



# *En torno a Fuente Ovejuna y su personaje colectivo*

Jesús Cañas Murillo

Universidad de Extremadura

△▽

## **Los objetivos de un estudio (Introducción)**

Una de las ideas más repetidas entre los críticos que se han ocupado del estudio de *Fuente Ovejuna*, una de las comedias más famosas y divulgadas de Lope de Vega en la actualidad, ha sido la afirmación de que el personaje principal que se encarga de protagonizar su acción tiene carácter colectivo. Es un aspecto de la obra que no ha suscitado demasiadas discusiones. A diferencia de otros. Como las circunstancias, la fecha de composición o las fuentes empleadas para ello<sup>1</sup>. Como el trazado de su acción<sup>2</sup>, la cuestión de la acción secundaria<sup>3</sup>, o los recursos utilizados<sup>4</sup>. O como el asunto de los temas, tal y como estudiamos en otro lugar<sup>5</sup>. Y, sin embargo creemos que es un asunto que precisa alguna revisión. Es necesario introducir algunas matizaciones que puntualicen algunas ideas que se han vertido tradicionalmente sobre este aspecto de la pieza.

En el presente trabajo nos vamos a ocupar de ese problema. Pero no tomado en sí mismo desde el principio, sino encuadrándolo en otro aspecto más amplio, en el capítulo al que de forma natural pertenece, la cuestión de la construcción, el uso y el funcionamiento general de los personajes que intervienen en el argumento. Es, pensamos, la forma más rápida de llegar a esclarecer lo más posible el asunto, un asunto que admite, pese a la ingente bibliografía que ha generado la comedia<sup>6</sup>, todavía algo más de estudio, de análisis, de matizaciones, de debate esclarecedor.

## Tipos y personajes en una comedia popular △▽

Como acontece en muchas otras comedias compuestas por Lope de Vega, el número de personajes que se introducen en el argumento de *Fuente Ovejuna* es absolutamente elevado. Aparte de unos músicos y grupos de labradores, a más de veinte de los mismos se les encargan el cometido de efectuar el desarrollo de la acción. Es explicable si tenemos en cuenta el subgénero de la comedia nueva, la comedia histórica, en el que se encuadra el texto que nos ocupa, un subgénero en el que se recurre en muchas ocasiones a la creación de escenas espectaculares conseguidas por medio del movimiento de masas y de la acumulación de personajes.

La inclusión de los agonistas en el argumento es realizada de forma bastante rápida. Es hecha de manera progresiva principalmente a lo largo de la primera jornada. En las posteriores, segunda y tercera, solamente se insertan nuevos personajes de forma circunstancial. Como Leonelo y Cimbranos en el acto dos<sup>7</sup>. Como el Soldado del acto tres<sup>8</sup>. Como el juez pesquisidor de la escena de las torturas<sup>9</sup>. La razón de este uso la encontramos en el hecho de que los agonistas son convertidos en el eje de la comedia, pero su análisis individual pormenorizado y exhaustivo no se halla entre los objetivos primordiales de su creador. A Lope en *Fuente Ovejuna* le interesa más el conflicto, los sucesos que se sitúan en la base del argumento. Los personajes se ven convertidos en el medio esencial de desarrollar todo y de exponerlo ante el espectador, en el instrumento principal de crear situaciones dramáticas, interesantes para el auditorio, capaces de captar la atención del mismo y mantenerlo atento e intrigado por la forma en que se desenvuelven los acontecimientos. Para ello precisa que el público conozca a los agonistas y los problemas que padecen con relativa celeridad.

La caracterización de los personajes la realiza Lope de Vega de manera rápida. Los agonistas no son objeto de estudios psicológicos. Se convierten en medio de efectuar el desarrollo de una acción compleja, llena de momentos dramáticos, apta para satisfacer los deseos de entretenimiento del espectador y para transmitirle unos concretos contenidos que explicamos en otro lugar<sup>10</sup>. De ahí que los mismos sean conocidos desde su primera aparición en el escenario y que no sufran, desde ese momento, cambios sustanciales en su forma de ser y de comportarse.

