la fuerza máxima, que empuja al conde a enfrentarse a León y Navarra. También será el tema subyacente al episodio del caballo y el azor. El objetivo independentista, por tanto, queda subordinado al sentimental. En *El valle de las espadas*, el regalo del caballo y el azor tiene dos variantes: el conde los ofrece en agradecimiento al freno que el rey leonés ha realizado a las pretensiones de venganza del rey García de Navarra y solo pide como pago que le ayude a convencer a doña Teresa para que se produzca el matrimonio con Sancha. La adaptación vuelve entonces al *Libro* para recuperar el carácter despiadado y rencoroso de la reina de León, aunque con un pequeño añadido que potencia su inquina: no aceptará que la sangre navarra se mezcle con la castellana. Este sentimiento clasista se funde con la motivación tradicional de sed de venganza por la muerte de su hermano, el rey Sancho. No es un personaje demasiado relevante en la trama: su intervención se limita a urdir la trampa contra Fernán González. Sin embargo, su caracterización sí responde a los rasgos negativos que le fueron adscritos en el texto medieval.

En consecuencia, la prisión del conde también mostrará aún más elementos sentimentales. Cuando el rey García y sus soldados cerquen a Fernán González y los castellanos en la iglesia, la oración del conde no se dirigirá a Dios, como en el *Libro*, sino a la Virgen. Por la carga amorosa intrínseca al suceso, el conde le increpa a la

¹¹ Circunstancia que sí se aprovechó en *La más hidalga hermosura*, de Zabaleta, Calderón y Rojas Zorrilla.

figura femenina por excelencia del cristianismo: en su queja va implícita su duda ante una posible traición de doña Sancha, quien ha organizado el encuentro supuestamente pacífico entre Navarra y Castilla y quien aún puede albergar sufrimiento por la muerte de su padre. El espectador llega a desconfiar de las intenciones de la infanta y tales dudas solo se disipan cuando ella visita al conde en prisión para ayudarlo. Será el amor la fuerza que todo lo puede, que anulará los rencores hacia la responsabilidad del conde por una muerte regia que quiso evitar. El amor liberará al conde en el momento de mayor necesidad: cuando llega la primavera (escenario propicio para el sentimiento en el tópico folclórico, no olvidemos) y Abderramán sube hacia los reinos cristianos. En la película no aparece el noble peregrino que convence a doña Sancha para que libere al conde —pues ella ha sido quien ha motivado la traición, aunque sea indirectamente, y así favorece a los infieles ante la ausencia del único guerrero que los combatía—: en este caso, será la infanta por sí misma quien ayudará al conde a escapar. No está influida por ninguna promesa de condena divina, ni se emplea el recurso del disfraz de dama que emplea Fernán para escapar, propio de la tradición literaria: Sancha responde únicamente a su propio sentimiento.

De este modo, el triple rival actúa como estructura sobre la que se desarrollarán los dos temas principales de la película y todas las acciones bélicas del conde servirán para atender uno de los dos objetivos que se propone desde que es elegido por los señores castellanos: independencia y matrimonio. Amor y política, fuerzas injuriadas por el enemigo musulmán, empujan al conde a gobernar Castilla y son al mismo tiempo su destino. Un doble tema que se empleará en la película para transmitir una tesis: la indisolubilidad e invencibilidad de España.

4. «Todas las Españas se han unido en este valle»: el héroe épico medieval en nuevos contextos ideológicos

Al finalizar *El valle de las espadas*, un letrado nos informa: «Nos complace resaltar que todos los elementos técnicos que han intervenido en esta película son exclusivamente españoles». Esta declaración da fe del intenso españolismo que se aprecia no solo en los elementos externos a la película, relativos a su producción técnica, sino también internos, en lo referente a su elaboración argumental. Los temas

propuestos anteriormente responden a una reinterpretación de la leyenda medieval en clave nacionalista. Si la épica medieval responde al sentir identitario de una comunidad, en *El valle de las espadas* tal sentimiento se adscribe a una nación ya configurada en el siglo XX y necesitada de un aparato legendario histórico en el que asentar su forma de ver el mundo y justificar sus acciones presentes. La batalla final contra Abderramán será el escenario donde convergerán todos los temas de la película y en el que este nacionalismo será más patente.

