

**Del epónimo toponímico a la proyección  
de la conciencia preservadora  
en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega**

***Amon Paul Ndri***  
**Université Alassane Ouattara**  
**Costa de Marfil**

**Introducción**

Publicada por primera vez en 1619 dentro del volumen *Dozena Parte* de las Comedias de Lope de Vega, en palabras del conde de Schack, *Fuenteovejuna* se encuentra “entre las más preciadas joyas” (46). Esta “joya” barroca se vale de los elementos doctrinales de *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, cuyo encuadre estético es fundamental para la comprensión de la comedia sometida a nuestra consideración.

Siendo uno de los más conspicuos defensores de la correspondencia entre la escena y el auditorio, Lope de Vega “escribe teatro para el pueblo” (Ndri, 2004: 215). En la base se halla la apuesta por la imitación de los personajes populares para dar “gusto” al “vulgo”:

y cuando he de escribir una comedia,  
encierro los preceptos con seis llaves,  
saco a Terencio y Plauto de mi estudio  
para que no me den voces, que suele  
dar gritos la verdad en libros mudos,  
y escribo por el arte que inventaron  
los que el vulgar aplauso pretendieron  
porque como las paga el vulgo, es justo  
hablarle en necio para darle gusto  
(Lope de Vega, 1971: vv. 40-48).

Los hechos dramatizados responden a realidades vivenciales por su vinculación a las condiciones vitales que afectan al destino de todo un pueblo. Los desmanes de Fernán Gómez de Guzmán, que enajena la villa de Fuenteovejuna hacia 1466, no son más que un pretexto estético. Es más, la constante referencia a los Reyes Católicos a partir del Acto III no puede contemplarse como una estructura digresiva inoperante. La inclinación de la balanza en pro de los Monarcas, al final de la obra, es otro punto medular que invita a un

planteamiento socio-histórico desde el cual escribe Lope. Como adalides de la unidad territorial, política y religiosa, Isabel y Fernando eran una referencia en un momento de hegemonía creciente de poderes fácticos representados por privados o validos.

Efectivamente, la historia de Fuenteovejuna está íntimamente ligada a tres familias de la nobleza castellana: los de Sotomayor, los Girón y una de las ramas del linaje de los Guzmán, relacionada con la Orden militar de Calatrava.

Es dentro de este marco, donde hay que entender y orientar la situación particularizante de Fuenteovejuna, lugar muy codiciado y objeto de convulsiones políticas que fueron ganando en tensión hasta terminar en tragedia.

Durante mucho tiempo esta villa ha pertenecido a la ciudad de Córdoba, pero en 1460 Enrique IV el Imponente, la donó a Pedro Girón, maestre de la Orden de Calatrava:

Pasados algunos días de como el señor Rey don Enrique hizo donación al Maestre del lugar de Fuenteovejuna por las causas que quedan referidas, el maestre en su capítulo que se celebró de la Orden de Calatrava, trató con las personas della, que le diesen las villas de Osuna y Cazalla por los lugares de Fuenteovejuna y Bélmez, porque estas villas le venían más a cuento para juntar con las de Morón, y dejarlas vinculadas en su mayorazgo (Rades de Andrada, citado en García y Hernández,105-106).

Poco después, Girón se alza contra Enrique IV, quien a su vez otorga a Córdoba el derecho de recuperar el pueblo por la fuerza de las armas.

Los vaivenes políticos que de ello se derivan son las consecuencias de pretensiones económicas en un momento de declive generalizado de la clase aristocrática.

El tema no es de menor importancia, por cuanto la lucha entre vasallos y comendadores centra el interés de piezas como *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, *La Santa Juana*, *La Dama del Olivar*, *El mejor alcalde el Rey*, donde el antagonismo entre el vasallo y el señor toma ya visos de tragedia. Asimismo, el incipiente desprestigio de la aristocracia en el siglo XV tuvo su continuación en el *Quijote* a través de la descripción pormenorizada de las condiciones penosas de vida de Alonso Quijano.

Este factor socio-histórico pone en paralelo la mutación social acorde con los ajustes mentales. Los hechos descritos en la obra lopesca no son nuevos, en el sentido en

que sucesos parecidos ya ocurrieron. Por ejemplo, bajo el reinado de Carlos I, Juan Palafox fue cruelmente matado con ballesta en el pueblo de Monreal.

Pero el hecho mismo de llevar a las tablas semejante acontecimiento ha debido ser muy humillante para el aristócrata sentado al lado de un espectador medio. Ambos escuchan, pasmados, las declamaciones de los versos que recogen la dignidad humana común para todas las clases sociales.

Técnicamente, Lope de Vega se aleja del convencionalismo estético que otorgaba unos papeles cómicos casi irrelevantes a los campesinos. En esta obra, los rústicos aldeanos son tratados con respeto. El dramaturgo consigue rehabilitar la capacidad cognitiva de los plebeyos. Incluso, la figura del donaire que recae en la persona de Mengo, merece una consideración ambivalente.

Por una parte, el diminutivo en “ico” de Mengo es la demostración definitiva de la con-fusión -en el sentido de fundir con- de dos planos en apariencia antinómicos. No sólo caracteriza la subjetividad cariñosa del sentimiento hacia Fuenteovejuna, sino que, por otra parte, el uso del lenguaje común le sirve al Fénix para poner de realce la altura de miras de una pequeña célula social.

Conviene decir que la cohesión social que se deriva del grito “¡Fuenteovejuna!” ratifica la postura unánime entre los lugareños. El conocimiento de este sustrato es importante para comprender y explicar el orden y el desorden como consecuencia de la anomia ocasionada.