La construcción de los personajes de *Fuente Ovejuna*, está hecha, como es habitual en la comedia nueva, sobre la base de los tipos funcionales que se integran en la poética del género, forman parte de ella y sirven, junto a otros rasgos, junto a otros constituyentes esenciales, para definirla. Como explique en otra ocasión<sup>11</sup>, existe una diferencia sustancial entre tipo y personaje:

Tipo y personaje no se confunden, constituyen realidades distintas, aunque pueden coincidir en los textos. El tipo es general, abstracto, pertenece a la poética. El personaje es concreto, pertenece a la obra específica, particular; y puede

estar diseñado, o no, sobre la base de un tipo o de varios tipos diferentes que en él pueden confluír. El tipo queda definido por una serie de rasgos generales de caracterización y una serie de funciones que siempre son recurrentes, que se pueden identificar en diferentes piezas, rasgos y funciones en las que todo un grupo de agonistas similares llegan a coincidir. El personaje creado sobre el tipo tiene las características y las funciones de éste último, aunque a veces no absolutamente todas, pero puede tener también otras específicas que no se identifican con las de aquél, distintas a las suyas, que no son necesariamente recurrentes, que son propias y peculiares del agonista que figura en cada texto en particular. El personaje es masculino o femenino. Tiene sexo concreto. El tipo no siempre. El sexo puede ser asignado en el proceso de conversión del tipo en personaje. El personaje tiene, o puede tener, nombre propio. El tipo tiene sólo nombre genérico y generalizador.

En *Fuente Ovejuna* Lope de Vega utiliza para componer sus personajes todos los tipos que le brindaba la poética del género<sup>12</sup>, excepción hecha del figurón. Nos encontramos con la dama, con el galán, con el criado, con el viejo, con el poderoso y con el gracioso. Estudiemos cada agonista de forma individualizada.

Los personajes de *Fuente Ovejuna* han sido distribuidos en cada una de las dos acciones que integran el argumento de la comedia<sup>13</sup>. Más adelante estudiaremos este aspecto con mayor detenimiento. Tanto los agonistas encuadrados en la primera acción como los insertados en la segunda son creados sobre la base de los tipos funcionales de la poética.

En la primera acción Laurencia ha sido diseñada sobre la base de dos tipos, la dama y el galán. De ahí sus contradicciones, a veces señaladas por la crítica. Se muestra desdeñosa y esquiva con su pareja<sup>14</sup>, preocupada por su honor<sup>15</sup>, contraria a los deseos del Comendador<sup>16</sup> aunque temerosa de él y preocupada por su galán<sup>17</sup>. Se muestra fuerte y poderosa, como galán, e incita a sus conciudadanos a tomar venganza contra el Comendador por las afrentas sufridas, en la escena de la junta<sup>18</sup>. Frondoso es el valiente galán, defensor de su dama, que sufre las arbitrariedades de su poderoso rival y sabe enfrentarse a ellas<sup>19</sup>. Esteban se construye sobre el tipo del viejo, y, como tal, es sensato, sentencioso<sup>20</sup>; asume el papel de padre preocupado por su hija y alcalde que recibe los ultrajes del Comendador<sup>21</sup>. Barrildo se forma sobre el tipo del criado, y, como tal, es acompañante de Frondoso, personaje de diálogo<sup>22</sup>, de relación<sup>23</sup>. Mengo se basa en el gracioso, pero no en el criado, y, por ello, crea anticlímax<sup>24</sup>, es comentarista<sup>25</sup>, es cobarde<sup>26</sup>, introduce momentos cómicos<sup>27</sup>. Pascuala es creada sobre dos tipos, el criado, y, debido a ello, es transmisora de noticias, intermediaria, personaje de diálogo, consejera y acompañante de Laurencia, y sobre la dama, por lo que aparece preocupada por el amor<sup>28</sup>. Alonso se construye sobre el viejo y el criado, por lo que es acompañante, enlace con Fernán Gómez, presentador de problemas municipales<sup>29</sup>. El Regidor se crea sobre el viejo, y es sensato<sup>30</sup>, protector del galán Frondoso, con respecto al cual asume la función de padre<sup>31</sup>. Leonelo es hecho sobre el criado, y, así, es transmisor de noticias,

personaje de relación<sup>32</sup>, comentarista<sup>33</sup>. Juan Rojo es el viejo sensato, que recibe la función de padre de Frondoso<sup>34</sup>. El Labrador se basa en el criado, por lo que es transmisor de noticias<sup>35</sup>. El Alcalde es viejo sensato<sup>36</sup>. Jacinta es dama ultrajada<sup>37</sup>. Flores es criado, transmisor de noticias, personaje de diálogo y de relación<sup>38</sup>, ejecutor de las órdenes de su señor<sup>39</sup>, a quien a veces consigue frenar<sup>40</sup>. Ortuño es criado, transmisor de noticias, personaje de diálogo y de relación, ejecutor de las órdenes de su señor<sup>41</sup>, a quien a veces consigue frenar<sup>42</sup>, comentarista<sup>43</sup>. El juez pesquisidor es criado, ejecutor de las órdenes del rey<sup>44</sup>.