Ya hemos visto cómo Castilla construye su supremacía sobre el resto de reinos cristianos mediante sus éxitos militares y cómo Fernán González pretende crear una triple alianza hispánica para vencer al moro. A cambio de favorecer tal unión, por medio del matrimonio con Sancha, exige la independencia: ante la negativa del rey leonés, Fernán amenaza con lograrla por su cuenta, por la fuerza («Entonces la impondré yo»). Este empeño unificador responde principalmente a una imagen idealizada de una España medieval fragmentada pero unida ante enemigos comunes. El orgullo castellano se canaliza en tales pretensiones de cohesión: «Redacta un bando. Y hazlo en buen castellano, que un día nuestra lengua será la lengua de toda España», le ordena Fernán a Jerónimo tras su primera victoria contra los moros. La fe es lo que homogeneiza la diversidad cultural y nacional. Castilla, por llevar la iniciativa guerrera en el proceso, es quien merece encabezar la alianza y extender su dominio moral, cultural y político sobre toda la nación¹².

El componente religioso del *Libro*, prácticamente relegado de toda esta adaptación fílmica salvo momentos puntuales, aparecerá explícitamente en esta batalla mediante la representación de uno de los episodios tradicionales del relato: la milagrosa intervención de Santiago y San Millán en apoyo del ejército cristiano. Ambos, patronos respectivamente de España y Castilla, suponen un apoyo perfecto para la legitimación sagrada de la identificación de Castilla con España y de ambas con la cristiandad. Será la intervención de ambos la que ablandará el corazón del rey García, quien acude con su ejército para dar muerte al huido Fernán González: Millán y Santiago le muestran «cómo luchan los hombres» y cómo el conde castellano, con su arrojo, «decidirá la suerte no solo de Castilla, sino también de toda España». Pero el conde no puede

¹² Solo con Fernán González es posible la victoria y de ahí la congoja castellana ante la prisión de su señor. Motivo que ya aparecía en el *Libro* y del que en esta película se toma incluso, aunque solo como recurso visual muy breve, la imagen del conde de piedra al que los castellanos rinden honores en sustitución de su conde apresado.

triunfar solo. Esta Verdad divina está por encima de cualquier sentimiento mundano y un arrepentido García finalmente acudirá al auxilio del que era su enemigo.

Multitud de detalles confirman esta adscripción española a la fe. Los castellanos acuden a la batalla rezando juntos el Padre Nuestro; el rey García observa la cruz del estandarte navarro antes de entrar en combate; el ejército cristiano combate en formación de cruz —contra un ejército musulmán en formación de media luna—. La llamada de la fe ha eliminado rencillas pasadas y limado diferencias interculturales. A la guerra llegan los navarros, «aragoneses, levantinos, los de los Pirineos, hasta los catalanes» y en último momento el rey de León y sus hombres (en clara incoherencia con el carácter pacífico que les había caracterizado hasta entonces). El pensamiento de Fernán González no puede ser más elocuente en cuanto a la manifestación de la ideología nacionalista de esta película: «Todas las Españas se han unido en este valle. Ahora y siempre, España será esto: el valle de las espadas». El destino de Castilla al fin se ha cumplido: Jerónimo, mortalmente herido, terminará por identificar a Fernán González como una «tercera rama» que acompañará a las dos de los Jueces, lo que le enviste como tercer pilar básico en la constitución identitaria mítica del territorio; las bodas con Sancha se cumplen; Castilla consigue la independencia sin cuestionar la autoridad leonesa (el pago del caballo y el azor, en la película, no conduce a este desenlace); y los musulmanes son humillados («Está escrito: esta tierra nunca será nuestra. Hoy es el principio de nuestro fin»), lo que acaba con el triple conflicto. Fernán González ocupa el lugar de figura sobre la que convergen todas las Españas como foco de modelos de comportamiento.

En *El valle de las espadas*, por tanto, el presente histórico español se explica en un reflejo idealizado y tergiversado de su pasado. Aunque resulte anacrónico contemplar la España medieval como nación, ello no importa para los objetivos de la película. El mensaje está claro: España es una nación conformada por múltiples pareceres, sentimientos y culturas, pero todos caminan hacia un objetivo común. Este mensaje poco tiene que ver con la imagen de una Castilla autosuficiente que se ofrecía en el *Libro*: superior a todos sus vecinos peninsulares cristianos y por tanto justa receptora del sentimiento hispano godo unificador, pero nunca necesitada del apoyo de otros. En esta película, sin embargo, todas las Españas acuden al auxilio de Castilla para defender la inviolabilidad nacional. En este aspecto se producirán los principales

cambios en la adaptación del *Libro*, en pos de potenciar el significado fundamental de esta actualización del esquema argumental: la identificación de Fernán González como estandarte ideológico, histórico y heroico del nacionalismo español y la de Castilla como cuna de España y origen de su personalidad colectiva (orgullosa, guerrera y sentimental, llamada a grandes objetivos).

