



Juan Manuel Rozas

«Fuente Ovejuna» desde la segunda acción

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Juan Manuel Rozas

«Fuente Ovejuna» desde la segunda acción

La segunda acción en el último siglo

El 8 de marzo de 1876, con el teatro abarrotado de estudiantes, se estrenaba en Moscú Fuente Ovejuna. El jefe de policía de la ciudad, Ivan L'vovich, declaró que «la obra sería execrada» porque «es una llamada directa a la revolución». Sin embargo, el drama se representó, con mucho éxito y en muchas ocasiones, en la Rusia zarista. Menéndez Pelayo escribirá con cierto misterio, en 1899, que sabe «por conducto fidedigno, que existe también una versión rusa que suele representarse con grande aplauso en los teatros de aquel Imperio». Con ese estreno ruso -tan simbólico- y con ese estudio de don Marcelino -tan importante- empezaba -tras algunos esfuerzos ocasionales, como el del Conde Schack- la andadura moderna de Fuente Ovejuna, después de más de dos siglos de silencio.

La versión del estreno moscovita pasó la censura sin duda porque el censor pudo verla como una pieza «promonárquica, a la luz de su final». Es decir, a la luz de la segunda acción. De ella me voy a ocupar aquí, de forma monográfica, porque, tanto para una lectura histórica, como para una lectura actualizada, tal como muchos de los espectadores rusos de la etapa final de los Zares la querrían ver, la presencia o la ausencia de la segunda acción es un resorte fundamental en el significado de la pieza. Por algo ha sido uno de los problemas más debatidos por la crítica en los últimos cincuenta años.

No parece que Fuente Ovejuna tuviese en los siglos XVII y XVIII un éxito especial. Es en el XIX, a partir del Romanticismo, que tanto valoraría lo popular en las literaturas nacionales, y después, a partir del historicismo y el marxismo, cuando la obra se traduce -en Francia y Alemania- y se reedita después en España, en 1857. Y es ese -para su tiempo- excelente estudio de Menéndez Pelayo el primero en valorarla y analizarla suficientemente. Sin embargo, don Marcelino no aborda el problema de la segunda acción, sino indirectamente, al juzgar que Monroy, en su versión, regularizó la de Lope. Para el autor de Horacio en España la presencia de una acción secundaria era un defecto que debía esconderse. No es extraño, pues faltaban aún muchos años para que se entendiese convenientemente la estructura de la obra. Todavía en 1934, el profesor Aníbal reaccionaba torpemente ante la presencia en el drama de dos acciones: «Uno se maravilla -escribe- de que la dinámica y emocionante acción principal... haya sido unida a una secundaria al parecer tan poco pertinente». Y aun remata la cuestión asegurando que el espíritu de ambos episodios, el de Ciudad Real y el de Fuente Ovejuna, no son concordantes.

Tenía que pasar una veintena de años, y desarrollarse la crítica inglesa en torno a nuestro teatro barroco, bajo el magisterio de Wilson y de Parker, para que este dilucidara la cuestión de la segunda acción, al escribir, en 1953: «La rebelión política del Comendador contra sus soberanos [es decir, la acción de Ciudad Real] y el insolente trato a los villanos [la acción de Fuente Ovejuna] son dos aspectos de la misma cosa: de un presuntuoso orgullo por el cual un individuo puede aventurarse a declararse contra la comunidad. El Comendador es culpable de un crimen contra la aldea, mas también de un crimen contra el Estado. Esto pone a la aldea y al Estado al mismo nivel». Siguiendo esta directriz, Ribbans, Marín y López Estrada perfilaban adecuadamente la cuestión en los años siguientes, Ribbans veía en las dos acciones una cara política y una cara social del mismo problema. Marín juzgaba los dos episodios como claramente cumulativos, complementarios de una misma idea. López Estrada explicaba que el gozne entre las dos acciones, inventado por Lope, pues no está en la Crónica de Rades, era el principio de la obra, en el cual el Comendador aconseja la rebeldía al joven Maestre, con lo que Fernán Gómez se hace el protagonista de la maldad en ambos episodios.

El último estudio sobre Fuente Ovejuna, aparecido hace unos meses, el colocado por Profeti al frente de su edición de la obra, también se sitúa, en lo que toca a la segunda acción, en la línea de la perfecta unidad de la obra, abierta por Parker.

Tres propósitos

¿Se puede añadir a tan precisas investigaciones algo más sobre la segunda acción de Fuente Ovejuna? Viéndola desde la primera, como es normal, creo que no; pero sí vista desde ella misma. Es curioso que nadie haya acudido a la historia local de Ciudad Real para ver si su significado era pertinente para servir de apoyo a la historia como segunda acción de Fuente Ovejuna, más allá de lo que la Crónica de Rades muestra. O, dicho de otra forma: para ver si acertó Lope, y en qué medida, al unir el espíritu de la capital manchega con el pueblo cordobés. Y por supuesto, en caso afirmativo, ver qué luz aportan estos datos locales a la mejor comprensión de la obra. Ese es mi primer propósito en estas páginas.

Estamos en una reunión que, por el patrocinador -un ICE- y por los ponentes -todos profesores- lo metodológico parece que debe tener en nuestros trabajos un lugar no desdeñable. Quiero declarar, no obstante, que parto de una metodología bien modesta, los estudios locales, pero añado que, a pesar de su modestia, pueden ser, a veces, verdaderamente útiles. Se trata de aplicar a la historia de la literatura, a sus grandes obras universales, una mirada detallada y localista, es decir, de revelar un fragmento de una fotografía literaria con un aumento desproporcionado. Ciudad Real es un nombre que el lector de Fuente Ovejuna, pasado un cierto tiempo, llega a olvidar fácilmente, y sin embargo, analizando su papel en el drama desde dentro, desde los estudios locales, puede convertirse en una aclaradora función dramática que potencia e ilumina la obra toda.