En la segunda acción Flores se crea sobre el criado, y es transmisor de noticias, personaje de diálogo, intermediario, voz de la conciencia de su señor<sup>45</sup>. Ortuño es criado, transmisor de noticias, personaje de diálogo, intermediario, voz de la conciencia de su señor<sup>46</sup>. El Maestre de Calatrava es el poderoso negativo, por inexperto, mal aconsejado, manejado por Fernán Gómez<sup>47</sup>, un poderoso negativo que después de muerto el Comendador empieza a recobrar la cordura<sup>48</sup>. Los Reyes Católicos son los poderosos positivos, sensatos, justicieros, que contrastan en su caracterización con la inexperiencia del Maestre de Calatrava y con la perversidad del Fernán Gómez<sup>49</sup>; y son también dama y galán perfectamente compenetrados<sup>50</sup>. Como expliqué en otro lugar<sup>51</sup>,

son presentados como seres modélicos. Son prudentes, discretos, admirables. Forman un matrimonio perfecto. Su actuación se adecúa perfectamente al código de la monarquía teocéntrica, propio de la comedia nueva. Su poder viene de Dios, quien se lo entrega para que lo ejerzan correctamente. Su acción es similar a la del Creador. Dejan actuar. Pero al final intervienen e imparten premios y castigos. Con ello logran restablecer el orden social, reflejo del orden y la armonía del universo.

Manrique es criado, acompañante, creador de diálogo, intermediario, consejero, transmisor de noticias, algunas no escenificadas, introductor de otros personajes, -como los Regidores de Ciudad Real, como el Maestre-, ejecutor de las órdenes de sus señores<sup>52</sup>. Los Regidores de Ciudad Real se crean sobre el viejo, con su característica sensatez, y sobre el criado, por lo que son narradores de sucesos no escenificados, enlace entre sus soberanos y su ciudad<sup>53</sup>. Cimbranos es criado, transmisor de noticias, acompañante, personaje de relación<sup>54</sup>. El Soldado del acto tercero es criado, mensajero<sup>55</sup>.

El personaje más complejo de todos es el Comendador Fernán Gómez de Guzmán<sup>56</sup>. Él interviene tanto en la primera como en la segunda acción. Se construye sobre los tipos del poderoso, del criado y el galán. Es en todo momento negativo. Hay una cierta especialización según sea la acción en la que figure. En la segunda es poderoso negativo, que provoca la guerra contra los Reyes Católicos y la sublevación de la orden de Calatrava contra la autoridad de los monarcas; es criado con respecto al Maestre, y, como tal, transmisor de noticias y consejero suyo<sup>57</sup>. En la primera es poderoso negativo, injusto y tirano<sup>58</sup>; pero también galán negativo, lascivo, impetuoso y soberbio, que persigue a las mujeres de Fuente Ovejuna y crea triángulo amoroso en la relación establecida entre Laurencia y Frondoso<sup>59</sup>. Sus caracteres propios inciden en su maldad

personal. Es soberbio y vanidoso<sup>60</sup>; tiene gran complejo de superioridad<sup>61</sup>; considera sus objetivos, su propio gusto, prioritarios, y no duda en utilizar cualquier medio para alcanzarlos<sup>62</sup>; se siente ofendido cuando no consigue hacer su voluntad<sup>63</sup>; es atrevido, incongruente y falto de delicadeza<sup>64</sup>. Continuamente son resaltados sus rasgos negativos a lo largo del argumento. Él se ve convertido en uno de los ejes de composición de la comedia. Enlaza las dos acciones. Ocasiona los sucesos infaustos que en ambas tienen lugar, la sublevación de su orden contra los Reyes, en la segunda, la sublevación de Fuente Ovejuna contra su injusta autoridad, en la primera. Y todo ello, su importancia funcional, su completa y más compleja construcción y caracterización, tiene una justificación clara. De tal modo, mostrando su perversidad con detenimiento, se explica, -junto con otros motivos, estudiados por mí en un trabajo anterior<sup>65</sup>-, de cara al espectador, y de la propia censura, la necesidad de la muerte de Fernán Gómez, un individuo funesto que, por exigencias de la propia justicia poética, -tan presente en la poética de la comedia nueva, como constituyente esencial-, debe recibir el castigo merecido por sus malas acciones.