5. *El valle de las espadas frente al Libro de Fernán González*

Como ya hemos visto, el tema del amor y el de la supremacía castellana motivan todas las acciones del conde; de igual forma, el contenido nacionalista de la película justifica los principales cambios en la adaptación de los episodios del relato, sin que por ello se comprometa la estructura de acontecimientos del *Libro*. En él, se seguía el siguiente esquema: 1) comienzo de la reconquista del conde, visita a Arlanza y primera victoria contra los musulmanes; 2) guerra contra Navarra y muerte del rey don Sancho; 3) segunda victoria castellana sobre los musulmanes (aparición milagrosa); 4) cortes en León y venta del caballo y el azor; 5) traición de doña Teresa, prisión del conde, liberación por doña Sancha y nueva guerra contra Navarra; 6) apoyo castellano a León contra los moros y reclamo del pago de la deuda; 7) última guerra contra Navarra. La tradición establece otros episodios posteriores: derrota definitiva de los musulmanes, segunda prisión del conde y obtención de la independencia de Castilla.

En la película, se sigue el mismo recorrido en la evolución del personaje, pareja al crecimiento militar y político de Castilla. No obstante, el encuentro de Fernán González con doña Sancha será lo que le motive a enfrentarse a los musulmanes (anulando el tributo de las doncellas) y asumir así su responsabilidad de ser quien conduzca a Castilla hacia la independencia a través de la derrota de los infieles. Se adelantan así una escena, el encuentro, y una motivación, la independencia, para dar homogeneidad temática a toda la película. A partir de aquí, la película adquiere autonomía con respecto al *Libro*: la segunda guerra contra los musulmanes, cargada con tintes milagrosos, se retrasa convenientemente hasta el clímax final para que sirva de cierre a todos los conflictos abiertos. No hay combate contra Navarra tras la liberación del conde, puesto que urge aún más la lucha contra el enorme contingente infiel que amenaza a todos los reinos cristianos. Será aquí donde en la película se desarrollará

completamente una tesis nacionalista: la derrota definitiva de los musulmanes, el desenlace del conflicto con Navarra y la obtención de la independencia de Castilla, episodios posteriores al trunco final del *Libro*, se condensan en *El valle de las espadas* mediante el aprovechamiento de los elementos hagiográficos tradicionales, que resultan de enorme utilidad simbólica para defender la idea de una España unida en su pluralidad por medio de la fe. Ello lleva, por tanto, a que motivos como las últimas (y violentas) cortes en León, o la liberación del conde por medio del disfraz, no se incluyan en esta adaptación, pues no se necesitan.

Los autores del guion, por tanto, conocen los materiales originales y los siguen con fidelidad estructural. Pero, al mismo tiempo, aprovechan algunos de sus temas implícitos para extender su relevancia a todo el argumento. Aunque cambien de situación temporal algunos episodios, siempre lo hacen dentro de los límites del relato incluido en el *Libro*. Los guionistas se permiten detener la adaptación y darle cierre también dentro del conjunto de «sucesos» (volvemos a la metodología de Rodiek) del *Libro*, aunque ello implique que el esquema tripartito constante en el relato medieval se rompa. La supresión de elementos superfluos (el conde de Tolosa, el peregrino, la serpiente de fuego, etc.) respondería en parte a necesidades de concreción argumental —y en parte, tal vez, a limitaciones técnicas—. Incluso un personaje como fray Pelayo, que no tiene relevancia en la historia según la película, aparece brevemente como cameo.

Pelayo, no obstante, sin duda merecía mayor fortuna. Apreciamos ahí uno de los principales fallos de la adaptación: al relegar el contenido religioso del texto a unas menciones esporádicas, fray Pelayo, como enlace directo en el texto medieval entre la Providencia y el destino triunfal del conde, desaparece, lo que redundará en que la aparición milagrosa de Santiago y San Millán resulte, en cierto modo, incoherente con el tono realista de todo el argumento anterior. La relación arlantina con la leyenda se pierde y la carga mística del relato medieval se ve aquí mermada, utilizada principalmente como sostén de un principio nacionalista, así como recurso de espectacularidad. Aunque ello sirva para cargar de nuevos significados a la leyenda y adaptarla a los gustos del público, evita una de las facetas principales del relato, más aún en la versión monástica de la que el *Libro* es canon: su condición de texto cargado de una profunda religiosidad.

