El teatro de Lope de Vega: Fuenteovejuna

Hassan, Oladayo Hamidat

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:546777

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-19**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Universidad de Zagreb
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Departamento de Estudios Románicos

El teatro de Lope de Vega: *Fuenteovejuna*

Estudiante: Tutora:

Oladayo Hamidat Hassan Dra. Maja Zovko

Zagreb, junio de 2021.

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za romanistiku

Kazalište Lopea de Vege: *Fuenteovejuna*

Studentica:

Oladayo Hamidat Hassan

Mentorica:

izv. prof. dr. sc. Maja Zovko

Zagreb, lipanj 2021.

Índice

1. Introducción **5**

2. El Siglo de Oro de la literatura española **6**

3. El teatro lopesco **7**

4. La recepción de la obra y su contexto histórico **9**

5. El *Arte nuevo de hacer comedias*: los reflejos en *Fuenteovejuna* **11**

6. Los conflictos sociales en *Fuenteovejuna*: el pueblo, los nobles y el rey **12**

7. *Fuenteovejuna*: la fusión equilibrada de la justicia real y divina **14**

8. Transgresiones de posición y aspectos universales del honor **15**

9. Abuso de la mujer y emancipación del espíritu femenino **17**

10. La evolución de la confianza colectiva a través del poder de la acción individual **19**

11. El papel de gracioso en las obras de Lope y su presencia en *Fuenteovejuna* **21**

12. Conclusión **23**

13. Bibliografía **24**

Resumen

El objetivo de este trabajo ha sido explorar algunas de las técnicas más empleadas por Lope de Vega en su teatro y analizar sus ideas a través del ejemplo de una de sus obras más populares, *Fuenteovejuna*. Con el fin de señalar los rasgos distintivos de la obra de Lope de Vega, se explican su inmensa contribución al teatro universal, sus temas habituales, así como la caracterización de sus personajes. Asimismo, en este trabajo se examinan las características fundamentales del teatro de Lope de Vega, expuestas en *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Varios de los temas principales del dramaturgo, incluidos los conflictos sociales, la justicia real y divina, las transgresiones del honor, el abuso de las mujeres y el poder de la acción individual, se estudian en profundidad y se ilustran con muchos ejemplos concretos de la obra. Para dar más detalles, se presta atención a los valores contrastantes de los personajes de *Fuenteovejuna* y sus actividades resultantes. Por último, se enfatiza y evalúa la importancia del gracioso debido a sus roles multifacéticos.

Palabras clave: Lope de Vega, teatro, Siglo de Oro, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, *Fuenteovejuna*

Sažetak

Cilj je ovog rada bio istražiti neke od tehnika koje Lope de Vega primjenjuje u svojim djelima i analizirati njegove ideje na temelju jedne od njegovih najpopularnijih drama, *Fuenteovejune*. Kako bi se istaknula razlikovna obilježja stvaralaštva Lopea de Vege, objašnjavamo njegov golemi doprinos svjetskom kazalištu, njegove uobičajene teme, kao i karakterizaciju njegovih likova. Usto, ovaj rad analizira temeljne karakteristike kazališta Lopea de Vege, koje je izložio u svojem čuvenom djelu *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Neke od glavnih tema Lopea de Vege, uključujući društvene sukobe, kraljevsku i božansku pravdu, zlorabu časti, zlostavljanje žena i snagu individualnog djelovanja, dubinski proučavamo i objašnjavamo brojnim primjerima iz djela. U radu je pozornost usmjerena i na proturječne vrijednosti likova iz *Fuenteovejune* i njihovo posljedično djelovanje. Naposljetku, ističemo ulogu *graciosa* i utvrđujemo mu važnost zbog njegovih višestranih uloga.

Ključni pojmovi: Lope de Vega, kazalište, Zlatni vijek, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, *Fuenteovejuna*

1. Introducción

No hay duda de que Lope de Vega fue uno de los autores más prolíficos y representativos del teatro español del Siglo de Oro (Alborg 218). Como astuto observador de la naturaleza humana, Lope de Vega ofrece relatos sutiles y perspicaces de relaciones complejas y estratificadas, motivadas por diversas circunstancias sociales de la época (*Ibid*). Detrás de los temas binarios y complementarios de un entorno rural contra un entorno urbano, lo común contra lo noble, la justicia contra la injusticia, el honor contra la deshonra, el amor contra la lujuria, lo femenino contra lo masculino o lo colectivo contra lo individual, el escritor mira más allá de lo obvio y explora los matices que distinguen a una miríada de personajes interesantes que han dado vida a sus obras (Froldi).

Según Juan Luis Alborg, una de las obras más conocidas de Lope de Vega es *Fuenteovejuna*, compuesta en el siglo XVII, entre 1612 y 1614 (Alborg 218). El objetivo de este trabajo es mostrar cómo los rasgos comunes del teatro de Lope se reflejan en esta obra fundamental de la cultura española y una de sus mejores obras. Cañas Murillo alude que, como muchas otras obras de Lope, en el contexto de los hechos históricos reales que envuelven la trama, *Fuenteovejuna* revela hipocresías de rango, posición y poder, exponiendo la cobardía y el interés propio velados en un manto justo de sumisión forzada (Cañas Murillo). A través de la glorificación de la vida campesina en *Fuenteovejuna*, que fue un rasgo distintivo del teatro español entre 1605 y 1620, Lope vincula los eventos de la ciudad del indigno comendador que abusa de su poder y maltrata groseramente a sus habitantes con los eventos nacionales más amplios de la larga batalla por el trono español (Blue 299). De manera similar, introduce algunas discusiones aparentemente sin importancia entre los personajes principales y secundarios de la historia para generar suspenso y ampliar estos temas en los momentos culminantes de la obra (Spitzer 276). La destreza de Lope también es evidente en su fluida interacción con lo trágico y lo cómico, así como en su creación de oposiciones diametral y complementaria (*Ibid*). Profeti señala que mientras que la gente del pueblo habla de manera rural convencional, usando palabras, formas dialectales, arcaísmos o expresiones teatrales incorrectas, los monarcas y la nobleza emplean un habla poética y elevada (Profeti 192).

Asimismo, nuestro propósito es mostrar la complejidad interpretativa de esta obra cuyo argumento central es la venganza del pueblo contra Fernán Gómez, un noble tirano y abusador. Además, nuestro trabajo explicará los acontecimientos de la obra en el contexto histórico del país en el que reinan los míticos Fernando e Isabel para aclarar las peculiaridades de

Fuenteovejuna y su sorprendente final. También, estudiaremos la relación entre la responsabilidad colectiva de los personajes y, en palabras de Lope de Vega, la "divina justicia y providencia" (vv. 1276) de los Reyes católicos. El estudio también incluirá las circunstancias que propiciaron el verdadero levantamiento del pueblo de Fuente Ovejuna y que afirmaron la infalibilidad del trono. Analizaremos los rasgos de los personajes y sus complejas relaciones para revelar sus múltiples roles y posiciones en la obra. Esto también nos proporcionará más información sobre las causas de sus acciones y las consecuencias de sus decisiones. Además, demostraremos que los conflictos sociales, las transgresiones del honor, el abuso de la mujer y el poder de la acción individual que Lope de Vega presenta a su audiencia contienen otras ideas y subtemas, menos visibles al principio, pero igualmente convincentes e intrigantes. En este trabajo también exploraremos las características más emblemáticas del teatro de Lope de Vega. Para tal fin se ha estudiado su obra fundamental *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* en la que Lope de Vega expone las unidades (Vega 2006 vv. 181-210), división de la obra en tres actos (*Ibid.* vv. 211-245), lenguaje más adaptado a los personajes (*Ibid.* vv. 246-283), uso de la sátira (*Ibid.* vv. 341-349), etc. Es importante destacar los estudios de Juan Luis Alborg, Menéndez Pelayo, Rinaldo Froldi, Jesús Cañas Murillo y Leo Spitzer, cuyas investigaciones han sido imprescindibles para la realización de este trabajo.