Junto a todos estos existen otros agonistas que carecen de tipificación, que no han sido contruidos sobre los tipos funcionales de la comedia nueva. Son personajes puramente circunstanciales que forman parte del acompañamiento y de ambientación de la obra. Se les encomiendan funciones accidentales muy puntuales, y, cumplidas estas, desaparecen sin volver a hacer acto de presencia en el argumento. Tal acontece con los músicos, los grupos de labradores de la villa, o el «acompañamiento» de Maestre de Calatrava. Otros son concreciones del personaje colectivo, al que más adelante nos referiremos, a las que en unos instantes muy específicos se han asignado unos peculiares cometidos, cumplidos los cuales no vuelven a ser mencionadas, como acontece con el niño de la escena de las torturas, del que más adelante nos volveremos a ocupar.

Los personajes concretos de *Fuente Ovejuna*, creados en la forma que acabamos de mencionar, son conocidos por el espectador a través de sus acciones, o de las palabras que pronuncian y los diálogos que mantienen. Son usos habituales en la técnica dramática de todos los tiempos. Así, Frondoso, al enfrentarse al Comendador al final de la primera jornada, queda caracterizado como hombre valiente. Esteban y el Regidor se manifiestan como individuos preocupados<sup>66</sup> por el bienestar de su comunidad en los primeros momentos del acto segundo. De todos ellos apenas se incluyen descripciones físicas. De su fisonomía tan sólo se mencionan aspectos aislados y nada concretos, como la hermosura de Laurencia<sup>67</sup>. Todos muestran tendencia a declarar previamente sus planes concretos de actuación, con lo que generan tensión o expectación<sup>68</sup>, a justificar sus hechos<sup>69</sup>, los acontecimientos que les toca protagonizar<sup>70</sup> o sus afirmaciones<sup>71</sup>. Todos cumplen, para proporcionar más verosimilitud a la pieza, con el precepto de la comedia nueva, explicado por Lope de Vega en su *Arte Nuevo*<sup>72</sup>, de la adecuación entre su lenguaje y la situación en la que se encuentran, y lenguaje y personaje concreto de que se trate<sup>73</sup>, por lo que en algunos casos se ha querido dar entrada en el argumento a los usos lingüísticos propios del sayagués, la lengua literaria tópica de los pastores, que el teatro renacentista quiso conformar y que heredó el teatro barroco.

Debido al diseño que se ha proporcionado al argumento general de la comedia<sup>74</sup>, los personajes aparecen clasificados por acciones. Parte de ellos se sitúan en la acción principal. Parte, en la segunda. En la primera se encuentran los habitantes de Fuente

Ovejuna, el Comendador Fernán Gómez y las personas que están a su servicio, sus criados. En la segunda, Los Reyes Católicos y sus partidarios, y los miembros de la orden de Calatrava, con el Maestre y el Comendador al frente. Fernán Gómez, con su importante papel en ambas acciones, y, en fases más avanzadas del desarrollo de la obra, los Reyes Católicos, sirven de conexión entre ambos grupos de agonistas.