Mi segundo propósito ya es más literario. Estudiado el valor histórico y temático de la segunda acción, trataré de analizar el valor estructural y lógico de esa acción. Para ello me basaré en el convencimiento de que a una determinada visión del mundo, en este caso la monarquía teocéntrica, le corresponde una -tal vez no sólo una- composición literaria. Analizaré, pues, la estructura dramática, desde la segunda acción, y trataré de encontrar en ella una concepción del mundo que, partiendo del periclitado problema de la monarquía teocéntrica, nos lleve a otras cuestiones más actuales, como la dicotomía unamuniana historia-intrahistoria.

Por último enfocaré, siempre desde la segunda acción, el problema de las dos lecturas de la obra: la histórica y la actualizada.

«No darse a hombre poderoso»: El significado histórico de Ciudad Real

Existen dos historias antiguas de Ciudad Real. Una, del Padre Diego de Jesús María, editada en 1654, bastante atenta a lo legendario, por desgracia, que es conocida por nuestros historiadores literarios, pues fue utilizada por Menéndez Pidal, al estudiar la Serranilla de la Zarzuela; y otra, aún inédita, del Padre Díaz Jurado, escrita después de 1680, que trata, en versión muy personal, de los sucesos que se cuentan en Fuente Ovejuna. Por ello, estas fuentes, aunque antiguas, no resuelven nuestro problema del modo satisfactorio que lo hace la Historia documentada de Ciudad Real (La judería, la Inquisición y la Santa Hermandad), del presbítero Luis Delgado Merchán. De sus veintisiete apéndices documentales, hay varios que se refieren a los Reyes Católicos y uno, en concreto, como veremos, trata del Maestre de Calatrava que aparece en Fuente Ovejuna. Además, hace concordar, cuando es posible, los documentos locales con las crónicas nacionales, teniendo muy en cuenta la de Rades.

De acuerdo con estas fuentes locales, resumo, en cinco puntos, el significado de la historia de Ciudad Real y lo enfrento al que Lope le da en Fuente Ovejuna.

a) La provincia de Ciudad Real y la Orden de Calatrava. El territorio comprendido entre los Montes de Toledo y Sierra Morena fue, en la Edad Media, esencialmente un sitio de paso. Y aún después. Lope lo dice muy bien precisamente en Fuente Ovejuna, refiriéndose en concreto a la misma Ciudad Real: «que divide como paso / a Andalucía y Castilla» (vss. 108-109). El territorio tuvo una situación altamente inestable, dentro del contexto de avance general que es la Reconquista. Alarcos, origen de Ciudad Real, prueba sobradamente esa incierta situación, de tal modo que los antecedentes demográficos de Ciudad Real están ligados a un topónimo que es un fuerte descalabro de las tropas cristianas ante las musulmanas. Por su situación estratégica, las Órdenes religioso-militares, y especialmente la de Calatrava, dominaron casi totalmente la actual provincia de Ciudad Real, pues sólo ellas podían ser la vanguardia del frente cristiano. Hoy se pueden recorrer enormes distancias comprobando cómo los pueblos -Carrión de Calatrava, etc.- se apellidan con el

nombre de la Orden. En la provincia están sus tres lugares fundamentales: Calatrava la Vieja y la Nueva, y Almagro, la hermosa ciudad donde precisamente comienza la Fuente Ovejuna de Lope. Almagro fue cabeza del Campo de Calatrava, y al formarse las modernas provincias disputó la capitalidad a Ciudad Real, de forma insistente, como consecuencia del viejo pleito hegemónico del que es testigo el drama que examinamos.

b) Ciudad Real, un dardo contra Calatrava. A causa de ese dominio calatraveño, la provincia tuvo un marcado carácter de sitio semifeudal y alejado de la autoridad del Rey, hasta que las órdenes militares dejan su papel de fuerza y dominio efectivos. Esto se produce en tiempos de los Reyes Católicos, cuando se desarrollan, en Ciudad Real y Fuente Ovejuna, los hechos que cuenta la obra de Lope. Por ello, Alfonso X vio con claridad que aquellos lugares necesitaban una Villa Real, fundándola en 1255, para que, como dice su Carta-puebla, «fuese cabeza de toda aquella tierra». No podía declarar el Rey Alfonso que la fundación de esa Villa, después Ciudad Real (con la que creaba «un poder dentro de otro poder»), era un dardo que clavaba en el corazón de una tierra dominada por los nobles de Calatrava, como vigía, defensa y testimonio de la propia corona, pero tal vez la imagen del dardo estaba en su mente como ha estado en la de todos los historiadores de la región. Ya José María Quadrado habla de cómo la ciudad está: «clavada como una espina en el corazón de los dominios de la Orden, exenta ella sola de su jurisdicción y señorío dentro de la comarca», y de cómo «ofreció la interesante lucha de un concejo libre, de un pueblo realengo, contra un poder en cierto modo feudal, que aspiraba constantemente a comprimirlo y absorberlo, si posible fuese, para quitar semejante ejemplo de emancipación a sus vasallos». Es decir, que Ciudad Real podía ser ejemplo para los pueblos sometidos a los Comendadores calatravos, especialmente en casos en que el Comendador fuese un tirano, como ocurría en el drama de Lope. Y, en efecto, según los documentos exhumados por Ramírez de Arellano, y estudiados inteligentemente por Cardenal Iracheta, la realidad histórica de Fuente Ovejuna, en el momento de su sublevación, está motivada por el deseo de salir de la jurisdicción de Calatrava y pasar a ser aldea de Córdoba, por el deseo de «no darse a hombre poderoso», como dice la Confederación que hicieron entre sí los vecinos de Villarreal en 1298.

c) El destino de Ciudad Real va unido a Calatrava. Ciudad Real cumplió, en su realidad histórica, perfectamente con esa función que pareció otorgarle Alfonso X al fundarla. Dice Merchán: «Esa tenaz y porfiada lucha, que dura, viva y sangrienta, por espacio de dos largas centurias hasta la incorporación de las órdenes militares a la administración de la corona».