2. El Siglo de Oro de la literatura española

El Siglo de Oro de la literatura española es verdaderamente un período notable para toda Europa, y aún más para la Península Ibérica (Alborg 190). El clima político, las circunstancias económicas y el poder militar del Imperio en rápido crecimiento favorecieron la prolífica producción de los destacados maestros españoles de la pluma. Con el descubrimiento de América y la reconquista del último enclave árabe en Granada, el orgullo y la confianza de la gran nación se trasladó también al lenguaje (*Id.* 263). Tal y como destaca Juan Luis Alborg, en el pasado, fuertemente influenciados por escritores británicos, franceses y especialmente italianos, los autores españoles en ciernes comenzaron a rechazar lentamente el latín y a percibir su idioma como una fuerza mayor, como el idioma dominante tanto del viejo como del nuevo continente (*Ibid.*). Más de veinte universidades abrieron en España en el siglo XVI, y junto con el creciente número de libros impresos (uno de los temas de Lope de Vega explorados en el libro a través del diálogo entre Barrildo y Leonelo), el auge de las tasas de alfabetización impulsó el interés tanto escribiendo como leyendo (Gies 137).

Escritores como Fernando de Rojas y Garcilaso de la Vega allanaron el camino para el gigante literario de Miguel de Cervantes (Gies 113). El nacimiento de la novela picaresca, con *Lazarillo de Tormes*, *Sonetos* de Sor Juana Inés de la Cruz, el Conceptismo de Francisco Gómez de Quevedo y Baltasar Gracián, el Culteranismo de Luis de Góngora, las obras de Calderón de la Barca, así como los autores que escriben *Beatus ille* y *Carpe diem*, crearon el entorno metatextual de inspiración colectiva en el que los límites del lenguaje y el estilo estaban siendo empujados a niveles completamente nuevos (Arellano 170). Conceptos novedosos y estimulantes, expandidos sobre los temas e ideas de muchos otros predecesores talentosos y fructíferos en toda Europa, se estaban estableciendo como un elemento básico de las próximas generaciones de escritores españoles (*Ibid.*).

En todo este crisol de talentos prósperos, el teatro español jugó un papel inmenso casi desde el principio. Bartolomé de Torres Naharro y más tarde Lope de Rueda sentaron las bases del drama del Siglo de Oro, recorriendo patios, plazas y palacios de España con sus pasos y combinando elementos de la comedia española con los de los dramas populares italianos (Gies 241). Según algunos informes, el gran volumen de obras representadas en el teatro español en los siglos XVI y XVII superó el número total de representaciones teatrales en el resto de Europa. En este cosmos de imaginación y esta explosión de energía creativa, Lope de Vega fue el autor que más aportó tanto en volumen como en valor artístico, por lo que describamos brevemente los principales rasgos de su trascendental obra (Rennert 206).

3. El teatro lopesco

A Félix Lope de Vega y Carpio, "El monstruo de la naturaleza" (apodo que le dio nada menos que Cervantes) y "El fénix de los ingenios", se le atribuyen más de quinientas obras, de las que dejó más de cuatrocientas (Gies 251). Después de asistir a la prestigiosa Universidad de Alcalá de Henares, pronto se convirtió en un poeta consolidado y un dramaturgo de éxito, que a menudo se inspiraba en su propia vida aventurera (*Ibid.*). En 1590 ya era el dramaturgo más popular de los corrales de Madrid, mientras que, en el momento de su muerte en 1635, su fama y estima eran tales que la frase "de Lope" era casi sinónimo de "las obras de la más alta calidad" (*Id*. 243). Veamos, pues, cuáles son los rasgos que lo distinguen de otros autores de la época y cuál es su cualidad más íntima que lo hace tan honrado y respetado aún hoy, después de cuatro siglos de literatura mundial.

Los temas de Lope de Vega son variados y hay mucha libertad en la elección de ellos (Spitzer 275). Uno de los tres principales está relacionado con la religión (como *La adúltera perdonada*, *La primera culpa del Hombre*, o *La buena guarda*, por ejemplo) (*Ibid.*). Asimismo, el segundo asunto destacado trata sobre historias, crónicas y leyendas heroicas (como *El casamiento en la muerte*, *El bastardo Budarra* o *El alcalde de Zalamea*, por ejemplo). El tercer eje de la escritura de Lope de Vega son el amor y el enredo (como *El galán Castrucho*, *La discreta enamorada*, o *El caballero del milagro*, por ejemplo) (*Ibid.*). Sin embargo, Spitzer comenta que es cierto que las obras más célebres de Lope de Vega pertenecen al último género de capa y espada (como *El perro del hortelano*, *Por la puente, Juana* o *La dama boba*, por ejemplo), donde él suele basar la trama en intrigas y aventuras románticas de honor, más comúnmente involucrando a la pequeña nobleza de la España medieval (*Id.*). Detrás y alrededor de la mayoría de sus temas suele estar la corona infalible como fuente de la justicia suprema y baluarte de los humildes contra la opresión (como en *Peribáñez* y *el comendador de Ocaña*, *El mejor alcalde, el rey* o *Fuenteovejuna*, por ejemplo) (Zamorano 445).

Zamorano destaca que los personajes que aparecen en las obras de Lope son realistas y que cada uno de ellos utiliza un lenguaje y estilo creíbles y convincentes, para no estar reñidos con su rol y estatus adecuado a los signos de los tiempos (Zamorano 447). Los personajes recurrentes en el teatro de Lope de Vega son el rey, los poderosos nobles o el gobernante injusto, el caballero o el hidalgo, el pretendiente galante, la dama, el sirviente o el confidente, y la doncella o la amiga de rango inferior, y a menudo están inseparablemente entrelazados y determinan las acciones y elecciones de los demás, reflejando y comparando su destino en sus respectivos niveles mutuamente (*Id.*). Alborg afirma que Lope de Vega utiliza personajes graciosos o tontos o cómicos, así como figuras humildes, sencillas y enérgicas, a veces bastante ilustradas y complejas, para decir la verdad o para abrir una discusión sobre ideas y temas importantes, que introduce en su célebre manifiesto *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (Alborg 274-275). A todos estos elementos que conforman una historia lopesca emocionante y cautivadora, le gusta agregar elementos líricos, canciones y bailes, lo que le da brillo y alegría a las partes más serias y reflexivas de su narrativa (*Ibid.*).