Dada la configuración del argumento, tanto en lo referente a la primera acción como a la segunda, los personajes son también repartidos en bandos. En la segunda, son situados los Reyes Católicos y sus seguidores frente al Maestre, el Comendador y el resto de los miembros de la orden de Calatrava. En la primera, los moradores de Fuente Ovejuna, los villanos, quedan opuestos a Fernán Gómez y sus hombres. El choque entre ambos bandos posibilita el desarrollo general del argumento, en el sentido buscado por el dramaturgo. El choque no solamente se produce en sentido físico, por medio de enfrentamientos bélicos, sino también afecta al plano de la caracterización. Y en este aspecto se ha querido utilizar la técnica del contraste. Los monarcas, con su rectitud esencial, su madurez, su buen hacer general, contrastan fuertemente con el Maestre de Calatrava, Girón, joven inmaduro, manejado por su subordinado el Comendador, y contrastan con el egoísmo y la tiranía del propio Fernán Gómez. Los habitantes de Fuente Ovejuna, con su bondad, con su auténtica y verdadera honradez, con su honor, contrastan con el perverso Comendador que los oprime. El contraste es un medio eficaz de marcar distancias entre unos y otros agonistas, de alabar unos comportamientos, de censurar otros, de coadyuvar a transmitir unos contenidos concretos y el mensaje, el significado, que Lope quiso encerrar en su creación.

Otra división se introduce en los agonistas. El criterio es la clase social a la que cada uno pertenece. Los nobles son diferentes a los villanos. Como estudió M.<sup>a</sup> Grazia Profeti<sup>75</sup>, entre ambos colectivos, en los caracteres que los definen, se produce una inversión de atributos. Las clases superiores, teóricamente, deberían estar formadas por individuos honrados, de impecable actuación, caballerosos, corteses, preocupados por el buen gobierno y el bienestar de sus súbditos. El Maestre de Calatrava, inexperto y fácil de manejar, y, sobre todo, Fernán Gómez, cuya actuación se refleja en sus criados, que ejecutan sus órdenes, encarnan la antítesis de esa visión. El pueblo es quien verdaderamente posee el honor, quien es muestra de honradez y buen hacer, quien puede ser admirado por el espectador. Al margen quedan los Reyes Católicos y sus seguidores, ejemplos de rectitud y buen comportamiento.

La distribución de los personajes en acciones, en bandos y frentes que chocan y contrastan entre sí, que a veces tienen valores invertidos, se convierte en un medio eficaz e indispensable para trazar un argumento complejo, apto para satisfacer los gustos del auditorio, desarrollar unos temas específicos y transmitir un mensaje que el autor quería defender<sup>76</sup>.

Según la función concreta que se ha asignado a cada agonista, los personajes pueden ser repartidos en tres grandes grupos. En el primero se encuentran los protagonistas. Son individuos que desempeñan la misión de desarrollar la parte fundamental de la acción. Tal sucede con el Maestre de Calatrava, los Reyes Católicos y Fernán Gómez, que posibilitan el trazado del subargumento. tal acontece con el Comendador, Laurencia, Frondoso, Esteban, Juan Rojo, y, en menor medida, Pascuala, Barrildo y Mengo, en el argumento principal. Sus funciones coinciden en buena medida con las que posee el tipo, o los tipos, de la poética sobre el que, o los que, se crean. Pese a ello, a veces



desempeñan también misiones complementarias. Acontece con Laurencia y Frondoso en las escenas de las torturas, convertidos en comentaristas del heroico comportamiento de sus conciudadanos, agrupados ya en un personaje colectivo que más adelante estudiaremos. Acontece con Mengo en las escenas de la junta, en la que se transforma, no en gracioso, sino en la voz de la conciencia de los villanos<sup>77</sup>. Son, así, configurados como individuos polifuncionales.

El segundo grupo queda integrado por los personajes secundarios, aquellos que tienen una menos destacada intervención que los anteriores. Se incluyen, en la segunda acción, Manrique, Ortuño y Flores, Cimbranos. En la primera, Ortuño y Flores, Cimbranos, Alonso, los Regidores, Jacinta, el juez pesquisidor, Leonelo. A todos se les asigna menos cometidos que a los insertados en el colectivo anterior. Cumplen las propias del tipo funcional sobre el que son construidos, y que antes hemos señalado.

En el tercer grupo figuran agonistas que sólo se utilizan en momentos muy particulares, que reciben misiones específicas, cumplidas las cuales desaparecen por completo. Así, los Regidores de Ciudad Real. Así, los músicos, los labradores, o el acompañamiento del Maestre, que contribuyen a crear un ambiente determinado, adecuado a la situación en la que figuran. Así, el muchacho que aparece en el episodio de las torturas, un niño del que más adelante nos ocuparemos.

La clasificación funcional es clara en el argumento. Pero queda trastocada en el momento en que se produce la creación del personaje colectivo, un personaje que en el apartado siguiente tendremos ocasión de analizar.