Las distorsiones de relaciones sociales, generadoras de conflictos, son las que conducen a la búsqueda de un nuevo molde para “gobernar en paz esta república” (Lope de Vega, 2014: 119). De ahí, la mediación purgatoria de conjura colectiva.

Desde el punto de vista antropológico, este rito de purificación es necesario cuando una comunidad se siente amenazada en su cohesión social. Tal como muestra acertadamente György Lukács “todo acto de una persona o de un grupo humano repercute en sus demás destinos; su destino depende en gran medida del curso de la acción que toman bajo las circunstancias históricamente dadas” (183).

Pero, pese a su perfil colectivo, *Fuenteovejuna* no es una obra “histórico-universal” (Hegel, citado por György, 185), por cuanto consigue afianzar el *establishment* o el *estatu quo*. Es verdad que el drama trata del levantamiento del pueblo mellariense en lucha contra las fuerzas opresoras y destructivas de un tirano. Pero, en el fondo, el hecho de la revuelta popular no supone, en absoluto, la alteración *ipso facto* de las estructuras monolíticas vigentes que se encuentran fortalecidas por la revuelta que no consigue derivarlas.

Si nos situamos en la perspectiva hegeliana, como personaje colectivo, Fuenteovejuna carece de conexión con “(...) grandes hombres de la Historia, cuyos propios fines particulares contienen lo substancial que es deseo del espíritu universal” (Hegel, 1955: 418).

Al hilo de nuestra argumentación, podemos decir que no todas las colisiones sociales son portadoras del germen de una revolución. Ya Marx y Lenin advirtieron de la existencia de situaciones objetivamente revolucionarias que, debido al estado de subdesarrollo del factor subjetivo, no desembocaron en un estallido revolucionario.

Correlativamente, este artículo no tiene otro objetivo que la puesta en valor de la función preservadora de la monarquía reinante. Este método de investigación científica muestra que, en un momento determinado de su existencia, el escritor forma parte de un gran número de sujetos colectivos que Lucien Goldmann llama, precisamente, la conciencia transindividual o el no-consciente constituido por las estructuras intelectuales, afectivas, imaginarias y prácticas, de las conciencias individuales. El no-consciente es una creación de los sujetos transindividuales y tiene, en el plano psíquico, una entidad análoga a las estructuras nerviosas o musculares en el plano fisiológico. Es distinto del subconsciente freudiano en la medida en que no es rechazado y no necesita vencer ninguna resistencia para hacerse consciente, sino que le basta con que un análisis científico lo ponga de manifiesto (Goldmann, 1986: 153).

Realmente, el epicentro de nuestro estudio recae sobre el carácter latente de la conciencia transindividual activada con esta obra. Las páginas que siguen quizás nos ayuden a comprender el alcance socio-político de esta comedia.

## I- Servidumbre solariega y fuerzas impositivas

Aunque sirva de “discurso auxiliar, al servicio del texto, que es su razón de ser” (Genette, 16) el título que conforma *Fuenteovejuna* es una micro estructura inseparable del *sociodrama* con que se relaciona. Por lo que, su estudio no es marginal, en el sentido en que constituye un “artesonado paratextual” (Ndri, 2016: 72) que se inserta coherentemente en el conjunto del entramado dramático que nos ocupa.

En realidad, la armazón arquitectónica de la obra plantea una estructura de tipo cónico, cuyo vértice está formado precisamente por el título. Para dar con la *intrahistoria* dramática, es necesario el paso por el conducto angosto del cono para llegar a la base del mismo.

De ahí el interés manifiesto por el análisis paratextual de *Fuenteovejuna*, que implica una dimensión bidireccional. Por una parte, nos permite identificar el *topos*, cuya elección no es nada inocente. La “señal inaugural del texto”. (François, 156) que depara el título, designa el ámbito espacial “dentro del cual se integran y desarrollan las actividades y los comportamientos de los actores” (Álamo, 20) y también los resortes socio-económicos del entorno de entonces.

Evidentemente, el propio título contribuye a conciliar el texto teatral con aquellos elementos socio-históricos destacables en la villa cordobesa en la noche del 23 abril de 1476. Su recuperación por Lope de Vega centra todo el interés de la obra. Realmente, es una madurez literaria el concitar, en el mismo escenario, las reminiscencias socio-históricas y el *pathos* individual del dramaturgo.

*Fuenteovejuna* se basa en un hecho histórico acaecido en el pueblo del mismo nombre, sobre el cual se constituye la intriga de la comedia de Lope de Vega. Por lo tanto, desde el título, se vislumbra la esencia conceptual de la vida cotidiana de un pueblo enfrentado a un problema metafísico o moral. Se trata, en definitiva del impulso anticonformista de la rebelión de la colectividad contra el orden social.

Entonces, de lo que se va a tratar es la venganza de todo un pueblo que supera la dimensión individual. Es una colectividad abstracta que va más allá de los

lazos de la sangre. La colectividad no está formada por una adición de individuos o de grupos, sino por unos individuos o grupos que convergen todos hacia la unidad en la cual se anegan.

En la comedia lopezca asistimos abiertamente a una conciencia transindividual que entronca con el patrón de comportamiento psicomotor antifeudal y pro-monárquico. Las referencias a los acontecimientos históricos que contribuyeron a forjar la conciencia unitaria de los mellarienses no son actos desligables del conjunto totalizador de la coherencia interna de la obra. La conjuración como estrategia de acción es un punto de intercesión que confiere al título un valor fuertemente “significante de la significación” (Derrida, 96).