Es más, la importancia de Ciudad Real en la Historia parece estribar casi únicamente en esa condición de villa realenga situada en lugar estratégico contra los calatravos. La ciudad fue creciendo desde su fundación. Así lo prueba el contexto de los muchísimos privilegios concedidos por los Reyes, desde la Carta-puebla hasta justamente los Reyes Católicos, algunos muy relacionados con los calatravos: sobre pago de portazgo, permiso de cortar leña, indultos y perdones ante graves asuntos, legislación sobre la aljama; para, más tarde, en 1420, pasarla de villa a ciudad, y luego darle el título de muy noble y muy leal. Esto culmina en un momento de clara hegemonía, cuando en tiempo de los Reyes Católicos confluyen en ella dos instituciones fundamentales, además de la Hermandad Vieja: una

Cancillería, cuando en España sólo había dos; y uno de los pocos Tribunales de la Inquisición. Curiosamente todo esto se pierde, como por ensalmo, nada más recibirlo, para llegar la ciudad, a través de los siglos XVI y XVII, a un total abandono y decadencia. En realidad, al acabarse el enemigo, la Orden de Calatrava, acaba la función histórica de Ciudad Real, y queda sin un presente histórico que cumplir, como anclada en un pasado medieval. El destino de Ciudad Real va unido a Calatrava. Eso nos muestra hasta qué punto es trágica la presencia de Ciudad Real en una obra como Fuente Ovejuna, en la que se trata, entre otras cosas, de ensalzar la autoridad y unidad nacional lograda por los Reyes Católicos. La gallarda presencia de la ciudad en el drama parece una despedida simbólica de su fugaz esplendor.

d) Ciudad Real y el problema del vasallaje. Es importante recordar que, al menos tres veces, Ciudad Real fue dada en señorío, es decir, sujeta a condiciones parecidas a las de Fuente Ovejuna; y las tres veces, los vecinos de Ciudad Real consiguieron volver a ser vasallos de dependencia directa del Rey. La primera vez es cuando Sancho el Bravo la cede precisamente a sus enemigos naturales de la Orden de Calatrava, anulando así la obra fundacional de su sabio padre. Ello aumentó el rencor de la población contra los calatravos. Todavía, en los años del suceso narrado en Fuente Ovejuna, el Maestre don Rodrigo Téllez Girón, al dirigirse contra Ciudad Real, enarbolaba aquella cesión de Sancho IV como excusa. Esto parece no conocerlo Lope, porque podría utilizarlo para excusar al Maestre. O tal vez no quiera recordarlo para no suavizar las tintas negras de la traición.

La segunda vez fue en tiempos de Juan I, en 1383, cuando se hizo donación de la ciudad, junto con Andújar y Madrid, a León V, Rey de Armenia, cesión que acabó al morir este monarca.

La tercera, y muy significativa para nuestro objeto, es muy tardía: en tiempos de Felipe IV, en 1640, al dársela este rey, como señorío, al Duque de Aveiro. Es sintomático que una comisión de ciudadrealeños convenciese a Felipe IV para que echase atrás la donación, tras un discurso pronunciado ante él por uno de los emisarios de la ciudad, don Juan de Aguilera. Se cuenta, y puede ser verdad, que el Rey, asombrado de la historia de Ciudad Real, en lo que atañía a la corona, que sin duda ignoraba, dijo: «Yo cuidaré de vosotros». Por último, el que Ciudad Real se haya mantenido como capital de la provincia -en reñida lucha con Almagro- y haya llegado a ser el Obispado de las Órdenes Militares, parece que prueban una adecuación lógica entre la Historia, con mayúscula, y su propia historia. El que cinco años tan solo, después de muerto Lope, se hiciese del vasallaje una cuestión de honra ante Felipe IV, parece mostrar una perfecta adecuación, de visión del mundo barroca, entre lo que sucede en el drama Fuente Ovejuna y lo que se pensaba en la realidad. Es curiosa la insistencia en la obra de la idea del vasallaje al rey: porque ellos al rey se han dado (v. 2138), por saber que al rey se han dado (v. 2149), en equivalencia a cómo se daban al rey los emisarios de Ciudad Real en tiempos de Felipe IV.

e) Los hechos de Fuente Ovejuna, punto final del problema. La lucha del Maestre don Rodrigo Téllez Girón contra Ciudad Real en tiempos de los Reyes Católicos no es sino un episodio más de una guerra de dos siglos. Pero es el episodio final y de ahí su importancia histórica para los hombres del Barroco, que piensan en la monarquía del modo más unitario y absoluto. La aureola de ejemplaridad que los Reyes Católicos tuvieron ante los vasallos

de los últimos Austrias, se hizo casi un mito. Y Lope es su máximo mitificador en sus dramas históricos: la segunda acción de Fuente Ovejuna.

En este aspecto, Lope no conoce, y sobre todo no quiere conocer, que la complejidad del episodio de Ciudad Real era muy superior a como él nos lo cuenta. Alianzas parciales entre algunos calatravos y algunos hombres de la ciudad, parentescos entre los miembros contendientes, hicieron las cosas más complicadas. Lope, en su exaltación nacional, no quiere que ciertas debilidades humanas empañen los contenidos épicos ideales. Sin embargo, sabemos que existió un pacto entre el Maestre y los realengos, hecho en la ciudad, en el convento de Santo Domingo. Esta pacificación iba en contra del significado histórico de la ciudad, y por eso una gran parte de las personas de calidad rompieron las negociaciones al ver, sobre todo, que las intenciones del Maestre eran políticas y que había mentido en la intención del tratado, que se hizo bajo el servicio «de Dios y de los señores Reyes Fernando y Doña Ysabel». Este último dato hubiese sido muy interesante para Lope, pues el Maestre resultaba doblemente traidor, al haber jurado lealtad a los Reyes y a las gentes de Ciudad Real. Pero es bien sabido que la obra salva -de cara a sus descendientes- al Maestre, y de cara a lo dramático también, para que todo lo malo recaiga en el Comendador.