4. La recepción de la obra y su contexto histórico

La fecha exacta de escritura de *Fuenteovejuna* es incierta (Menéndez Pelayo 171). Es casi seguro que la obra se escribió algún tiempo después de 1609, y se publicó en 1619 junto con otras once obras en la *Dozena parte* de Lope. Desde entonces, se ha convertido en una de sus obras más conocidas, pero no se sabe casi nada específico sobre sus producciones originales o tempranas (*Ibid.*). Recién en el siglo XIX se reavivó el interés por *Fuenteovejuna*. Blue opina que es interesante observar que fue en Rusia donde tuvo lugar la primera producción moderna de la obra, en Moscú, el 8 de marzo de 1876 (Blue 297). Destaca que el apoyo a esta historia de un levantamiento popular solo aumentó allí cuando el socialismo se afianzó (*Id.*). La popularidad de *Fuenteovejuna* se extendió rápidamente y su potencial como herramienta política rara vez pasó desapercibida (*Id.*). Blue considera que la obra fue utilizada por comunistas y nazis por igual, por lo que a menudo se adaptó y se reorganizó para satisfacer sus propósitos, hasta el punto de que algunos productores incluso borraron al rey don Fernando y la reina doña Isabel de la historia (*Id.* 298). Sin embargo, a mediados de la década de 1930 la obra se restableció en España como un clásico en su forma original y su éxito continuó creciendo tanto en el país como en el extranjero, convirtiéndola en un elemento importante del repertorio teatral español (*Id.*).

El levantamiento en Fuente Ovejuna de 1476 fue un hecho histórico, fielmente descrito por Lope de Vega (Menéndez Pelayo 173). El autor reescribe su propia versión de la descripción del asunto, que narra el maltrato del comendador Fernán Gómez hacia los habitantes de la localidad homónima. El abuso de poder de Fernán Gómez y, sobre todo, la violencia sexual que ejerce sobre las mujeres enciende la chispa de la revuelta popular que acaba brutalmente con su vida (*Ibid.*). La obra cuenta con veinte personajes individuales, que se pueden dividir en tres grupos de protagonistas, antagonistas y realistas, respectivamente. Las figuras destacadas de *Fuenteovejuna* son: Laurencia, una joven campesina e hija de Esteban; Frondoso, un joven campesino e hijo de Juan Rojo; Mengo, un pastor; Pascuala, una joven campesina y amiga de Laurencia; Jacinta, una joven campesina amiga de Laurencia y Pascuala; Esteban, alcalde de la localidad; y Juan Rojo, regidor de Fuente Ovejuna. Los principales adversarios agrupados en torno a Don Fernán Gómez de Guzmán, comendador mayor de la Orden de Calatrava, son: Flores, su criado; Ortuño, su sargento; y Don Rodrigo Téllez, Maestre de la Orden de Calatrava. Finalmente, los principales representantes de la corona son: Fernando II, rey de Aragón y

Castilla; Isabel I, reina de Castilla y esposa de Fernando; y Don Manrique, Maestre de la Orden de Santiago.

Menéndez Pelayo resume que, para enfatizar la villanía del despiadado Fernán Gómez, Lope de Vega la entremezcla con otro hecho real, el de la invasión de Ciudad Real (*Id.* 175). Durante el reinado de Enrique IV de Castilla, los nobles se hicieron más poderosos y la nación se volvió menos centralizada (Froldi). En ese momento, el gran maestre de la Orden militar de Calatrava era Don Rodrigo Téllez Girón, hijo ilegítimo de 17 años del anterior gran maestre, Don Pedro Girón. En la guerra de sucesión, la familia Girón, una de las más poderosas e influyentes de Castilla, favoreció a la hija y heredera de Enrique, Juana *la Beltraneja* y su reclamo al trono (*Id.*). El ataque de Don Rodrigo Téllez Girón a Ciudad Real, una importante posición estratégica entre Castilla y Portugal, es una subtrama menor en la obra a través de la cual Lope describe de manera efectiva la ambición, el orgullo familiar y el arrepentimiento definitivo del joven maestro de Calatrava por sus acciones imprudentes (*Id.*). Su triunfo duró poco, ya que las fuerzas del rey don Fernando y la reina doña Isabel rápidamente recuperaron la ciudad, pero finalmente se reconcilió con la pareja, que disculpó su conducta debido a su extrema juventud y la influencia indebida ejercida sobre él por su familia (Cañas Murillo). La traición de Don Rodrigo Téllez Girón, a favor de Alfonso V de Portugal que apoyaba a su sobrina Juana *la Beltraneja*, sí tuvo lugar, pero Fernán Gómez, cuyo abuso de Fuente Ovejuna era real según las crónicas del siglo XVI, no impulsó en la vida real al joven Gran Maestre a atacar Ciudad Real (*Ibid.*).

Al involucrar al comendador en este desafío contra los Reyes Católicos, Lope expande el comportamiento deshonroso de Fernán Gómez, mostrándolo no solo como un señor cruel, sino también como un súbdito desleal, acumulando más deshonor en su rango (*Ibid.*). ¿Por qué Lope hace esto? No es que el personaje de Fernán Gómez necesite más vicios para que podamos justificar y aceptar más fácilmente su ejecución y las sangrientas consecuencias (Blue 302). El hombre es despreciable de todas las formas posibles y su pérdida en la obra difícilmente se puede lamentar. Sin embargo, Lope necesita incluirlo en el gran esquema de las cosas para evitar cualquier duda de cualquiera que intente alterar el orden social (*Ibid.*). El rey don Fernando y la reina doña Isabel, o por extensión Felipe III, que gobernaba en ese momento, son los intocables. No deben ser criticados, ni siquiera analizados, de ninguna manera. Lope tiene mucho cuidado en mostrar un apoyo unánime a la pareja real (*Id.*). Durante el ataque al comendador y sus hombres, así como inmediatamente antes en la preparación del mismo, junto

a la exclamación colectiva de "¡Fuente Ovejuna lo hizo!". Todos cantan alabanzas a la corona. Desde Mengo: "¡Los Reyes nuestros señores vivan!" (vv. 1810) y "¡Vivan Fernando y Isabel, y mueran los traidores!" (vv. 1864) hasta el indiscutible "Nuestros señores son los Reyes Católicos!" (vv. 1885), Lope se asegura de que nadie cuestione la absoluta lealtad al trono. El ataque al comendador y su banda de abusadores es solo eso y nada más (Cañas Murillo). La rebelión contra Fernán Gómez no es una rebelión contra la jerarquía social, sino contra un tirano, por no hablar de un traidor que le da la espalda al rey (*Id.*). Lope muestra que la acción colectiva de la gente del pueblo no desafía la supremacía de las clases dominantes, sino que la restaura y la confirma.

5. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: los reflejos en *Fuenteovejuna*

Lope de Vega ha inspirado a generaciones de dramaturgos españoles a rechazar las formas dramáticas clásicas y ha introducido muchas innovaciones en el teatro del siglo XVI, tal como se describe en *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Rozas señala que Lope rehúsa tres unidades fijas de lugar, tiempo y acción para complacer al público (Rozas). Agrega dinamismo y ritmo a la trama, describiendo a los personajes y sus rasgos en un solo detalle para obtener una historia de rápido movimiento (Vega 2006 vv. 210-214). Aunque respeta la acción principal, otorgándola mayor enfoque y relevancia, introduce una secundaria para lograr el contraste deseado (*Ibid.*). Las obras de Lope constan de tres actos en lugar de los cinco clásicos y él mismo inventa la comedia en tres actos, probablemente la forma más importante del drama español (*Id.*, vv. 215-219). Mezcla lo trágico con lo cómico (*Id.*, vv. 174). Combina seriedad con alegría, evoca placer y horror al mismo tiempo. También, utiliza diversos tonos, versos y ambientes para adaptarse a una situación, crear distinción y enfatizar un punto (*Id.* vv. 295-299).