A razón de lo anteriormente descrito, en el fondo, se trata de una sinécdoque que implica una relación de inclusión por la que todas las partes se funden en un conjunto totalizante. “Fuenteovejuna lo hizo” (Lope de Vega, 2014: 177) no puede considerarse nunca como la suma de cada uno de los aldeanos. Es la constatación, más bien, de una acción colectiva.

Situándonos en esta perspectiva, vemos que este título atesora un proceso cumulativo que sitúa la acción dramática en el inconsciente colectivo. De hecho, la articulación sintáctica del título sustancia la conjunción de los lexemas “fuente” y “ovejuna”. Ambos forman una unidad semántica que nos retrotrae hacia el universo imaginario como un juego infantil, recreativo y creativo:

Por su carácter inocente y cándido, el juego infantil es sorprendente. Es el único juego auténtico que escapa de la vigilancia del adulto. La actividad artística es análoga al juego ingenuo del niño. Este ritual salvaje al cual se entrega sin descanso el niño conlleva una fuerte desnudez erótica que contempla al mismo tiempo una inspiración creativa (Ndri, 2004: 259).

Etimológicamente, Fuente Obejuna es el nombre oficial de un municipio español radicado en Córdoba, en el corazón mismo de Andalucía. Si damos crédito a las investigaciones de Raúl García y Mariano Hernández, la grafía primitiva no latinizada es “Fuenteabejuna” (1950: 103). Es verdad que antes de la creación de la Real Academia

Española las letras “v” y “b” se usaban indistintamente. La inclinación optativa por la letra “v” en detrimento de la vocal “b” no es nada fortuita.

Responde, más bien, a la equiparación que puede establecerse con la villa romana de *Fons Mellaria*, es decir, fuente de miel. Así lo contempla un refrán: “Miel de Fuente Obejuna y Espiel, rica miel”. Los eruditos defendieron que el nombre propio de la villa habría de ser Fuente Abejuna (López, 16).

Es cierto que la diferencia se sitúa sólo en la grafía, ya que la restitución fonética queda inalterada. Pero, la alusión a la miel nos hace pensar, ineluctablemente, en las abejas que la producen. Símbolo de laboriosidad, las abejas confieren la idea de obstinación y de infatigable combate por el destino común que persiguen. En el diccionario de los símbolos están retratadas como:

Innombrable, organisée, laborieuse, discipliné, infatigable, l'abeille ne serait qu'une autre fourmi, comme elle symbole des masses soumises à l'inexorabilité du destin (Chevalier y Gheerbrant, 1).

En el fondo, constatamos que las palabras son para el artista lo que representan los ladrillos para el albañil. Son los materiales que usa el poeta en la intimidad secreta de su creación. Por lo que la labor del crítico no es otra que la ordenación de los elementos textuales para una mejor caracterización.

Rastreado este enfoque, podemos decir que, como epónimo toponímico, *Fuenteovejuna* es un título equívoco. Esta ambivalencia paratextual sería una construcción inconclusa sin la instancia actualizadora de los sentidos sugeridos por el título. Como *topos*, *Fuenteovejuna* supone una comedia ambientada en las actividades de la vida pueblerina “con sus facetas, su música y cantos” (Valbuena Prat, 203). Es, al mismo tiempo, una figura metonímica que recoge las sensibilidades, ocupaciones, preocupaciones y tradiciones que Lope ha sabido captar:

Le génie créateur de Lope a été d'utiliser tous ces éléments traditionnels, écrits ou oraux, pour en faire une scène dramatique, d'un rythme exceptionnel, ponctuée par les réponses légendaires des habitants de Fuenteovejuna et avec des variations (l'une d'elles comique) sur le motif de l'unanimité héroïque des paysans (Salomon, 1965: 858).

Es en definitiva la fuerza de la conciencia grupal que personifica un ideal, una aspiración, una alternativa tras la cual la multitud anónima se solidariza:

Plot is a system of actions of a determinate moral quality. I use the word “actions” in a very general sense, to include the inner working of the soul as well as external action. In this sense, any actualization of a capacity for thought, emotion, or action is to be considered as “action” (Olson, 37).

La confluencia del sentir vivencial es una “base substancial” (Hegel, 1955: 969) muy arraizada en la propia historia. La forma de convivencia social recibe del concepto durkheimniano su más serio aliado sociológico en pro de los distintos planos de la historia dramatizada:

El concepto durkheimniano de conciencia colectiva tiene una dimensión histórica. Una sociedad mítica no tiene la misma conciencia que una sociedad industrializada. En el primer tipo de sociedad, los individuos son solidarios porque se parecen, hacen el mismo tipo de trabajo y creen en los mismos valores y tabúes. (...) La solidaridad que en ella se produce no se funda sólo sobre los valores y las normas comunes, sino sobre una dependencia recíproca de las tareas y de los roles. Durkheim utiliza para el primer tipo de solidaridad el concepto de solidaridad mecánica y para el segundo el de solidaridad orgánica (Zima, 19-20).