El número de personajes que encontramos en *Fuente Ovejuna* es elevado. No por ello la pieza sufre ningún tipo de quiebra estructural. Dos recursos han sido utilizados para impedirlo. El primero es el establecimiento de una jerarquización funcional entre los agonistas, ya estudiada, que provoca la dependencia de unos con respecto a otros. El segundo es la articulación de la obra en torno a tres núcleos básicos de personajes, los Reyes Católicos y sus partidarios, la orden de Calatrava, y los moradores de Fuente Ovejuna. Son tres núcleos que posibilitan el desarrollo de los temas y la transmisión del significado. Al Comendador Fernán Gómez y a los monarcas se les encomienda la misión de establecer enlace entre esos tres conjuntos, y garantizar con ello la unidad del argumento.

## **Sobre la creación del personaje colectivo**



De la exposición que acabamos de efectuar parece desprenderse que la comedia que nos ocupa no ofrece peculiaridades especiales con respecto a otras que se incluyen en su mismo género histórico. Hasta ahora no hemos encontrado más que agonistas configurados sobre los tipos funcionales propios de la poética de ese género, que se vieron convertidos en constituyentes de la misma. Pero si seguimos analizando, observamos que tales tipos funcionales aparecen en *Fuente Ovejuna* un tanto desdibujados cuando los buscamos en los personajes concretos, específicos. Sufren una atenuación de su importancia, una difuminación de sus contornos, cuando son utilizados como base para la creación de los agonistas de la comedia. Mengo, por ejemplo, para

haber sido formado sobre el gracioso, resulta bastante serio en comparación de otros agonistas similares de otros textos. Laurencia, como dama, no guarda correlato con otros personajes parecidos de otras obras, pues es demasiado arisca y despegada de su galán, sin los rasgos de dulzura y de platonismo amoroso típicos de otras damas de la comedia nueva, activa, esforzada, valiente, incluso varonil, aunque parte de estos caracteres son explicables por el uso que se ha hecho del tipo del galán para configurar al agonista.

Y es que uno de los verdaderos protagonistas de *Fuente Ovejuna*, al menos en su primera acción, la principal, es un personaje colectivo<sup>78</sup>, es el pueblo, los habitantes de la villa actualmente cordobesa, antaño extremeña, en bloque. En muchas ocasiones se ha insistido sobre este particular<sup>79</sup>. Pero no siempre se ha efectuado una serie de matizaciones que es necesario poner de relieve.

El protagonista de *Fuente Ovejuna* no es siempre colectivo en el argumento<sup>80</sup>. Es un personaje que se colectiviza. Lope, al principio de la acción, va presentado a seres individuales, contruidos sobre tópicos tipos funcionales de la comedia nueva, como antes hemos explicado. Pero, llegado un momento concreto, se produce la metamorfosis. Los contornos individuales desaparecen y el personaje colectivo emerge en toda su extensión, en toda su grandeza. Tal momento concreto se halla casi en las postrimerías de la comedia, al comienzo de la jornada tercera, cuando son incluidas las escenas de la junta, cuando se produce la intervención de Laurencia, que insulta a sus convecinos y les hace tomar conciencia de su verdadero poder como grupo, como colectividad. Antes nos encontrábamos con seres aislados, que sólo actúan como grupo para vitorear al Comendador cuando vuelve de la guerra, que sufren, uno por uno las arbitrariedades de Fernán Gómez sin que apenas hagan nada, -excepción hecha de Frondoso cuando se atreve a defender a Laurencia, y, menos, Mengo cuando defiende a Jacinta-, para remediarlo. Ahora surge el colectivo, y todos los habitantes de Fuente Ovejuna, distribuidos organizativamente en dos conjuntos, un ejército de hombres y otro de mujeres, actúan como un solo individuo para poner freno a los desmanes del Comendador, y asumen, como un solo individuo y sin fisuras, las consecuencias de sus hechos, como muy bien queda puesto de manifiesto en las investigaciones del juez pesquisador, en las escenas de las torturas.