Fuenteovejuna recoge muchas de las características recomendadas por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (Froldi). Lope se compromete a una sola acción, pero desconoce las restricciones de tiempo y lugar, traslada a los personajes de Almagro a Fuente Ovejuna de Ciudad Real y la Real Audiencia de Toledo a Córdoba. También, cambia de escenario y salta horas, días y semanas (*Ibid.*). Tal y como observa Froldi, uno de los recursos fundamentales que Lope utiliza abundantemente es el diálogo, con el que permite ubicar espacialmente a los personajes (*Ibid.*). Los traslada de la privacidad de los claros, los bosques

o sus casas al dominio público de la plaza, el ayuntamiento o la corte real (Froldi). Las estrofas tienen versos de diferente métrica, ajustados a diferentes personajes y situaciones (*Ibid.*).

Spitzer se refiere a cómo Lope de Vega emplea el uso de monólogos en la obra (Spitzer 289), un ejemplo es cuando Frondoso al final del primer acto contempla cómo podría matar al comendador (vv. 838-839). Además, en el momento en el que Leonelo declara un desprecio ahogado por la falta de respeto del comendador al comienzo del segundo acto (vv. 925-926). Según Spitzer, los personajes de Lope se expresan en soliloquios, por ejemplo, Laurencia reflexiona sobre sus miedos por Frondoso en el tercer acto (vv. 2159-2174). Incluso, observamos cómo Leonelo y Barrildo aparecen *in medias res* y entran en la primera escena del segundo acto para discutir sus opiniones aparentemente insignificantes sobre el papel de la imprenta en la educación, en medio de preocupaciones mucho mayores y apremiantes sobre la posibilidad de hambre (vv. 903-923). Asimismo, podemos observar que Flores proporciona largos relatos fácticos al final del primer acto (vv. 455-528). Los músicos cantan poemas joviales pero presagiadores en este acto (vv. 529-544). Laurencia pronuncia discursos agudos y apasionados, el ritmo cambia para establecer la dinámica adecuada de la obra. Spitzer afirma que todos estos rasgos de la escritura de Lope de Vega crean un marco en el que es capaz de ahondar en los temas de su interés (Spitzer 290), y ahora explicaremos algunos de ellos que entretejen finamente la trama de *Fuenteovejuna* y le dan más peso.

6. Los conflictos sociales en *Fuenteovejuna*: el pueblo, los nobles y el rey

Junto a la validación habitual y el elogio inequívoco de la monarquía, que era casi una exigencia existencial de la época, hay ciertos temas de oposición que a Lope de Vega le gusta explorar en sus obras de teatro, y algunos de ellos aparecen en *Fuenteovejuna*. El entorno rural suele tener connotaciones idealistas para Lope y Fuenteovejuna tiene muchas referencias a él (Prat 304). Su representación de la vida rural cotidiana es a menudo convencional. Sin embargo, esta descripción de la vida rural es muy diferente a la realidad de la sociedad española en el momento en el que escribe *Fuenteovejuna* (*Ibid.*). Desde el dominio de los señores feudales y las dificultades económicas de los agricultores hasta el éxodo rural iniciado en la década de 1620, las circunstancias históricas no favorecieron a los campesinos (*Ibid.*). No obstante, Lope de Vega utiliza a sus personajes para criticar e incluso burlarse de las costumbres urbanas (*Ibid.*). Ya en el primer acto, Frondoso les explica a Laurencia y Pascuala que las llamó damas porque

está siguiendo la moda de la ciudad, donde todo está al revés (vv. 290-300). Según observa Gil Ambrona, la rudeza se considera actividad, la arrogancia se confunde con la confianza, el cinismo se ve como determinación, los mentirosos son vistos como pragmáticos, se cree que los abusadores de mujeres son encantadores, se cree que los bebedores son una buena compañía y la gente en general, nunca admitan sus defectos, debilidades o vulnerabilidad (Gil Ambrona 140).

Pronto podemos observar que Frondoso no es el único que comparte esta opinión, pues Laurencia también corrobora y amplía estas fallas, afirmando que solo en la ciudad los hombres serios son aburridos, los hombres francos son tontos y los hombres amables son débiles (vv. 1187-1191). Ella agrega que los generosos son los dudosos, los humildes son presa fácil, los honestos son faisanes, los leales son los tercos, los preocupados son los entrometidos y los pacientes son cobardes (vv. 1192-1203). Concluye que los educados tienen alguna agenda, los talentosos son simplemente afortunados, las mujeres decididas son en realidad frígidas, las eruditas son simplemente musarañas, y los guapos son simplemente tartas (vv. 1187-1191):

LAURENCIA:

Es todo a es otro contrario:

al hombre grave, enfadoso;

venturoso, al descompuesto;

melancólico, al compuesto,

y al que reprehende, odioso… (vv. 1187-1191)

Frente a ellos, el aborrecido comendador en el segundo acto, está diciendo abiertamente "¡Qué cansado villanaje! ¡Ah! Bien hayan las ciudades; que a hombres de calidades no hay quien sus gustos ataje; allá se precian casados que visiten sus mujeres" (vv. 1001-1006). Cañas Murillo describe el desprecio de Lope por el aburrido pueblo faisán y sus agricultores, lo que demuestra la actitud altiva y presuntuosa de los nobles, que se consideran superiores a los plebeyos en todos los sentidos. Cañas Murillo concluye que cualquiera que sea el caso, la oposición de un entorno rural contra un entorno urbano y lo común contra lo noble es visible y casi tangible a lo largo de la historia, lo que sirve a Lope para crear animosidad y el conflicto que conduce al desenlace violento y brutal (Cañas Murillo).

7. *Fuenteovejuna*: la fusión equilibrada de la justicia real y divina

Como suele suceder en su teatro, en *Fuenteovejuna* Lope de Vega trata el tema de la justicia, o más bien de la injusticia que hay que rectificar (Worley 199). Su objetivo es mostrarnos la naturaleza fluida de la justicia, que es diferente para cada persona en función de su perspectiva individual. Varias veces, diversos personajes piden justicia después de haber sido agraviados por el comendador, y cada uno por sus propias razones (*Id.*). En realidad, el primer acto de injusticia hacia la gente de Fuente Ovejuna no nos lo presentan ellos, sino los regidores de Ciudad Real, y casi nos lo dan como información casual en el marco más amplio de la batalla por el trono. Por lo tanto, cuando en el primer acto se nos informa sobre la injusticia que "Allí, con más libertad de la que decir podemos" (vv. 691-692), apenas nos damos cuenta de las repercusiones totales de las fechorías del comendador (Spitzer 280). Parece que Lope nos está llevando lentamente a acciones demasiado viles para ser mencionadas de una vez (*Ibid.*). Pasado un tiempo, Jacinta, una joven faisana y un personaje femenino menor, al final del segundo acto, anuncia de manera amenazadora el destino de Fernán Gómez, proclamando que "apela de su crueldad a la justicia divina" (vv. 1276). Aunque no sepamos cómo ni cuándo, podemos sentir que la justicia es inminente.