Desde esta perspectiva, los elementos de esta comedia concurren a una escala de valores muy apreciable en la estructura interna del texto dramático. Este arraigo es lo que viene constituyendo, en palabras de Hegel, “el eslabón” que genera dentro de la estructura immanente de *Fuenteovejuna* una destacada funcionalidad. Es más, “el eslabón” es el puntero que delinea el acontecer socio-histórico alrededor del cual gira el contenido dramático lopesco. Sin ello, resultaría difícil articular “la colisión trágica” que sustancia el conflicto dramático en esta obra:

La acción dramática descansa por lo tanto esencialmente sobre una actuación en colisión, y la verdadera unidad sólo puede tener su razón en el movimiento total de que después de la determinación de las especiales circunstancias, caracteres y fines la colisión se

presente tan en consonancia con los fines y caracteres, como que suprime su contradicción (Hegel, 1955:1046).

Por todo ello, “el eslabón” sirve de mediatización para explicar la visión del mundo preservadora<sup>1</sup> como hipótesis de trabajo. Ello le permite al espectador cristalizar de forma intuitiva las contradicciones sociales y su plasmación en la obra. Por eso, Aristóteles subraya, con razón, la correspondencia entre la comedia y el ambiente social al plantear que “el crecimiento histórico de los contrastes sociales en la vida produce la tragedia como género del conflicto configurador” (Aristóteles, citado por György, 1989: 170).

A tenor de lo aducido, no compartimos la interpretación que hace Teresa Kirschner al sostener que “La crítica literaria tiene como función el descubrir el valor estético de un poema y no el valor histórico, moral o sociológico que éste pueda tener” (79).

En realidad, media entre el universo ficcional y el entorno “la ley de la gravitación universal” de Isaac Newton. No es tampoco un hecho anecdótico el plantear que la creación no es la “generación espontánea” de Louis Pasteur en la medida en que *Fuenteovejuna* es una clara muestra de la sublimación de los problemas vitales circundantes. Queremos decir que como vivencia colectiva la historia ofrece una fuente inagotable de posibilidades insospechadas.

Como sucedáneo de lo barajado, hemos de continuar diciendo que el estudio de este título recoge los intereses del conjunto de la mancomunidad en lucha por su devenir histórico. Esta sinergia de acción recíproca anticipa la lucha colectiva por la que la “colisión” se gesta por la destrucción de fuerzas antagónicas. Con este telón de fondo, conviene decir que el sistema autoritario perpetrado por la Orden de Calatrava en la villa es la principal base de la aventura liberadora que los vecinos de Fuenteovejuna emprenden.

El tema viene de lejos y en su base se encuentra la estructura social de la Edad Media. Introducido por las tribus visigodas, el sistema feudal adquirió en la Península Ibérica especial protagonismo debido a la conquista árabe. Si, por un lado, los hombres libres constituidos por magantes, caballeros, ingenuos y patrocinados eran los señores del

---

<sup>1</sup> La visión del mundo preservadora es un sector de mentalidad que lucha por amparar o defender los intereses conservadores. En este caso se trata del afianzamiento del sistema de monarquía centralista.

mando, por otro, los solariegos<sup>2</sup> mantenían unas relaciones de absoluta dependencia con los señores feudales: “A todo solariego puede el señor tomarle el cuerpo e todo cuanto en el mundo ovier e non puede por esto decir a fuero ante ninguno” (García y Hernández, 91). La mezcla del ímpetu lucrativo de los poderosos señores y la ambición personal es fatídica para los campesinos y pecheros:

En este tiempo, aquel es más noble que es más rico: ¿para qué cateremos en el libro de los linajes, ca en las riquezas hallaremos la nobleza dellos? Los servicios no es necesario de se escribir para memoria, ca los reyes non dan galardón a quien mejor sirve ni a quien más virtuosamente obra, sino a quien más les sigue la voluntad e complace (Pérez de Guzmán, 47-56).

Como consecuencia de lo mismo, la inmensa mayoría de la población rural se encuentra inmersa en unas condiciones de extrema servidumbre solariega. La situación fue empeorando con ocasión de la Reconquista, cuando los Reyes castellano-leoneses se vieron obligados a conceder dádivas y demás prebendas a las Ordenes Militares de Caballería para la defensa de la “Cristiandad de todo elemento extraño, de religiones y pueblos extranjeros” (García y Hernández, 36).

Entonces, huelga afirmar que para los nobles, ávidos de poder y dolo, era una oportunidad soñada que no podrían escatimar. Supieron canjear caramente su aportación, condicionándola a los beneficios a obtener. El colmo es que eran ellos mismos los que elegían a los monarcas. Esta situación explosiva propició el auge de las Ordenes como *Calatrava*, *Santiago* y *Alcántara* más preocupadas por las rentabilidades inmediatas que por su propio ideario religioso.

Asimismo, *Fuenteovejuna* ofrece, para los estudios literarios, una interesante interconexión dialéctica entre “la conciencia real y la conciencia posible” (Goldmann, 1970: 121). Por eso, el punto focal de nuestro análisis va a situarse en la búsqueda de la estructura significativa que recuerda el “etimón espiritual”. Esta expresión acuñada por Leo Spitzer es un núcleo referencial que “contiene la totalidad de los elementos implicados en la acción de imaginar el mundo del texto” (Coteanu, 28).

---

<sup>2</sup> Es el nombre que se da en la Corona de Castilla al vasallo sin cualificar.