Aun así, todas estas variaciones se aplican en el plano de la *historia*, esto es, de la articulación de los *sucesos*, que han de permanecer inalterables si queremos hablar del mantenimiento de un mismo *esquema argumental recurrente*. El plano del *texto* queda para el análisis narratológico cinematográfico de la película, que escapa de los límites de este trabajo. Es en el plano de la *historia* donde las motivaciones de los guionistas quedan claras; donde el que los autores recurren «a un argumento tradicional con la intención oculta [...] de dotar de actualidad a los planos de la historia (conceptualización) y del texto (discurso) para el público contemporáneo» (Rodiek, 1995: 27) se hace más patente; donde la recombinación de sucesos se realiza siguiendo unas motivaciones ideológicas que llaman nuestra atención. Donde, en definitiva, se aprecia la gran capacidad del esquema para reestructurarse y recombinar sus elementos constitutivos para adaptarse a necesidades contextuales de recepción particulares al periodo histórico concreto en el que un relato, a juicio de los autores-adaptadores de turno, aún tiene contenidos que ofrecer.

6. Conclusiones

La inclusión de *El valle de las espadas* como manifestación textual válida para su interpretación crítica, al mismo nivel que otras de tipo literario y dramático, se justifica a partir de diversos planteamientos metodológicos: Bal y McKenzie nos permiten contemplar la pertinencia de tal aproximación sin negar el origen lingüístico del texto; la épica traslada sus argumentos y motivos a la novela, género moderno; y el cine basa su narrativa en los códigos de lectura de la novela decimonónica. En última instancia, el cine se convierte en depositario de la épica. En el caso de Fernán González, su esquema argumental recurrente se adapta a las circunstancias de cada periodo, lo que implica la transformación de las motivaciones del personaje y la adquisición de nuevos significados para actualizar el argumento. En *El valle de las espadas* se respetan los temas tradicionales del relato medieval, pero se presta más atención al contenido amoroso del argumento y se potencia el carácter independentista del conde. Ello acabará modificando las implicaciones de los diferentes conflictos, hasta desembocar en una resolución climática en la que quedarán patentes los significados nacionalistas con los que, en esta película, se reviste el esquema.

El nacionalismo español se sustenta en su pasado mítico, siguiendo a la propia épica castellana que miraba hacia atrás, a una edad heroica, que explicaba el presente y ofrecía modelos ideológicos de comportamiento para el futuro, en términos elevados. En este caso, las principales diferencias que encontramos en la adaptación fílmica del *Libro de Fernán González* se traducen en tal contenido nacionalista con el que el conde castellano se convierte en adalid de una España homogénea. Los valores religiosos del argumento tradicional, minimizados a lo largo de la película, adquieren plena funcionalidad en este desenlace, aunque en términos distintos a los que presentaba en la leyenda arlantina. Fernán González, por tanto, se convierte así en un personaje plenamente adaptado al aparato ideológico del contexto socio-político en el que se produce la película. Las novedades argumentales incluidas en esta adaptación, por tanto, justifican su interés como manifestación relevante dentro del panorama de actualizaciones de la leyenda medieval en la literatura, dramaturgia y cinematografía del siglo XX: aspecto, en lo relativo a esta película, muy desatendido por la crítica y que hemos querido cubrir, al menos parcialmente, con este trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (2001): *Libro de Fernán González*, ed. Itziar López Guil, Madrid, CSIC.
- BAILEY, Matthew (1996): «Las últimas hazañas del conde Fernán González en la Estoria de España: la contribución alfonsí», *La Corónica*, 24.2, pp. 31-40.
- BAILEY, Matthew (1999): «Vestigios del Cantar de Fernán González en las Mocedades de Rodrigo», *Las Mocedades de Rodrigo: estudios críticos, manuscrito y edición*, Londres, King's College, pp. 89-97.
- BAJTIN, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*, traducción de Helena Kriuzkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus.
- BAL, Mieke (1989): *Teoría de la narrativa*, traducción de Javier Franco, Madrid, Cátedra.
- CORREA CALDERÓN, Evaristo (1964): *La leyenda de Fernán González (Ciclo poético del conde castellano)*, 2.^a edición, Madrid, Aguilar.