Por supuesto, cada uno tiene su propia versión de la justicia (Worley 203), por lo que el comendador también la pide obstinada e injustamente cuando arresta a Frondoso en su propia boda por el orgullo herido de no haber podido violar a Laurencia. Como Jacinta anuncia por primera vez, Esteban al final del segundo acto confirma la inevitabilidad de que Fernán Gómez pague por sus pecados gritando "Justicia del cielo baje" (vv. 1643). Además de la justicia celestial a la que se refiere Lope (*Id.* 207), también existe la justicia real que espera Juan Rojo al inicio del tercer acto, que resulta de suma importancia y final de la obra. Sin embargo, la justicia a menudo se equipa con la venganza (Froldi), por lo que la verdadera justicia de la represalia y la retribución llega en el tercer acto, cuando Frondoso pide justicia colectiva para Fuente Ovejuna, para las personas que "paran en este puesto de esperanzas soldados atrevidos, no mujeres" (vv. 1887-1888). Al igual que el comendador, Flores, su mano derecha, pide justicia a los Reyes católicos después de que Fernán Gómez es asesinado y herido, pero él la pide por nobleza, no por lealtad, porque Fernán Gómez luchó contra Fernando e Isabel. Aquí podemos ver una vez más una profunda división entre dos grupos extremadamente opuestos de la sociedad de clases española de la época, ya que el rey incluso está dispuesto a ignorar la transgresión de la traición solo porque los plebeyos han salido de su lugar (Cañas Murillo).

Incluso podemos constatar que la disrupción de clases triunfa sobre la traición en una escala de importancia, tanto como la justicia real triunfa sobre la celestial (*Ibid.*). La verdadera ironía es que solo asumiendo la responsabilidad colectiva y obstaculizando la justicia real, los habitantes de Fuente Ovejuna logran la justicia propia, que anhelaban desde el comienzo de la obra (Worley 206).

8. Transgresiones de posición y aspectos universales del honor

Al igual que la justicia, el honor es una preocupación frecuente del teatro de Lope de Vega, y tanto como la justicia, también depende bastante del ojo del espectador (Prat 267). Nos está enseñando sobre la importancia, así como la fragilidad del honor en la sociedad del Siglo de Oro español. Según Prat, el honor es un valor universal necesario para preservar el orden social (*Ibid.*). Como explica Esteban en el segundo acto: "que no es posible que den honra los que no la tienen" (vv. 948-949). Tal y como destaca Prat, es una medida de respeto y obediencia, donde incluso la percepción de un posible deshonor es suficiente para generar problemas y conflictos (*Id.* 268). Para Lope de Vega está el honor del soldado, el honor del noble, el honor del padre, el honor del amante y, por último, pero no menos importante, el honor femenino (Froldi). Cada vez que se interrumpe el honor en *Fuenteovejuna*, se producen algunos hechos significativos. En muchos sentidos, Lope no está criticando tanto el abuso de poder en la obra como el abuso del honor, ya que esta es la transgresión que no se puede perdonar (*Id.*). El comendador es plenamente consciente de su rango y posición y sabe perfectamente que debe ser honrado independientemente de sus acciones (*Id.*). Empuja los límites de su abuso y es por ello que paga el precio, no solo por el mal uso de su poder, sino también por el mal uso del honor directamente asociado con él.

De todos los tipos de honor explorados en *Fuenteovejuna*, el honor de soldado o caballero es probablemente el menos complejo y bastante sencillo (Pring-Mill 10). El éxito en el campo de batalla, o la falta de él, determina qué tipo de honor se le otorga a un soldado (*Ibid.*). En la primera escena, Fernán Gómez reprende abiertamente a su maestro, Don Rodrigo Téllez Girón, por hacerlo esperar. Difícilmente se atrevería si su amo tuviera más experiencia en la guerra, o si él mismo no tuviera tanto éxito librando guerras. Fernán Gómez regaña e instruye a los campesinos que "sacad esa blanca espada, que habéis de hacer, peleando, tan roja como la cruz" (vv. 129-131), porque el honor de su caballero le da ventaja sobre un luchador inexperto, y, por

lo tanto, un hombre menos honorable, tanto en rango como en posición. Lope parece afirmar que el honor del soldado es incluso más importante que el honor del noble, ya que sin él ni el más noble de los hombres merece un respeto absoluto (Pring-Mill 14). Como se desprende del primer acto, Don Rodrigo era consciente del hecho de que debía ganarse su honor en lugar de simplemente heredarlo.

A través de estos diálogos de Fernán Gómez y Don Rodrigo en los que vemos el significado de reclamar el honor de uno, se nos presenta el papel del honor del padre (Worley 201). Obviamente, uno de los tipos de honor más venerables, Lope lo aborda desde varios ángulos (*Ibid.*). Al tratar de disculparse con su comendador por no haberlo recibido de inmediato, Don Rodrigo expresa "y como a mi padre honraros." (vv. 63). De esa manera, apacigua su agresión con el énfasis de su declaración. El honor del padre también es evidente en la solicitud obligatoria de Frondoso de la mano de Laurencia de su padre y en la solicitud formal de Esteban de visitar al padre de Frondoso antes de que se pueda concertar el matrimonio (*Id.*). El peso del honor paterno se manifiesta en la amenaza de Jacinta al comendador cuando expresa que tiene un padre que se moriría defendiendo la mano de su hija y, finalmente, en el vehemente reproche de Laurencia a Esteban, cuando ella le grita cómo le falló como padre, ya que era su responsabilidad defenderla del comendador, porque "Aun no era yo de Frondoso, para que digas que tome, como marido, venganza;" (vv. 1727-1729).

Aunque los tipos de honor ya mencionados son claramente importantes para Lope de Vega, el foco del honor en *Fuenteovejuna* se centra en las hazañas de los amantes y las agresiones sexuales, o más bien en la virtud del honor femenino (Froldi). El honor femenino debe ser defendido en varias ocasiones, no solo por los hombres sino, lo que es más importante, por las propias mujeres (*Id.*). Gil Ambrona señala que mientras el comendador ensucia innegablemente el honor de numerosas mujeres de Fuente Ovejuna abusando sexualmente de ellas de forma continuada y deshonrandolas tanto a ellas como a sus hombres, Frondoso y Mengo arriesgan sus vidas para proteger a sus seres queridos, mostrando el otro lado de la naturaleza masculina, la honorable (Gil Ambrona 142). Sin embargo, la verdadera protección del honor de la mujer no viene de sus amantes ni de sus padres, sino de ellas mismas. Proviene de las mujeres que fueron abusadas y sometidas a violencia sexual, humillación y deshonra. Es provocada por las "guerreras amazonas enojadas y decididas" (vv. 1791) como Laurencia, que incita a los hombres tímidos y pasivos de su ciudad a una acción tan necesaria. La importancia del honor femenino para las mujeres también puede residir en el hecho de que esto era prácticamente todo

lo que las mujeres tenían en el pasado (Gil Ambrona 143). Mientras que los hombres de Fuente Ovejuna tienen honor de soldado, honor de noble, honor de padre, honor de amante e incluso honor de plebeyo o campesino, las mujeres no tienen más que honor de mujer y harán todo lo que esté a su alcance para protegerlo o, si es necesario, vengarlo (*Id.*). No es de extrañar que Laurencia incluso declare que está "enamorada de su honor" (vv. 434-435) cuando Mengo le pregunta si está enamorada de Frondoso. Aquí es precisamente donde sobresale Lope, mostrando una noción de honor femenino desde una perspectiva completamente diferente y muy novedosa para esa época (Spitzer 306). En última instancia, es el honor femenino empañado, no el hambre o la pobreza, lo que es el colmo que impulsa toda la acción y todos los sucesos siguientes en *Fuenteovejuna*, como si Lope intentara mostrarnos que este tipo de honor anula a todos los demás.