## II- La Plaza de la villa: paradigma y proceso de desinhibición social

El estudio de la desinhibición social en *Fuenteovejuna* es clave para comprender la trascendencia de la Plaza de la villa como paradigma antinómico del Palacio de la Orden. En virtud de su contenido fuertemente espectacular<sup>3</sup>, y siendo el primer escenario de la pieza, el Palacio de la Orden es una didascalía funcional con el componente de signo extra-verbal que ello supone:

¿Cómo es posible que en el teatro, al menos en el teatro tal como lo conocemos en Europa o, mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y las *exigencias* de esa sonorización? (Artaud, 41)

Al reunir en su seno todos los rasgos de un primer plano cinematográfico, el Palacio de la Orden no puede ser un simple *deus-ex-machina*. Por su conexión con comportamientos colectivos de grado cero, ayuda a entender la ortodoxa alienada y su contrario. En su interior se gesta el proceso embrionario de las contradicciones sociales que explican la visión del mundo preservadora en la obra del Fénix.

Es de mayor interés apuntar que lo que sucede en él no es ajeno a la evolución gradual de la percepción de la realidad circundante. Es precisamente en este palacio donde se vislumbra el estado de alienación colectiva y también los primeros brotes de desinhibición social como palanca generadora. Su correspondencia en la obra es de gran envergadura, por cuanto permite identificar la ingenuidad de los mellarienses al creer que el Comendador regresaba de una expedición militar contra los moros, cuando, en realidad, luchaba en Ciudad Real contra los Reyes católicos:

Flores. ¿Quién lo dirá como yo,  
siendo mis ojos testigos?  
Para emprender la jornada

---

<sup>3</sup> El texto espectacular se configuraría a su vez como el conjunto de indicaciones que están en el texto dramático, bien en el diálogo, bien en las acotaciones, y que sirven para ejecutar su puesta en escena.

desta ciudad, que ya tiene  
nombre de Ciudad Real,  
juntó el gallardo Maestre  
dos mil luzidos infantes  
de sus vassallos valientes,  
y trezientos de a caballo,  
de seglares y de freiles;  
porque la Cruz roja obliga  
cuantos al pecho la tienen,  
aunque sean de orden sacro;  
mas contra moros, se entiende  
(Lope de Vega, 2014: 100-  
101).

Es claramente este déficit de información y de formación el que explica el amor que se le dispensa a Fernán Gómez:

Barrido. El mundo de acá y de allá,  
Mengo, todo es armonía.  
Armonía es puro amor  
porque el amor es concierto (Lope de Vega, 2014: 97).

Asimismo, el jubiloso cántico que acompaña el paseo triunfal de Fernán Gómez, a la vuelta de Ciudad real, prolonga el éxtasis popular:

Sea bien venido  
El Comendadore  
De rendir las tierras  
Y matar los hombres.  
¡Vivan los Guzmanes!  
Vivan los Girones!  
Si en las pazes blando,  
Dulce en las razones.  
Venciendo moriscos  
Fuerte como un roble  
de Ciudad Reale  
viene vencedore,  
que a Fuente Ovejuna  
trae los pendones.  
¡Viva muchos años,  
viva Fernán Gómez!  
(Lope de Vega, 2014: 104-105).

Siendo un recurso muy propio del teatro de Lope, las canciones sirven de resorte estético para evidenciar el estado de ánimo. El redoble de los tambores y el repiquetear de las campanas muestran el nivel de sometimiento psicosomático de los aldeanos, instrumentados. Es precisamente esta conciencia de grado cero la que permite identificar el comportamiento psicomotor de los actantes repartidos en grupos de oponentes y ayudantes. Por ejemplo, cuando el propio Esteban, alcalde de Fuenteovejuna, agasaja al Comendador con toda clase de presentes, se pone al frente de los que alaban a Fernán Gómez:

Esteban. Fuenteovejuna y el regimiento que hoy habéis honrado,  
que recibáis os ruega y importuna  
un pequeño presente, que esos carros  
traen, señor, no sin vergüenza alguna,  
de voluntades y árboles bizarros,  
más que de ricos dones. Lo primero  
traen dos cestas de polidos barros;  
de gansos viene un ganadillo entero,  
que sacan por las redes las cabeças,  
para cantar vuestro valor guerrero.  
Diez cebones en sal, valientes piezas,  
sin otras menudencias y cezinas.  
Acá no tienen armas ni caballos,  
no jaezes bordados de oro puro,  
si no es oro el amor de los vassallos  
(Lope de Vega, 2014: 105-106).

Consciente o inconscientemente los campesinos se convierten en meros súbditos de Fernán Gómez:

Comendador. Éstos ¿se igualan conmigo?  
Flores: Que no es aquesso igualarse. (Lope de Vega, 2014: 127).

Es dentro de la teatralidad donde conviene situar y orientar los “viva” onomatopéyicos como expresión manifiesta de la adhesión popular. En oposición a esta actitud condescendiente emerge la figura liberadora de Laurencia.

La indignación de la joven aldeana es un repelente que subsana la deficiencia funcional de los integrantes de su propia clase de procedencia. Laurencia consigue revisar la indolencia de los labradores e inaugura, de facto, nuevas vías de acceso a la expansión del ser. Actualiza la conciencia díscola que pone en duda el estado de las cosas *-establishment-*. De ahí, la colisión hegeliana:

Laurencia. Luego la infamia condeno.  
¡Cuántas moças en la villa,  
del Comendador fiadas,  
andan ya descalabradas! (Lope de Vega, 2014: 88-89).

De rebote, el pasado -el Palacio de la Orden- y el presente -la Plaza de la villa- se unen dialécticamente. Como consecuencia de lo mismo, acogiéndose al derecho de insurrección, promulgado por Juan II en 1442 (Salomón, 1993: 09), un regidor propone que se levanten en armas para combatir las demasías del tirano:

Regidor. Morir, o dar la muerte a los tiranos,  
pues somos muchos, y ellos poca gente.  
Barrido. ¡Contra el señor las armas en las manos!  
(Lope de Vega, 2014: 153).