En el Archivo municipal de Ciudad Real se conserva una carta de la Reina Isabel en la que insta a sus vasallos a ir contra el Maestre. Es una carta conminatoria, señal de que había problemas. En ella les quita de cualquier juramento, pleito, homenaje o seguridad que hubiesen hecho con don Rodrigo, y asimismo les ordena que «a todas las personas que así vinieran a entrar en la dicha mi cibdad -subrayo el posesivo- los prendades los cuerpos e los tomedes caballos y armas que trujeren e a los que les quisieren defender les fagades todo mal e daño, sin pena alguna».

Por cierto, que esta carta no concuerda con la actuación que en la obra tiene la Reina Isabel, la cual queda relegada a un segundo plano con respecto al Rey, que es quien lleva la voz cantante en relación con Ciudad Real: primero ante los regidores de la ciudad (vs. 655-722), llegando al punto de dirigirse los regidores sólo a él: católico rey Fernando, estando la reina presente; y después, cuando es el Rey el que recibe al vencedor de Ciudad Real (1920-1947). Lo que no quiere decir que, en otros momentos, no comente la política del reino con su esposo, dentro de esa segunda acción.

Paréntesis personal

(Los acontecimientos más graves entre la Orden de Calatrava y Ciudad Real se desarrollaron en el siglo XIV, en tiempos del Maestre Garcilópez de Padilla, que intentó asfixiar la vida de los ciudadreales. Estos reaccionaron en la batalla de Malas tardes, en la que vencieron. Y arrasaron, de forma más que inhumana, a Miguelturra, pueblo que, a tres kilómetros, era la avanzadilla más cercana de la Orden. ¡Tan cerca vivían unos de

otros! A este respecto, una anécdota personal, que me permito contarles, entre paréntesis, puede cerrar esta parte de mi trabajo, por ser demostrativa de lo que voy explicando. El colegio donde estudié el Bachillerato estaba precisamente en la carretera que une Ciudad Real con Miguelturra. Por las mañanas, en un sentido, se veía un reguero de colegiales que acudíamos a clase, y en el contrario, un reguero de mozas -con algo medieval en sus figuras- que acudían a hacer trabajos domésticos a Ciudad Real. E, insospechadamente, el odio entre mozas y colegiales era mutuo, y tan inmenso, que ni ciertos ocultos amagos y frustraciones eróticas de los adolescentes podía justificarlo. El caso es que se llegaba hasta a las pedreas, como si de dos ejércitos primitivos se tratase. Ellas gritaban: «¡Culipardos!», y nosotros respondíamos: «¡Churriegas!». Aquellos misteriosos insultos parecían venir del fin del mundo. Pasaron los años y, al enfrentarme con Fuente Ovejuna y a su segunda acción, en relación con la historia de Ciudad Real, comprendí por qué era yo un culipardo. Las calzas del ejército ciudadrealeño, el que había luchado tantas veces con los calatravos de Miguelturra, eran pardas. Así, yo había sido, en pleno siglo XX, un personaje intrahistórico de la segunda acción de Fuente Ovejuna.)

¿Intuición o conocimiento?

Pasó el momento de la emoción romántica ante el ingenio lego: ni Berceo, ni Cervantes, ni Lope de Vega lo fueron. Un escritor es producto de sus conocimientos, aunque estos nazcan no sólo de los libros, sino de su experiencia y de su intuición para comprender el mundo. Por ello me interesa precisar lo que hay de conocimiento y lo que hay de intuición en ese pleno acierto de Lope de Vega al colocar, como contrapunto de la acción de Fuente Ovejuna, la acción de Ciudad Real. Debemos distinguir dos niveles de ignorancia y dos de conocimiento.

En cuanto a su desconocimiento, en un primer nivel, vemos que, por supuesto, Lope no investiga como hará, a causa de su genio, la posteridad, ni la documentación local, de Córdoba como Ramírez de Arellano, ni de Ciudad Real, como yo. Lo contrario sería ridículo y anacrónico.

En un segundo nivel, por supuesto tampoco Lope colaciona las versiones de las distintas crónicas (Palencia, Reyes Católicos, Rades), como hace Cardenal Iracheta. Lo contrario sigue siendo anacrónico.

En cuanto a sus conocimientos, en un primer nivel, hallamos que Lope conoce una leyenda, cuya popularidad se registra, ya en un famoso léxico, ya en un sermón, y al encontrarse con ella historiada en la Crónica de Rades, y expuesta de forma altamente dramática, decide llevarla a las tablas. Y sigue puntualmente a Rades, en la primera y en la segunda acción, como López Estrada ha mostrado en las notas a su edición de la obra, inventando una historia de amor y creando una estructura en dos acciones.

En un segundo nivel, en lo que toca a la pertinencia de la segunda acción, Lope sabe por experiencia muchas más cosas de las que hay en la Crónica de Rades. Tiene un claro sentido histórico de cómo las villas quisieron -y aún querían, recuérdese lo dicho de Ciudad Real en 1640- pasar, o permanecer, a manos reales, y salir de manos de señores. Testigo barroco: su amigo Quevedo, señor de la Torre de Juan Abad. Está muy próximo a lo que fue Calatrava, histórica y geográficamente. A principios del siglo XVII, Lope cruza La Mancha haciendo la ruta Madrid-Sevilla -o regreso-, en siete ocasiones. Y sabía muy bien el camino más rápido:

Si queréis de Sevilla ir a la Corte,
ya sabéis que ocho días son bastantes;
que habéis de entrar en Peñaflor y en Lora,
atravesar a Córdoba la llana,
la fértil sierra y áspera montaña,
y por Ciudad Real hasta Toledo.