9. Abuso de la mujer y emancipación del espíritu femenino

A pesar de incluir debates sutiles y desafiantes sobre temas como el acoso sexual, la injusticia sexual y el amor egoísta versus el amor desinteresado, Lope de Vega en *Fuenteovejuna* utiliza la tradición pastoral convencional del romance en prados floridos junto a arroyos, así como expresiones líricas de amor mostradas a través de bailes joviales y la boda de celebración (Profeti 187). Hay coqueteos, respuestas ingeniosas, mientras las chicas reafirman su valor y los chicos tratan de deslumbrarlas con sus acciones (*Ibid.*). Sin embargo, podemos ver que los personajes femeninos perciben el amor de manera diferente a sus homólogos masculinos. No son tan románticos como los hombres de la obra, pero al mismo tiempo, valoran la pureza del amor mucho más que sus hermanos, padres, primos, maridos y novios. Aunque Frondoso al final del primer acto lamenta que Laurencia sea su médico y su enfermedad (vv. 767), arriesga su vida para protegerla. Tanto como Mengo arriesga la suya para proteger a su prima Jacinta en el segundo acto, y se siente una tensión constante entre los hombres y las mujeres de Fuente Ovejuna (Zamorano 441).

Sin lugar a dudas, el comendador es el que comete los delitos sexuales más espantosos y el que falta al respeto, humilla y abusa de todas las mujeres del pueblo, pero de alguna manera todos los demás hombres también fracasan cuando se trata de respetar y proteger a las mujeres. O son cómplices directos como Flores el "alcahuete" (vv. 201; 1905) y otros secuaces de Fernán Gómez son cómplices del crimen al no hacer nada para impedirlo. Para el comendador y su

cuadrilla, las mujeres son simplemente una “caza” (vv. 837) que necesita ser capturada y sometida. Una mujer es una “hermosa fiera” (vv. 601) que debe ser apresada, atada y encerrada (vv. 1641). También es “carne” (vv. 624), una “oveja en las fauces de un lobo" (vv. 1741), o una “liebre” (vv. 100), y necesita evitar constantemente ser capturada por algún hombre y siempre se le puede “pagar de contado” (vv. 1064-1065) si es necesario. Como podemos ver en todos estos atributos poco halagadores, Fernán Gómez es solo un producto de su tiempo, no solo en perspectiva patriarcal y sexista sobre las mujeres (Zamorano 449). Su poder y la ausencia total de moralidad le ofrecen una oportunidad para actuar de acuerdo con estos puntos de vista, pero es el estrato social dominante masculino el que da a luz a los abusadores como él, y hay muchos que pueden tomar su decisión fácil y rápidamente cuando ya no existe (*Ibid.*).

Spitzer explica que por eso mujeres como Jacinta, Pascuala y Laurencia aceptan sabiamente su papel sumiso en la sociedad, pero cuando deben defenderse y sacudir el estado de apatía y desesperación existente, muestran determinación, valentía, iniciativa e incluso liderazgo pocas veces visto por sus hombres (Spitzer 283). Declaraciones como “No tiene el mundo poder para hacerme, viva, ultraje” (vv. 1273-1274), “¡Bien a fe! Desvíese, no le dé...” (vv. 620-621), exhiben un resentimiento duradero hacia las mujeres de Fuente Ovejuna que se expresa cuando se han cansado de la negligencia y supremacía masculina (*Ibid.*). Las mujeres de la obra demuestran que no necesitan ningún “Cid” o “Rodomonte” (vv. 1845) para inspirarlas y guiarlas después de que han llegado al límite de su tolerancia. Es entonces cuando siguen las reacciones punzantes y antagónicas, como en el famoso discurso de Laurencia al final del tercer acto:

LAURENCIA:

¿Vosotros sois hombres nobles?

¿Vosotros padres y deudos?

¿Vosotros, que no se os rompen

las entrañas de dolor,

de verme en tantos dolores?

Ovejas sois, bien lo dice

de Fuente Ovejuna el nombre.

Dadme unas armas a mí,

pues sois piedras, pues sois bronces,

pues sois jaspes, pues sois tigres... (vv. 1752-1758)

Lope de Vega está demostrando cómo las mujeres de Fuente Ovejuna, y todas las mujeres por extensión, saben cómo piensan los hombres (Worley 205). Saben que su amor es la lujuria y la excitación de la persecución, más que cualquier otra cosa. Esas mujeres saben que los hombres en general son iguales. Describen los "como hilanderas, maricones, amujerados, cobardes, medio-hombres" (vv. 1778-1788). Worley añade que, por extraño que parezca, algunos hombres en la obra son obviamente conscientes de los errores de sus caminos. Simplemente no están dispuestos a corregirlos a menos que no sea necesario (*Id.* 207). Como podemos observar en las honestas reflexiones filosóficas de Mengo en el primer acto, solo el amor divino es desinteresado. Worley menciona que Lope habla por la boca y declara que "el amor es natural. De que nadie tiene amor más que a su misma persona" (vv. 399; 401-402). La existencia binaria de los hombres y las mujeres en la obra es tan opuesta y tan incompatible que incluso cuando Mengo presenta y expone su visión verdadera y cínica del amor, las mujeres aún no están dispuestas a aceptarlo (Spitzer 286). Aunque saben cómo se les maltrata y con qué facilidad los hombres cumplen sus promesas, consideran que esta abierta amonestación de culpabilidad es una posición extrema (*Ibid.*). Sin embargo, Spitzer indica que Lope ofrece otra postura del amor, más universal, en la que a través de las palabras de Barrildo explica que "Sin amor, no se pudiera ni aun el mundo conservar." (vv. 370).

10. La evolución de la confianza colectiva a través del poder de la acción individual

El tema final que explicaremos en este trabajo es el habitual enfrentamiento de Lope entre lo colectivo y lo individual (Worley 206). En *Fuenteovejuna* muestra la impotencia del miedo colectivo, provocado por las necesidades de supervivencia. No se puede negar que Lope valora el individualismo atrevido y desacredita a las masas impresionables, fácilmente influenciables y asustadas. Revela la hipocresía paralizante del colectivo, en el que la mayoría no mueve un dedo cuando su cuello no está en la línea (*Ibid.*). En este estado de temor y cobardía, no solo fracasan los esposos y los padres, sino también los amigos cercanos y honorables. Aunque Laurencia es aguda y resuelta y critica severamente las debilidades de la virilidad, incluso ella, la heroína moral de la obra, junto con su igualmente valiente compañera Pascuala, no logra proteger a su amiga (*Id.*). Cuando Jacinta es perseguida por los hombres del comendador y

clama desesperadamente ayuda en el segundo acto, Laurencia y Pascuala aseguran que la ayudarán, antes de saber qué está pasando y comprender la gravedad de la situación. Una vez que se dan cuenta de que ellas también podrían terminar en peligro, expresan simplemente: "Pues Jacinta, Dios te libre" (vv. 1196) o "Jacinta, yo no soy hombre que te puedo defender" (vv. 1199-1200).

Lope de Vega también está mostrando cierta compasión y reivindicación por el miedo colectivo a los oprimidos para demostrar que su inacción no sorprende (Prat 382). Cuando algunos de ellos intentan dar un paso al frente, para mostrar algo de valentía individual, están condenados de inmediato (*Ibid.*). Después de que Frondoso protege a Laurencia y Mengo defiende a Jacinta, están destinados a ser encarcelados, torturados o asesinados, según la disposición actual de sus captores. Es casi como si Lope estuviera defendiendo la apatía colectiva de *Fuenteovejuna* (Spitzer 280) cuando ofrece el consejo de advertencia de Mengo al final del segundo acto: "Señores, aquí todo el mundo calle" (vv. 790).