Desde el punto de vista estructural, la línea argumentativa de Laurencia no es más que una mera coartada que le permite a Lope de Vega alcanzar los fines estéticos que le son consustanciales a la obra. La consecución del perfil pro-monárquico pasa necesariamente por la negación y la afirmación. Por una parte, se trata de la refutación maximalista del conformismo inoperante y, por otra, de la confirmación de una figura anticonformista.

Metodológicamente, el protagonismo colectivo que caracteriza la obra no es anodino. Es una incidencia directa de la acción de Laurencia que acusa a Fernán Gómez de improperios y vejaciones. La Plaza de la villa, que se convierte posteriormente en una célula alternativa de resistencia, ratifica a Laurencia como personaje clave para el despertar de la conciencia popular.

Como resultado, el cambio de sesgo de Esteban obedece a este nuevo patrón operativo. Efectivamente, antes amansado, el alcalde y padre de Laurencia es ahora un

opponente acérrimo que no soporta más “la corruptela, el nepotismo y las vejaciones de función” de Fernán Gómez (Fernández-Guerra, 166).

Es más, los intentos de abusos sexuales a Laurencia no quedan impunes. Tienen esta vez una contundente respuesta por parte del novio de Laurencia que, incluso, le arrebató la ballesta a Fernán Gómez, con la que le amenaza. La indignación llega a su colmo cuando el Comendador aparece en los festejos e interrumpe la fiesta, preludio de la boda de Laurencia:

[...] Los de Fuenteovejuna, rebosado el miedo que engrilletaba sus manifestaciones de vida, ocupan las calles “con furor de pueblo ayrado”. A partir de entonces, la conciencia de fuerza crece e irá marcando un progresivo ritmo de virulencia que no se detendrá siquiera con la muerte del comendador. Antes bien, consumado el sacrificio, suprimido el símbolo físico del poder y la vejación, es cuando la ceremonia alcanza el grado de ritual salvaje. La comunión de los celebrantes se realiza sobre el cuerpo de la víctima. Todos han de penetrar en la aureola del objeto inmolado y sentirse colmados en la posesión de él. El holocausto se contempla como satisfacción creativa. Los levantados quieren asegurar su liberación – que celebran “con grande e regozijado alarido” – entrando a esquila en la piel del comendador, como si persiguieran romper la imagen del maleficio (García y Hernández, 127).

Pronto un labrador anónimo sentencia la muerte del Comendador. Esta voz anónima es la consecuencia de varios años de opresión. Es el reflejo de la rabia que legítima cualquier acción encaminada a recobrar la dignidad frustrada. Los lugareños se ven forzados a restablecer la tranquilidad que el Comendador ha contribuido a alterar. La anomía creada necesita una purgación sacrificial para conquistar la cohesión del grupo. Y la víctima expiatoria recae en la persona de Fernán Gómez. De ahí, el estallamiento del motín villano en la Plaza de la villa:

Don Fernán Gómez de Guzmán, Comendador Mayor e Calatrava, que residía en Fuenteovejuna, villa de su Encomienda, hizo tantos y tan grandes agravios a los vecinos de aquel pueblo, que no pudiendo ya sufrirlos ni disimularlos, determinaron todos, de un consentimiento y voluntad, alzarse contra él y matarle. Con esta determinación y furor de pueblo ayrado, con voz de Fuente-

Obejuna, se juntaron una noche del mes de abril del año mil e quatrocientos e sesenta seis, los alcaldes, regidores, justicias e regimiento, con los otros vecinos, y con mano armada entraron por fuerza en las casa de la Encomienda Mayor, donde el dicho Comendador estava. Todos apellidaron Fuente-Obejuna, Fuente-Obejuna, y dezían: “vivan los Reyes Don Fernando y Doña Isabel y mueran los traidores y malos christianos” (Rades de Andrada, fols. 79-80).

La Plaza de la villa, lugar público por excelencia, es ahora el escenario funesto del epitafio irónico del Comendador. Después de alzar el estandarte de la insurrección, los campesinos se valen de picos, espadas, lanzas, ballestas y palos para vengarse. Al grito de “¡muera el tirano!” o “¡muera Fernán Gómez!” se sucede la música de panderos que se confunde con la impertinencia de los alborozados campesinos:

Quizá en este preciso instante  
Tu destino esté en tus propias manos  
y puedes disponer de él a tu capricho.  
A cada ser humano le llega el instante  
en que el conductor de su estrella le entrega  
las riendas a él. Lo único malo está  
en que no conoce el instante, que cada instante  
que transcurre puede serlo (Hebbel, 291).

Muerto y defenestrado, pronto el cuerpo ultrajado de Fernán Gómez es paseado como un trofeo por la plaza en la punta de una pica. A la mascarada acuden también los muchachos a rendir burlescamente los últimos tributos al mutilado cadáver, que es arrastrado en un desfile triunfal. La mansión es saqueada y sus bienes repartidos en medio del regocijo popular. La idea de la unidad que había cristalizado en el grito de batalla “¡(viva) Fuenteovejuna!” afianza la solidaridad de grupo.

Después del crimen colectivo llega el momento de las responsabilidades. Desde el punto de vista histórico, hechos parecidos ya ocurrieron, pero no con idénticas consecuencias. Por ejemplo, ante los disturbios de la baronía de Monclús, en los montes de Sobrarde, en Navarra, Carlos I castigó a los culpables.