ERNESTO DELGADO, Edmundo (1999): «*El conde Fernán González y la exención de Castilla. Un olvidado drama histórico de Larra*», *Crítica hispánica*, 21, pp. 61-67.

ESCALANTE VARONA, Alberto (2016a): «Paganos bajo el signo de la cruz. El conflicto castellano-navarro en el *Poema de Fernán González*», en Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno, Ana Davis González, Sara González Ángel, María del Rosario Martínez Navarro, Marta Rodríguez-Manzano (eds.) *¡Muerto soy! Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, Sevilla, Editorial Renacimiento, pp. 27-41.

ESCALANTE VARONA, Alberto (2016b): «Tratamiento literario de la figura de Fernán González: fuentes primarias y ediciones», *Boletín de la Institución Fernán González*, XCV, 252 (2016/1), pp. 97-116.

ESCALANTE VARONA, Alberto y David Escalante Varona (2014): «Leyenda frente a realidad: el texto épico como fuente historiográfica», *Roda da Fortuna*, vol. 3, 1-1, *Actas del II Congreso Internacional de Jóvenes Medievalistas Ciudad de Cáceres*, pp. 32-64.

FRENZEL, Elisabeth (1980): *Vom Inhalt der Literatur. Stoff-Motiv-Thema*, Friburgo, Herder.

GIMENO CASALDUERO, Joaquín (1968): «Sobre la composición del *Poema de Fernán González*», *Anuario de Estudios Medievales*, núm. V, CSIC, pp. 181-206.

GIMFERRER, Pere (1985): *Cine y Literatura*, Barcelona, Planeta.

GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier (1991): «Ramón Menéndez Pidal y la leyenda de Fernán González en sus versiones medievales», *R. Menéndez Pidal / R. Otero Pedrayo. Simposio Actas*, La Coruña, Ed. Do Castro, pp. 43-61.

GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier y José Roso Díaz (2005): «Edad Media y Barroco. Una reinterpretación propagandística de la figura de Fernán González», *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, 8, pp. 85-102.

- GUERRERO, Vladimir (2001): «Literatura, oraltura y el Cantar de Fernán González», *Revista de Poética Medieval*, 6, pp. 27-51.
- MCKENZIE, D. F. (2005): «El libro como forma expresiva», *Bibliografía y sociología de los textos*, Madrid, Akal, pp. 27-47.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1899): «Notas para el romancero del conde Fernán González», *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, vol. 1, Madrid, Victoriano Suárez, pp. 429-507.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos (2000): «Raíces medievales del Nacional Catolicismo: el Poema de Fernán González», *Anuario de Estudios Medievales*, 30, 1, pp. 451-470.
- PEDROSA, José Manuel (2005): «¿La muerte de la épica? La metamorfosis de un género literario, entre la Modernidad y la Posmodernidad», *Revista de poética medieval*, 14, pp. 47-94.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1989): «Actualizaciones literarias de la leyenda de Fernán González», en Jean Pierre Etienvre (coord.) *La leyenda. Antropología, historia, literatura. Actas del coloquio celebrado en la casa de Velázquez*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 238-252.
- RATCLIFFE, Marjorie (2005): «Las raíces épicas en el siglo dieciocho español: cuatro obras de Manuel Fermín de Laviano», en Josep Lluís Martos Sánchez, Josep Miquel Manzanaro i Blasco, Rafael Alemani Ferrer (eds.) *Actes del X Congrés Internacional de L'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, vol. III, *Symposia Philologica*, 12, Valencia, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 1355-1365.
- RODIEK, Christoph (1995): *La recepción internacional del Cid*, versión española de Lourdes Gómez de Olea, Madrid, Gredos.
- VALLEJO GONZÁLEZ, Irene (2000): «Fernán González, drama histórico romántico de Juan de la Rosa y Pedro Calvo Asensio», en *Homenaje a José María Martínez Cachero: investigación y crítica*, vol. 3, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 667-682.
- Alberto Escalante Varona (2017): «La transmisión cinematográfica de la leyenda de Fernán González: *El valle de las espadas*, de Javier Setó», *Cuadernos de Aleph*, 9, pp. 33-60.