Conocía la actual provincia de Ciudad Real, sobre todo las ciudades que estaban en los caminos principales, bastante bien. Tenía allí amistades tan importantes como el Marqués de Santa Cruz, hijo: o Cejudo, capellán de la Orden de Calatrava. Tal vez era manchega Camila Lucinda. Conoció Malagón, Almagro, El Viso, Ciudad Real, etc., y sobre estos lugares escribió poemas o dramas. Anteriores a Fuente Ovejuna son El sol parado y Las dos bandoleras; y de los mismos años que ella, El valiente Céspedes y El galán de la Membrilla; todas se desarrollan en la provincia de Ciudad Real y dos tratan concretamente de la capital. Seguramente anterior a Fuente Ovejuna es el auto La venta de la Zarzuela, en el cual Ciudad Real simboliza nada menos que el Paraíso, precisamente por ser ciudad realenga. Lope, pues, trató, habló, pensó con ciudadrealeños y sobre Ciudad Real. Tenía una idea muy clara de la geografía y la historia de Calatrava y Ciudad Real, que le permitió adaptar y estructurar sabiamente el texto leído en la Crónica de Rades. Sólo lo demás es literatura, quiero decir, intuición.

La doble acción como eje integrador

El estudio histórico-temático de la segunda acción nos ha puesto de relieve, de manera inmediata, tres cosas: a) que su elección resulta tan acertada que la podemos considerar incluso como simbólica, y desde luego como iluminadora de la primera; b) que Lope mitifica la actuación de Ciudad Real, limando toda posible impureza, haciendo de la ciudad un arquetipo; c) que las dos acciones no son sólo compatibles y cumulativas -como ya

señaló la crítica-, sino que incluso son homogéneas -en sentido matemático y lógico-, y que, por tanto, se pueden realmente sumar.

En efecto, si planteamos la ecuación dramática de la segunda acción, nos encontramos con el siguiente esquema:

Ciudad Real \Leftrightarrow Maestre (+ Comendador) \Leftrightarrow Rey

Puesto que el Maestre, mal aconsejado por el Comendador, al ir contra Ciudad Real, va directamente contra los Reyes. Bien llama Isabel, en la carta citada, a la población, mi ciudad.

Si planteamos el esquema de la primera acción hallamos:

Fuenteovejuna \Leftrightarrow Comendador \Leftrightarrow Rey

Pues el Comendador, al romper la armonía social del pueblo que gobierna, con su injusticia -bienes, honra- va contra el Rey, de quien procede -como vice-Dios de la monarquía teocéntrica- su poder. Si sumamos los dos esquemas -como se ve, altamente homogéneos- veremos que resulta, tras sacar, figuradamente, una especie de factor común:

Pueblo \Leftarrow Nobles Calatravos \Rightarrow

(CR + FO) \Rightarrow (Maestre + Comendador) \Leftarrow
Rey

Lo que muestra cómo el esquema de la obra es formalmente doble, pero dramáticamente, históricamente, lógicamente, unitario.

Dentro de la mentalidad barroca, una acción simple, racionalista y dieciochesca, sería empobrecedora de lo significado y de lo dramatizado. Y, sobre todo, empobrecedora técnicamente del espacio y el tiempo libre descubierto y ganado por el neoristolismo lopista. Se puede ir -pues no hay decorados, sino en la imaginación de los espectadores- de Almagro a Ciudad Real, de Ciudad Real a la Corte, de la Corte a Fuente Ovejuna, y vuelta a empezar. Como en el cine. No hay espacio, ni lugar, sólo estructura dramática.

Tras la renovación de Claudel, de Valle-Inclán, de Brecht -quien consideraba nuestro drama barroco como teatro épico- la alternancia de una acción a otra, y viceversa, aumenta, en su estructura narrativa, la epicidad original -narrada en una Crónica- de la obra y su rotura en secuencias, al modo de un reportaje, bueno para contar historia. (Lo que no quiere decir que psicológica e ideológicamente el teatro lopista sea épico, sino aristotélico, en el sentido de la dialéctica brechtiana).

Por eso no sólo debemos aceptar la doble acción como un mal menor, ni como un complemento, sino como la mayor virtud estructural de la obra: paso a paso, como ya

demonstró Ribbans; y sobre todo en su conjunto y significado total: en lo estético y en lo ideológico.

Las dos acciones y su dinámica

Las dos acciones, pues, son cumulativas, complementarias, homogéneas, sumables. Pero son -como los sumandos- separables, desmontables, y se pueden y se deben estudiar por separado, a la hora de analizar la estructura de la obra. En un excelente trabajo la estudió Ribbans, partiendo por primera vez de las escenas mayores, es decir, desde el punto de vista del espectador, no del lector, única forma de entender el teatro lopista, olvidándose de la falsificación que desde la BAE, al ordenarlas por escenas menores o de personajes, se viene haciendo con la comedia barroca. Le salían cuatro escenas mayores para el primer acto, cinco para el segundo, y siete para el tercero. Años antes, Casaldueiro, aunque más preocupado por esclarecer el sentido de la obra y por el ritmo de las escenas al encadenarse, que por la división de la obra en partes, había obtenido semejantes resultados numéricos, aunque diferente interpretación literaria. Quiero advertir que creo que la estructura de una obra no es siempre única, y que puede haber dos o tres puntos de vista estructurantes que la expliquen. Y voy a proponer -partiendo siempre de la segunda acción- otra estructura que encadene la lógica dramática de forma total, aunque para ello haya que romper el texto en algunos pasajes, entendiendo que una estructura es un ente abstracto que reordena en nuestra mente, buscando un esquema unitario simple, lo que el autor daba en otro orden, generalmente más complicado -por artístico- y menos reducible a simetrías. Iré indicando en notas a pie de página cuantos problemas o dudas planteo mi ordenación. Parto de la creencia de que en toda obra lopista histórica (no en las de enredo) hemos de separar las dos acciones a priori a la hora de estructurarla.