Empero, en el caso de Fuenteovejuna, la auto culpabilidad colectiva bajo el grito aglutinador de “Fuenteovejuna lo ha hecho” marca el espectro mediante el cual los aldeanos consiguen recabar la clemencia de los Reyes Católicos. La decisión final de los Reyes respeta la unidad de fuerza centrípeta que converge hacia una misma visión comunal:

Juez. ¿Quién lo mató?

Mengo. Señor, Fuente Ovejuna (Lope de Vega, 2014: 177).

La sentencia favorable responde al objetivo asignado a la obra. Por lo tanto, la proclamación del perdón de los Reyes Católicos no es bizantina en el sentido en que permite comprender la visión del mundo preservadora:

Los aldeanos se rebelan contra una autoridad de privilegio y se someten a la monarquía nacional, que a la sazón representa la uniformidad de la ley, un ideal más amplio, una mayor garantía de justicia para el pueblo (Castro, 05).

El papel central de los Reyes Católicos en la obra sirve para enfatizar la Corona como el elemento de unión y estabilidad en situaciones de crisis. La Corona se presenta como la impulsora y la encarnación de la unidad nacional. Razón por la cual no podemos compartir la línea de investigación abierta por Parker cuando sostiene que:

el honor es el tema principal de la obra, con los campesinos reivindicando su derecho a poseerlo, contra la desdeñosa negativa del Comendador a reconocer sus apelaciones a una dignidad moral que limita y constriñe sus derechos sociales como aristócrata y soberano político. La defensa de la Monarquía no es el tema dominante. La Corona aparece al final de esta, y de todas las obras de este tipo, porque no había otra manera, dentro de la filosofía socio-política de la época, de afirmar la tesis: sólo si la revuelta de los campesinos es ratificada por la Corona -única manifestación material de la Justicia- puede darse validez jurídica al reclamo del pueblo a poseer un honor que la aristocracia reclama como su privilegio exclusivo. Este es el único tema de la obra (Parker, 144-145).

Lo que aquí apoyamos es la defensa que hace Menéndez y Pelayo (1949: 195) de la visión del mundo preservadora. De hecho, la postura benevolente de los Reyes al perdonarle al pueblo el crimen sustancia el perfil ideológico de la obra.

En efecto, los gritos panegíricos del comienzo de la obra, que dejan luego paso a “¡Viva Fuenteovejuna!” muestran el progresivo proceso de desplazamiento semántico de la obra. En palabras de Vossler, es un “drama de defensa y reacción contra la injusticia” (1940: 316). El despertar lento y progresivo del pueblo va unido a su papel hegemónico:

Fronoso. ¡Vivan la bella Isabel  
y Fernando de Aragón,  
pues que para en uno son,  
él con ella, ella con él!  
A los cielos San Miguel  
lleve a los dos de las manos.  
¡Vivan muchos años,  
y mueran los tiranos! (Lope de Vega, 2014: 168).

## Conclusión

Los múltiples estudios monográficos -tanto en Europa como en América- sobre *Fuenteovejuna* prueban el gran interés que esta obra despierta en los estudiosos del teatro del Siglo de Oro. Curiosamente, refiriéndose a esta pieza, en 1899 Menéndez Pelayo hacía la siguiente consideración según la cual: “por raro capricho de la suerte no sea de las más conocidas de España” (171). Quizás, el menor alcance traído a colación, aquí, sea debido a la falta de sincronización entre el marco histórico y el universo literario. Sin embargo, esta concomitancia es fundamental para comprender el nivel de complicidad tácita entre la realidad circundante y la producción literaria en su conjunto.

Desde el punto de vista estrictamente técnico, *Fuenteovejuna* se aparta de los cánones estéticos de la comedia y se atiene a la categoría artística de la comedia nueva. No se trata, como es el caso de la *Dama boba*, del juego amoroso de las consabidas parejas formadas por el galán y la dama, el servidor y la criada. Lo que está puesto en evidencia en *Fuenteovejuna* es el perfil *sociodramático* de diferentes luchas de intereses socio-económicos.

Asimismo, arquitectónicamente, el hecho de que la escena inicial tenga como lugar el Palacio de la Orden de Calatrava y la escena final recaiga sobre la corte de los Reyes Católicos no es nada fortuito. En efecto, en tanto que sujetos y objetos de la historia, los Fuenteovejunos salen de una situación opresiva para abrazar con devoción la salvación realenga de la Corona. Esta acción dinámica los convierte *ipso-facto* en sujetos de derecho. Situándonos en esta misma perspectiva, los villanos se ven legitimados para reivindicar un nuevo modelo de estado acorde con la nueva realidad social.

Este proceso de modulación mental contribuye, por necesidad, a defender un sistema político corporativo capaz de refrendar la ideología que lo ampara. Esta transformación de las mentalidades tiende a sustituir la antigua nobleza de tipo visigodo, tiránico y guerrero, por otra nueva de corte doméstico y amansado. Es lo que llamábamos hipotéticamente la visión del mundo preservadora, que plantea con decisión el afianzamiento del sistema de monarquía centralista, y muy defendido por Lope. Por lo que el análisis de *Fuenteovejuna* nos ha permitido poner de relieve la sublimación de la realidad socio-histórica a través del entramado ficcional.