Lope presenta el poder del individualismo desde dos perspectivas opuestas (Gies 262). Por supuesto, existe un individuo dominante y poderoso que abusa de todo, encarnado en el carácter despiadado del comendador. Al mismo tiempo, expone el miedo colectivo y obtiene todo lo que quiere mediante la intimidación y la fuerza brutal (*Ibid.*). Sin embargo, mientras los está subyugando, también los avergüenza y les enseña una lección, una lección que Laurencia aprende bien (Spitzer 274). Su libertad emancipadora y desencadenante tiene un alto precio de secuestro y violación, pero se da cuenta en el proceso de que ya ha perdido demasiado para tener miedo y preocuparse un minuto más (*Id.*). Exactamente en este punto de inflexión podemos ver toda la brillantez de Lope, quien transfiere la fuerza de un individuo determinado y furioso a un colectivo previamente débil e indefenso. Cuando Laurencia alcanza su límite, cuando ya es suficiente, de una chica inteligente, segura de sí misma y moralmente recta, pero temerosa y reservada que se ocupa principalmente de sus asuntos para no meterse en problemas, se convierte en una feroz guerrera, sanguinaria y asesina que le hace no rebajarse a nada (*Id.*). Ella, en lugar de cualquier hombre que no haya perdido tanto, carga hacia adelante sin tener en cuenta su seguridad o la seguridad de los demás. Está harta y angustiada, está en un estado de frenesí delirante, pero tiene una revelación. Ella es quien muestra a todo el pueblo el verdadero poder del colectivo y es quien les enseña sobre el *coniunctis viribus*, sobre la unidad que los une y les da poder (*Id.*). Después de que todos se apresuran a la batalla para tomar represalias

por todas las atrocidades que Fernán Gómez les hizo, ya no se trata de venganza personal o intereses individuales.

A medida que se funden en uno, se trata de Fuente Ovejuna, de la protección de los valores comunes y el bienestar mutuo (Froldi). Ya en el fragor del momento, en la escena dos del tercer acto, todos gritan al unísono: "¡Fuente Ovejuna!" (vv.1881) Se ha establecido el nuevo reino, el reino del colectivo. La gente de la ciudad comprende por una vez el significado de la acción al unísono y el alcance del colectivo (*Id.*). Después de esto, es inteligente y lógico no romperse bajo la presión y confesar todas sus fechorías como un solo organismo indivisible. Como todos son parte de Fuente Ovejuna, ninguno arrojó al comendador por la ventana, le desmembró el cuerpo y le empaló la cabeza con un palo, porque… "Fuente Ovejuna lo hizo" (vv. 2227). Nadie rompe, nadie derrama las judías (*Id.)*. Incluso un niño pequeño torturado en el potro solo tiene una cosa que decir a sus interrogadores: "Fuente Ovejuna, señor" (vv. 2214). A través de este mensaje final de la necesidad de aceptación compartida de la responsabilidad, que finalmente salva la vida de todos los habitantes del pueblo, Lope fusiona lo individual en lo colectivo, mostrando cómo uno no existe sin el otro y cómo necesitan equilibrarse para restaurar la verdadera paz y armonía.

11. El papel de gracioso en las obras de Lope de Vega y su presencia en *Fuenteovejuna*.

En su obra *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Lope perfila la figura del gracioso, un divertido bufón que se convierte en una especie de dispositivo correctivo en sus obras de teatro y en una de sus aportaciones más famosas al teatro del Siglo de Oro (Carreter 162). Los papeles de gracioso son varios, dependiendo del género en el que se ubique, pero siempre son prominentes y en su mayoría contrarias (*Id.*). En dramas como *Fuenteovejuna*, su función es reducir el peso dramático de la obra a través de elementos cómicos (*Id.*). Así, tenemos a Mengo que es pastor, amigo, asesor, poeta, crítico, filósofo, historiador, protector, defensor, luchador, héroe y, en conjunto, un auténtico renacentista de todos los oficios. Oliva Olivares alude que, graciosos como Mengo, con tantos rasgos genuinos como irónicos, en cierto modo impulsan la acción de Lope más que sus protagonistas (Oliva Olivares 440). Su función es asesorar, inventar, improvisar, aliviar y divertir (*Id.* 441). Cuando la trama se vuelve demasiado oscura y obsoleta, demasiado predecible y demasiado insípida, aparece un gracioso para agitar las cosas. Un gracioso a menudo muestra un agudo sentido de ironía a través del cual confiesa sus

defectos e insuficiencias. Sin embargo, precisamente por ello sus palabras tienen mucho peso y sus acciones tienen consecuencias duraderas. Casi nadie más admitiría sus esperadas debilidades e imperfecciones razonables como graciosos (*Ibid.*).

Cuando en el segundo acto Laurencia corrige a Mengo que el vicioso general romano no era Sábalo, sino Heliogábalo, él voluntariamente se menosprecia para llegar a su punto, admitiendo: "Pero Galván, o quién fué, que yo no entiendo de historia; mas su cativa memoria vencida de éste se ve. ¿Hay hombre en naturaleza como Fernán Gómez?" (vv. 1179-1184). Su divertida admisión de ignorancia casi presagia el peligro y la violencia inminentes (Oliva Olivares 442). De un papel de historiador aficionado, como un superhéroe entretenido con varios alter egos, debe cambiar su atención a un acto valiente de proteger a su primo (*Ibid.*). La sugerente declaración de Mengo "Yo sí lo tengo de ser, porque tengo el ser y el nombre" (vv. 1201), corrobora que él es el único personaje que tiene tantas capas y es tan capaz para múltiples propósitos (Froldi). Prepara su honda (su arma de elección) si es necesario, defiende el caso de Jacinta, argumenta a su favor y trata de apelar al sentido común y al mejor juicio, mientras la defiende, pero sin éxito (*Id.*). Mengo es diferente y para ello necesita sufrir, pero sufrirá con dignidad y coraje, aunque es el único que en la obra llega a ser torturado en dos ocasiones.

Un gracioso es un pensador astuto y prudente, y un observador perspicaz de la naturaleza humana (Carreter 161). Sabe bien que los más pobres siempre son los que más sufren, independientemente de la revolución, y por eso pide cautela, por supuesto, inmediatamente antes de que esa cautela se lance al viento (*Id.*). Ya en el primer acto, Mengo es el primero en notar el potencial combativo de Laurencia con algo irónico y condescendiente pero completamente profético: "Digo que eres el dimuño." (vv. 349). De una manera despreciativa, rápidamente cambia y reflexiona sobre la naturaleza egoísta y conflictiva del amor: "Yo no sé filosofar; leer, ¡ojalá supiera! Pero si los elementos en discordia eterna viven, y de los mismos reciben nuestros cuerpos alimentos, cólera y melancolía, flema y sangre, claro está" (vv. 371-378).

Un gracioso es también un bardo y un cínico juez de calidad, que "pone a los poetas en su lugar" (Carreter). Cuando en el segundo acto Mengo escucha letras de celebración en la boda de Laurencia y Frondoso, no se impresiona en absoluto, expresando un comentario ingenioso y sarcástico: "A fe, que no os ha costado mucho trabajo el cantar" (vv. 618-619). De igual manera, después de escuchar el discurso de felicitación de Barrildo, se muestra indiferente y se burla de su falta de inspiración. Sin embargo, siendo diferente, el genio indiscutible de un gracioso no

se reconoce (*Id.*). Cuando Mengo ofrece un poema humorístico en el que compara "un buñolero" (vv. 656) con "un poeta componiendo" (vv. 665), Barrildo toma represalias diciendo: "Déjate ya de locuras; deja los novios hablar" (vv. 676-677).