Fuente Ovejuna (bastante corta, por cierto) tiene 2.453 versos, y de ellos 709 pertenecen a la segunda acción. Vemos que casi un 29 por 100, aproximadamente, del drama, lo dedica Lope a la segunda acción. No es frecuente en la comedia nueva que casi un tercio de la obra aparezca bajo el rótulo secundario. Hay supuestas razones genéticas para ayudar a explicarlo: Lope sigue tan de cerca a Rades, que se queda corto en la extensión de la obra, y por eso hace crecer la segunda acción, o bien, como esta la toma también de Rades, debe desarrollarla completa según la crónica. Sea como fuere, aquí la segunda acción supera, incluso en cantidad, la importancia habitual, como hemos visto que supera lo normal en cuanto a calidad significativa y en cuanto a unidad genética, al proceder de la misma fuente (y de folios contiguos a los de la primera acción).

Artísticamente, las dos acciones se comportan de modo distinto: muy teatral, triangular, «aristotélica» (en sentido brechtiano) la primera, si la aislamos de la segunda y estructuramos en función de los núcleos dramáticos fundamentales. De este modo «hacemos» la acción principal «perfectamente simétrica», con tres escenas mayores en cada una de las jornadas, frente a las cifras variables (de 4, 5 y 7) que da el drama, sin separar las

dos acciones. Esta cifra, basada en el simbólico y teatral número tres, no sólo es más perfecta desde el punto de vista estructural, sino que concuerda con la doctrina de la época. Dice Pellicer, en su *Idea de la comedia de Castilla*, obra que sigue mucho al Arte nuevo lopiano, que «cada jornada debe constar de tres escenas, que vulgarmente se dicen salidas».

La primera jornada muestra tres situaciones fundamentales, que voy a titular para hacer más rápida la comprensión: 1. La aldea (vss. 173-444). 2. El deseo injusto (529-634). 3. El enfrentamiento (723-859). Todo este primer acto es un pequeño y perfecto drama.

Planteamiento: érase una aldea, que pudiendo vivir en armonía, no era feliz por la injusticia de su señor. Nudo: el señor en acción, codicioso de bienes y de mozas, concentra su interés en Laurencia. Desenlace: el enamorado de Laurencia, Frondoso, lo derrota, momentáneamente, al ponerle la ballesta al pecho. Es este acto un drama a nivel individual, como Peribáñez, y no colectivo y todavía incruento. Hasta ahora es de signo positivo, con triunfo del bien.

Igual ocurre en el segundo acto, en cuanto al número de escenas y estructuración.

Planteamiento: enfrentamiento teórico, de palabra (860-1102). Nudo: sucesivos enfrentamientos de obra (1137-1448). Desenlace: enfrentamiento del Comendador con todo el pueblo, ahora a nivel total, institucional, al irrumpir en un acto cívico-religioso, la boda, y raptar a la novia (1472-1651). Ahora el signo es negativo, con triunfo del mal.

El tercer acto es el que más marcadamente presenta la estructura de pequeño drama:

Planteamiento: la juramentación. El pueblo se prepara para la rebelión (1652-1847). Nudo: la rebelión (1848-2124). Desenlace: tormento y victoria, mediante el silencio, de Fuente Ovejuna (2161-2289). Final positivo, con castigo del mal y triunfo de los oprimidos.

Asombra, pues, a pesar de las limitaciones señaladas en las notas, la adecuación al número 3 -número por excelencia dramático (planteamiento-nudo-desenlace)- de cada uno de los tres actos, y adecuación al precepto de Pellicer, de las tres salidas en cada jornada. Orden perfecto, que se desordena precisamente al sumarlo a otro orden, el de la segunda acción. Con lo que se llega al orden desordenado de la estética barroca.

Veamos ahora la segunda acción. Aparece tres veces en el primer acto, de modo que promete una gran regularidad en cuanto a alternancia con la primera, pues surge siempre por delante de cada una de sus tres escenas mayores (1-172) (445-528) (635-722). Pero luego, en el segundo acto, aflora sólo dos veces, y de manera muy breve, 33 versos (1103-1136), y 22 versos (1449-1471). En la tercera jornada vuelve a repetirse el número tres, pero de modo poco proporcionado: (1920-2027), (2125-2160) y (2290-2453). Desde luego, el principio de la obra es el planteamiento de la segunda acción: el Comendador incita al Maestre a la toma de Ciudad Real. Y la vez final en que aparece la segunda acción es el desenlace: el Maestre y los villanos perdonados por los reyes. El nudo se diluye en las otras seis secuencias: toma de Ciudad Real por los calatravos (contada); queja de Ciudad Real al Rey, donde los Regidores le cuentan lo sucedido; aviso al Comendador de que Ciudad Real corre peligro; reconquista de Ciudad Real por los Reyes (sin presenciar la acción); informe de Flores a los Reyes de la muerte del Comendador; informe al Maestre de la misma muerte.

Su esporádica aparición, su relativa brevedad y su claro aspecto narrativo e informativo, no nos permiten apreciar en esta segunda acción una criatura realmente artística, sino un reportaje, pleno de sentido noticiero. Sólo el primer pasaje -el diálogo entre el Maestre y el Comendador- muestra cierta atención para con los personajes, y es porque, además del planteamiento de la segunda acción, es el principio del planteamiento de la primera, al presentarnos al Comendador, o, al menos, una parte de él. Este pasaje -como señaló López Estrada- inventado por Lope, sirve de gozne entre las dos acciones. El resto no cuida de los personajes, sino que nos da una acción contada, narrada, sin casi dramatizarla, pues expone unos hechos de armas, en sucesivos y deslavazados sketches o secuencias. Sin duda, que estamos ante una acción tendente hacia el teatro épico.