Resulta esclarecedora la mayor separación de Lope con respecto a Maquiavelo. Evidentemente, mientras el último ataca virulentamente el poder de la nobleza como un núcleo corrupto, el primero adopta una postura completamente diferente. De ahí, el posicionamiento crítico de Díez Borque, que habla de inmovilismo social de tipo reaccionario. Desde este prisma, puede apreciarse la emergencia de una pequeña nobleza rural que suplanta a una aristocracia terrateniente y decadente.

Entonces, el rápido ennoblecimiento de los advenedizos (Salomon, (1985: 722-723) le sirve de importantísimo baluarte a la monarquía en auge. A finales del siglo XV, este ascenso económico avivó la reivindicación de dignidad amparada por el espíritu de libertad de los campesinos castellanos, leones o asturianos. Por lo tanto, con la cabeza bien erguida y con algún adelanto en la emancipación, el villano de Castilla y León entró en los tiempos modernos (Salomon, 1993: XII).

En definitiva, el interés de este artículo no es más que la constatación de la inserción de la ideología en la producción imaginaria de Lope de Vega. Como producto

social, y coincidiendo con el reinado de Felipe III *Fuenteovejuna* es la respuesta del poeta ante problemas planteados por los Austrias menores en declive. Lo que implicaba el advenimiento de un nuevo modelo de estado que el rey no era visiblemente capaz de atender.

El sistema político vigente era claramente insolvente para resolver la grave crisis que supuso la corruptela marcada por la preponderancia de los validos, la pérdida de la hegemonía, el desafío de la armonía político-religiosa y la profunda depresión económica que amenazaban por socavar la cohesión nacional. A criterio de Lope de Vega la resolución de esta problemática social pasa por la defensa de la visión del mundo preservadora, que propugna.

© **Amon Paul Ndri**

## Bibliografía

- Álamo, Francisco. "Paratextualidad y novela: las partes del texto o el diseño editorial". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. Vol. 31 (2013): 7-25.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa, 1978.
- Castro, Américo. *Fuente Ovejuna de Lope de Vega*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Dictionnaires des symboles*. París: Robert Laffond, 1982.
- Conde de Schack, Adolf. *Historia de la Literatura y del Arte Dramático en España*. Vol. III, trad. Eduardo de Mier. Madrid: M. Tello, 1885-1887.
- Coteanu, Ion. *Stilistica funcțională a limbii române*. Vol. II. București: Editura Academiei, 1985.
- Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*. París: Editions de Minuit, 1972.
- Fernández-Guerra, Aureliano. "Historia de la Orden de Calatrava". *Historia de las Ordenes de Caballería y de las condecoraciones españolas*. Tomo II. Madrid: José Gil Dorregaray, 1864.
- François, Cécile. "Análisis de los títulos de la trilogía novelesca de Enrique Jardiel Poncela en su dimensión ética y estética". *RILCE. Revista de Filología Hispánica*. Vol. 30, nº. 1 (2014): 154-176.
- García Aguilera, Raúl y Hernández Ossorno, Mariano. *Reuelta y litigios de los villanos de la Encomienda de Fuenteovejuna (1476)*. Madrid: Editorial nacional, 1950.
- Genette, Gérard. *Seuils*. París: Seuil, 1987.
- Goldmann, Lucien. *Marxisme et Sciences humaines*. París: Gallimard, 1970.
- . "Structuralisme génétique et création littéraire". *Sciences Humaines et Philosophie*. París: Gonthier, 1986.
- Hebbel, Friedrich. *Obras completas*. Vol. II. Berlín: Edición histórico-crítica de Werner, Richard Maria, 1904.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. "Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte". *Kröners Taschenausgabe*. Vol. 39. Stuttgart: F. Bülow, 1955.
- . *Asthetik*. Berlín: Ed. F. Bassenge, 1989.
- Kirschner, Teresa. *El Protagonista Colectivo en Fuenteovejuna de Lope de Vega*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.
- López Estrada, Francisco. "Introducción y notas". *Fuente ovejuna*. Madrid: Castalia, 1996.
- Lukács, György. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1989.
- Mariana, Juan de. *Historia de España*. T. XXXI. Col. Autores Españoles.

- Madrid: Ediciones Atlas, 1989.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. "Prologo y estudios". *Obras de Lope*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1949.
- Ndri, Amon Paul. *El juego y lo sagrado en el Post-Teatro de José Ángel Gómez*. Tesis Doctoral. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2004.
- . "Significantes intermediales y estructura significativa en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca". *Telón de fondo*, 23 (2016): 168-179.
- Olson, Elder James. *Tragedy and the Theory of Drama*. Detroit: Wayne State University Press, 1966.
- Parker, Alexander. "Reflections on a new definición of 'Baroque' drama". *Bulletin of Hispanic Studies* XXX (1953): 142-151.
- Pérez de Guzmán, Fernán. *Generaciones y semblanzas*. Col. Clásicos Castellanos. Madrid: Espasa Calpe, 1941.
- Rades y Andrada, Francisco de. *Chronica de las tres Ordenes y Caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*. Toledo: Juan de Ayala, 1572.
- Salomon, Noël. *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega*. Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1965.
- . *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1985.
- . Los villanos de "Fuenteovejuna". *Fuenteovejuna*. Barcelona: Crítica, 1993.
- Valbuena Prat, Ángel. *La vida española en la edad de Oro*. Barcelona: Edición Alberto Martín, 1943.
- Vega, Lope de. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1971.
- . *Fuenteovejuna*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Vossler, Karl. *Literatura española del Siglo de Oro*. México: Edición Séneca, 1940.
- Zima, Pierre. *Manuel de sociocritique*. París: Edición Picard, 1985.