Finalmente, en su sabiduría innata, el gracioso de Lope es pragmático (Carreter). Podemos observar esto en el momento en el que Laurencia pone las cosas en movimiento y Mengo se une a ella entre los primeros y desestima las formalidades que podrían paralizar o impedir la acción exclamando: "Ir a matarle sin orden. Juntad el pueblo a una voz; que todos están conformes en que los tiranos mueran" (vv. 1804-1807). Un gracioso sabe bien cuándo cambiar de opinión y en qué concentrarse. Sabe cuándo la paz y la razón ya no pueden funcionar (*Id.*). También sabe cuándo callar y cuándo no rendirse, como en: "Aunque me matéis; señor" (vv. 2107).

12. Conclusión

Nuestro estudio de las principales características del teatro de Lope de Vega a través de *Fuenteovejuna* ha demostrado que los personajes de la obra concuerdan con las ideas expuestas en el *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Aparecen casi todos los personajes tradicionales de Lope como Frondoso, el galán que sufre por amor en la obra. También, está presente el personaje del noble que abusa del poder, Fernán Gómez. La dama, Laurencia, que es objeto de conflicto y compañera del galán. Además, el papel fundamental del gracioso en el personaje de Mengo, aparte de ser un pícaro, sirve como símbolo omnipresente para aliviar y equilibrar las brutalidades cometidas en la obra.

Se observa la ruptura de las tres unidades clásicas (acción, tiempo y lugar), puesto que varios temas se desarrollan en más de un lugar y en más de un día. Para mostrar una relación entre la gente de clase alta y la gente de clase baja como lo hace en las obras de su teatro, Lope de Vega escribe sobre conflictos sociales, transgresiones al honor, abuso de la mujer y el poder de la acción individual en *Fuenteovejuna*. Al mismo tiempo, exhibe actitudes muy progresistas y expresa un comportamiento intransigente hacia la injusticia. Se puede percibir que su sensibilidad por el sufrimiento de la gente traspasa las fronteras de clase y sexo al enfocarse en la victoria de los oprimidos. Asimismo, la emancipación revolucionaria de Laurencia amplía el rol de mujer tradicional e impulsa la acción colectiva hasta el final. Se concluye que la idea de

entorno rural es muy importante en la obra de Lope de Vega. La oposición entre el entorno rural y urbano se coloca para enfatizar las diferencias entre personas justas e injustas. Mientras que el comendador Fernán Gómez encarna todo lo que está mal en las grandes ciudades, la inocencia de los campesinos promueve una sociedad idealizada.

También, el amor juega un papel muy relevante en la obra. Sin embargo, la idea del amor no se simplifica demasiado a través de un idílico y sacrificado romance entre Laurencia y Frondoso. A lo largo de la obra, se observa que el verdadero amor y la ayuda a los demás dentro de la comunidad siempre triunfan frente a aquellos que buscan su propia codicia personal. Se puede constatar que Lope de Vega utiliza el poder del amor para influir en la opinión del público a favor de la gente de Fuente Ovejuna. Emplea la antipatía de Fernán Gómez para justificar su espantosa muerte. Además, el concepto de amor de Lope de Vega abarca el honor, la virtud femenina, la amistad platónica y la protección de la vida.

Asimismo, en la obra el honor demuestra una virtud inherente a los campesinos, nobles o villanos. Los conflictos de honor giran en torno a la mujer, pero es el hombre quien se ve obligado a repararlo con la muerte del culpable. Las mujeres de la obra toman el control e inician la unidad del pueblo de Fuente Ovejuna. Por último, la preocupación prudente y pragmática de los campesinos por su propia seguridad al final les ofrece la oportunidad de vengarse. Es este instinto de supervivencia el que evita que las personas de Fuente Ovejuna actúen de forma demasiado imprudente cuando son abusadas y humilladas, lo que les brinda una nueva oportunidad de convertirse en una comunidad indivisa. Esta cautelosa reacción finalmente los une y los absuelve de su transgresión de matar a alguien de un orden social superior.

13. Bibliografía:

Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española.* Tomo II. Época barroca. Madrid: Editorial Gredos, 1987. 255-334.

Angulo, Amando Carlos Isasi. “Carácter conservador del teatro de Lope de Vega.” *Nueva Revista De Filología Hispánica 2*2/2 (1973): 265–279. www.jstor.org/stable/40298001. (Fecha de consulta 7/4/2021.)

Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002. 169-222.

Blue, William R. "The Politics of Lope's Fuenteovejuna." *Hispanic Review* 59/3, (1991): 295–315. www.jstor.org/stable/474051. (Fecha de consulta 7/4/2021.)

Cañas Murillo, Jesús. *El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en "Fuente Ovejuna" de Lope de Vega.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

Carreter, Fernando Lázaro. "La figura del gracioso". *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo III/I. Siglos de Oro: Barroco, ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1992. 150-170.

Froldi, Rinaldo. *Introducción a Lope de Vega, Fuenteovejuna*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

Gies, David Thatcher. *The Cambridge history of Spanish literature.* New York: Cambridge University Press, 2004.

Gil Ambrona, Antonio. *Historia de la violencia contra las mujeres*. Madrid: Cátedra, 2008.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Tomo V. Enrique Sánchez Reyes, editor. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

Oliva Olivares, César. "Norma y ruptura en el personaje del Gracioso", *Arbor* 177 (2004): 439-453. http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/588/590

Prat, Ángel Valbuena. *Historia de la literatura española.* Tomo II. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987. 286-382.

Pring-Mill, R. D. F. "Sententiousness in '*Fuente Ovejuna*.'" *The Tulane Drama Review* 7/1 (1962): 5–37. www.jstor.org/stable/1124628. (Fecha de consulta 7/4/2021.)

Profeti, Maria Grazia. "La obra dramática de Lope de Vega". *Historia y crítica de la literatura española.* TomoIII/I. Siglos de Oro: Barroco, ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1992. 173-193.

Rennert, Hugo Albert. *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega.* New York: Dover Publications, 1963.

Rozas, Juan Manuel. *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

Sánchez, Francisco J. "Empobrecimiento y restauración de la monarquía en "Fuente Ovejuna.'" *Hispanófila* 168 (2013): 3–18. www.jstor.org/stable/43808715. (Fecha de consulta 7/4/2021.)

Spitzer, Leo. "A Central Theme and Its Structural Equivalent in Lope's *Fuenteovejuna.*" *Hispanic Review*, 23/4, (1955): 274–292.

https://www.jstor.org/stable/470534?seq=1 (Fecha de consulta 30/4/2021.)

Tómov, Tomas S. "El genio dramático y la universalidad de Lope de Vega", *Centro Virtual Cervantes*. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/01/aih_01_1_051.pdf

Vega, Lope de. *Fuente Ovejuna,* ed. Juan María Marín. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo,* ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.

Worley, Robert D. *La inversión de funciones en "Fuente Ovejuna".* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

Zamorano, Miguel Ángel. "El agresor sexual y el desviado ethos aristocrático en 'Fuenteovejuna' y 'Peribáñez', *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 32 (2016): 445-454. http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/32