Así, pues, las dos acciones tienen un tratamiento muy distinto. La estructuración de la primera es perfecta, menos la de la segunda. En la primera, la estructura es triangular, formando tres pequeños dramas, mediante la repetición sucesora de tres ciclos (planteamiento, nudo, desenlace), con estructura muy dramática; mientras que en la segunda, la estructura resulta narrativa, informativa, noticiera, épica. Es evidente que la primera es un drama en sí misma; mientras que la segunda es una función dramática al servicio de la primera, o mejor aún, a la suma de las dos. La primera está presidida por lo literario y expresivo; la segunda, por lo histórico e informativo. En la primera hay personajes con otros problemas -como la crueldad o el amor-; en la segunda sólo hay un personaje agonista, el Maestre, con su voluntad sometida al Comendador; los Reyes son una función, la justicia; Ciudad Real, otra, el deseo de independencia con respecto a los calatravos, el «no ser de hombre poderoso». Por último, la primera acción quiere «mover al oyente» -como dice el Arte nuevo- con sus pasiones y sus luchas entre individuos y colectividades: tiene una expresión alienadora, subyugante, es decir, «aristotélica»; mas la segunda acción informa y distancia, desde la gravedad de los parlamentos cortesanos, que son razonamientos desde la justicia real, como directa propaganda del sistema. Lo que recuerda las enseñanzas del teatro épico, con todos los distinguos y observaciones históricas e ideológicas que se quiera.

Los tres núcleos dramáticos

Parece pueril esta pregunta: y los Reyes, ¿en qué acción están? Parece fácil contestar: en la segunda. Mas no es del todo exacto, a pesar de que nadie lo haya cuestionado, sino Casaldueño, de forma indirecta, al aludir a los lugares del drama. Los Reyes no se mueven de la Corte: ni van a Ciudad Real, ni van a Fuente Ovejuna. Esperan que los ciudadrealeños y los de Fuente Ovejuna vayan a ellos. Eso en cuanto al hábitat dramático. Y en cuanto a la dinámica, vimos que los Reyes -muy claro queda en los esquemas antes sumados- tanto funcionan en el problema de Ciudad Real como en el de Fuente Ovejuna.

Existen en realidad tres lugares dramáticos y tres tipos de agonistas, que podemos colocar en los vértices de un triángulo isósceles. En el de arriba, situamos al poder real y su Corte;

en los de abajo: en uno al Maestre frente a Ciudad Real, y en el otro al Comendador frente a Fuente Ovejuna.

Los Reyes se unen al Maestre y a Ciudad Real de la siguiente manera: los de Ciudad Real piden ayuda; el Rey la manda; el Maestre acude a pedir perdón. Los Reyes se unen a Fuente Ovejuna, también de tres maneras: Flores pide justicia; los Reyes mandan al pesquisidor; los de Fuente Ovejuna acuden a pedir perdón. La obra acaba con dos secuencias paralelas: sucesivamente los Reyes perdonan al Maestre y a Fuente Ovejuna. Sin embargo -y esto es lo fundamental- la incomunicación entre el Comendador y el Rey es absoluta. Nunca se ven. El Comendador se mueve hacia Ciudad Real -invento de Lope- para unir las dos acciones. Pero nunca hacia el vértice de la justicia, donde están los Reyes. El problema de Ciudad Real lo resuelve el Rey totalmente: les devuelve a unos la ciudad, perdona al otro. El de Fuente Ovejuna, sólo en un sentido, perdonando a los sublevados, pues nada pueden hacer ya por el Comendador cuando saben su muerte. Los de Ciudad Real no resuelven el problema por ellos mismos, aun siendo una ciudad entera con sus múltiples instituciones. Los de Fuente Ovejuna sí, y de espaldas al Rey.

Es, pues, importante la dinámica del Comendador con respecto a los otros dos núcleos: va a desencadenar el drama de Ciudad Real, pero ningún contacto tiene con la justicia, con los Reyes. Está como aislado de ellos. Sin duda, esta composición resulta de la solución ideológica con que Parker resolvió la cuestión en frase que dejé copiada al principio: el Comendador es un ser antisocial, fuera del sistema.

En resumen, parece exagerado hablar de tres acciones, pero no decir que existen tres núcleos dramáticos, con personajes sometidos a distinta tensión dramática (y que se relacionan entre sí): los Reyes; el Maestre y Ciudad Real; y el Comendador y Fuente Ovejuna.

Intrahistoria, historia, metahistoria

La clasificación de los personajes de estos tres núcleos, con respecto a la historia, es interesante, si partimos del concepto unamuniano, tan fecundo, de intrahistoria. Los personajes protagonistas del núcleo de Fuente Ovejuna son intrahistóricos. Forman un personaje colectivo, un pueblo con sus creencias y tradiciones, con su folclore y sus instituciones civiles y religiosas, rotas por un personaje histórico, el Comendador, venido a gobernar de otro mundo, del mundo poderoso de Calatrava.

El núcleo del Maestre y Ciudad Real es histórico. La ciudad no muestra ningún personaje aislable -sólo sus regidores, y en cuanto tales, y sin nombre propio- y aparece, como hemos visto, en lo que significa para la historia. El Maestre, naturalmente, es un ser histórico.

Llama la atención cómo viene dada la noticia del suceso de Fuente Ovejuna en los anales breves que acompañan, en la BAE, a la Crónica de los Reyes Católicos, hechos por Hernando del Pulgar:

Este año mataron los de Fuente Ovejuna a D. Hernán Gómez de Guzmán, Comendador de Calatrava... y le mataron a pedradas en su casa,

y no dice más, siguiendo con una serie de sucesos parecidos, evidentemente intrahistóricos:

Mataron en Sahelices de los Gallegos a García de Sequeyra, señor de aquella villa,

y añade todavía otro suceso criminal que no hace al caso. Mientras tanto, los hechos de Ciudad Real -sin que las crónicas les dediquen mucho espacio- se encuadran naturalmente dentro de una guerra civil y dinástica fundamental en la historia de España, y se marca la insistencia con que unos y otros actuaron sobre Ciudad Real, por su importancia estratégica en relación con Portugal, vía Extremadura.

¿Y los Reyes? Claro, son historia; pero incluso están más allá del plano histórico. Desde el concepto de la monarquía teocéntrica, alcanzan un terreno que me atrevo a calificar de metahistórico. En efecto, los Reyes están arriba (de ahí la estructura de triángulo isósceles), por encima de la historia, dependiendo sólo de Dios, siendo vice-Dios en la tierra, como Lope afirma en otro lugar. Están para oír, juzgar, premiar y castigar. Están esperando que lleguen los regidores de Ciudad Real para mandar a sus capitanes a recuperarla; que llegue Flores para mandar un pesquisidor a Fuente Ovejuna; que lleguen el Maestre y el pueblo de Fuenteovejuna para reconciliarse. No actúan como personajes -compárese con el Sancho de La estrella de Sevilla-, sino como la función, semidivina, de establecer la justicia.

En nuestro drama están quietos, sin salir de su propio hábitat dramático; pero incluso cuando el Rey, como en El caballero de Olmedo, va al lugar de los hechos, la función metahistórica continúa. Los hombres intrahistóricos viven su vida, buena o mala; en el primer acto se habla del Rey (v. 851); en el segundo se dice dos veces que va a venir (1311 y 1388); más tarde, el Rey ya está allí (1554) y habla de don Alonso; en el tercero acude a las fiestas de toros, está al tanto de los hechos trágicos y está presto a castigarlos (2627). Es como la barroca advertencia de la fe cristiana: que Dios existe, que Dios te ve, que Dios premia y castiga al final de la vida, o de la obra. Más claramente aún se ve esto en El mejor alcalde, el rey, donde en una carta, el monarca advierte: «que los reyes nunca están lejos para castigar los malos». Al final, el Rey llega a casa del tirano a castigarle, llega rodeado de un misterio, sin duda de origen bíblico, pues cuando le preguntan quién es, responde escuetamente: «Yo». Y vuelven a preguntarle: «¿No tenéis nombre?». Y responde: «No». Luego libera a un ser intrahistórico de las manos de un poderoso histórico, desde esa función que me atrevo a llamar metahistórica.

Final: las dos lecturas

Hasta aquí me he mostrado como el más acendrado defensor de la segunda acción de Fuente Ovejuna, por razones, de un lado estéticas y estructurales, y de otro, históricas y lógicas. Esta posición me obliga a plantearme, como final de mi exposición, la cuestión de las versiones adaptadas en las que la segunda acción desaparece. O, más crudamente: en las que los Reyes desaparecen.

Como dije al principio, y es bien sabido, hay dos lecturas de toda obra literaria, y especialmente de las teatrales: una histórica y otra actual o actualizada. Las dos me parecen -me apresuro a decir- válidas, bajo ciertos requisitos.

Como profesor y como crítico del Siglo de Oro ya he expresado lo que pienso de la segunda acción, es decir, cómo creo que es la lectura histórica del drama, mas, comprendo y admito perfectamente la lectura actualizada que indica que la obra no sólo tiene pasado, sino presente y futuro, es decir, que es eterna o clásica, y que camina con la vida de los diferentes siglos. Especialmente comprendo esas adaptaciones -a base de supresiones como quería García Lorca, más que de cambios y añadidos- en momentos de crisis ideológicas.

Empecé mi disertación con el estreno de Fuente Ovejuna en Moscú, en 1876. Con Reyes, claro. Y, aún así, el jefe de policía protestó seriamente. Con la revolución de octubre, no sé si antes, apareció una versión sin Reyes. Parece lógico que fuese en Moscú donde, por primera vez, se hiciera este ensayo, politizando, actualizando, la obra. En 1931, Sánchez Estevan se hace eco de ella. Y, poco después, Vossler. Pero, sin duda, es la misma versión que ya en 1920 -testigo don Fernando de los Ríos, en su libro La Rusia soviética- se representaba «frecuentemente» en el Teatro del Arte de Moscú. Años después, La Barraca, bajo la dirección de García Lorca y Ugarte, montaría -en 1933- su Fuente Ovejuna, también sin Reyes. Llega la guerra civil y en 1937 los periódicos hablan de ella y aun la reclaman. Así ABC, republicano; así El mono azul, al lado de La Numancia, adaptada entonces por Alberti al momento bélico de la defensa de Madrid. El 7 de enero de 1938 se estrena Fuente Ovejuna en Madrid, y dura, asombrosamente, en cartel cuatro meses. La adaptación, verosímelmente sin Reyes, es de Diego San José. Por entonces también se hacen adaptaciones al inglés y al francés, y todavía en los años sesenta, un TEU de la Complutense, dirigido por Alberto Castilla, y teniendo como primer actor a Juan Antonio Quintana, obtiene un gran éxito, con una versión sin Reyes, en el Teatro de las Naciones de París.

Revolución rusa, República española, guerra civil, final de la Dictadura, momentos de crisis política fundamental, a nivel nacional e internacional. Y entonces, en esas adaptaciones, desaparece la segunda acción y la obra cambia de espíritu, es significativamente otra. Y ¡maravilla!, la adaptación consiste sólo en desmontar una pieza, la segunda acción. Como si

Fuente Ovejuna fuese una estructura desmontable. Como si fuese un elegante vestido que, completo, vale para ir a misa y, quitándole una pieza, para una fiesta nocturna. Me hace recordar esto, dos versos de Lope, en el Arte nuevo, hablando de la unidad de acción, en los que se muestra casi estructuralista, al afirmar de la comedia nueva:

ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo.

En efecto, Fuente Ovejuna parece un pedagógico modelo para estudiar la lectura histórica y la lectura actualizada de las obras teatrales. Con segunda acción es una; sin ella, es otra. Creo que no hay mayor prueba que éste de la radical importancia de su segunda acción. Ni creo que haya una prueba más palpable de la universalidad y del valor clásico de Fuente Ovejuna que la de ver que en su propia estructura llevaba ya asegurada su adaptación a vicisitudes futuras. Lope escribe un drama sobre la Edad Media; lo hace con estructura barroca; y lo deja listo para la posteridad, mediante el ser o no ser de la segunda acción. Como una definición de lo que debe ser un texto clásico.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.



editorial del cardo