A partir de la creación del personaje colectivo los tipos que dieron origen a los agonistas que en él se integran pierden funcionalidad. Desaparecen los rasgos tópicos, propios del tipo funcional sobre el que se creó cada individuo, y aparece un personaje nuevo, colectivo, que es sustituto y heredero del héroe trágico tradicional, un personaje que no tiene encaje exacto en ningún tipo típico de los que forman parte, como constituyente, de la poética del género. A partir de ese momento los agonistas contruidos sobre el tipo del viejo pierden su papel típico (Esteban, Juan Rojo<sup>81</sup>, Regidores); Barrildo, sus rasgos de criado; Mengo, por regla general, los suyos de gracioso<sup>82</sup>; Pascuala, los de dama y criada; Jacinta, los de dama<sup>83</sup>. Las mujeres, como indica Laurencia, se transforman en soldados<sup>84</sup>. Todos los habitantes de Fuente Ovejuna celebran como un solo personaje la muerte del Comendador<sup>85</sup>. Todos a una adoptan el papel de héroe valiente y esforzado.

Pese a todo, la inclusión del personaje colectivo no supone la anulación completa y absoluta de todos los caracteres que los agonistas habían recibido en la primera parte del argumento. Algunos de ellos, cuando es necesario para el buen desarrollo de la acción,



para el encadenamiento lógico de los sucesos, mantienen rasgos y actitudes propias del tipo sobre el que primitivamente se construyeron. Tal acontece con Esteban, que ejerce como viejo sensato cuando advierte a sus convecinos de que llegaría a Fuente Ovejuna un juez pesquisidor, y propone las medidas necesarias para superar esa prueba<sup>86</sup>. O sucede con Mengo, gracioso útil, con sus intervenciones, para rebajar la tensión acumulada en la escena de las torturas y su preparación<sup>87</sup>. O con Laurencia y Frondoso, dama y galán, respectivamente, en la escena de las torturas<sup>88</sup>. Pero, salvo en esos casos, es la colectividad la que predomina, como queda bien puesto de manifiesto en las ya mencionadas escenas de las torturas<sup>89</sup>, o en los instantes del desenlace, en los que hallamos, junto a otros individuales, un único personaje colectivo, con un portavoz también único, Esteban, que interviene ante los Reyes, representa a todos los demás, y transmite a los monarcas las razones y el pensamiento de todos<sup>90</sup>.

En alguna circunstancia, ya en la parte última de la comedia, cuando el grupo es lo que se utiliza, puede aparecer algún agonista individualizado. Así ocurre con el niño destacado en el episodio de las torturas. Pero no se rompe con ello el predominio de la colectividad. El niño no es sino una concreción del personaje colectivo, como antes hemos adelantado. A él se le asigna una función muy específica, es convertido en un medio en ensalzar aún más al nuevo héroe resultante, el pueblo de Fuente Ovejuna en su conjunto, al mostrar cómo es éste un grupo compacto, sin fisuras, en el que hasta los más jóvenes, los supuestamente más débiles, se sienten absolutamente solidarios con sus mayores, comparten, voluntariamente, la responsabilidad de todos, asumen, junto a todos, el carácter admirable del nuevo protagonista conformado, y comparten junto a él las alabanzas que pueda merecer su actuación.

La creación y empleo del personaje colectivo tiene importantes consecuencias en el trazado del argumento. Algunas ya las hemos comentado, como es la eliminación de los rasgos previos que definen a muchos agonistas individualmente. Otras hacen referencia a otros aspectos de la composición de la pieza. Tal acontece con la clasificación funcional de personajes inicialmente trazada y que antes hemos estudiado. A partir de la llegada del grupo tal clasificación sufre una quiebra, una ruptura. Los agonistas que antes eran secundarios e incluso accidentales ven ascendida su importancia, su categoría funcional. Todos quedan incluidos en el nuevo personaje que se adopta, independientemente de la misión que hasta entonces hubiesen venido desempeñando, y, dentro de él, reciben la categoría funcional de protagonistas y la nueva caracterización de héroe digno de alabanza y admiración, útil para desarrollar unos temas y un significado a los que más adelante nos vamos a referir.

La colectivización de personajes no es de uso general en todas las partes del argumento. Afecta a los habitantes de Fuente Ovejuna, y, queremos insistir, sólo a partir del acto tercero, a partir de las escenas de la junta. No afecta en la primera acción a todos los agonistas, no se adopta para los que se incluyen en el bando del Comendador. Y no afecta a los personajes de la segunda acción, que no son colectivizados, que en todo momento mantienen caracterización y funciones individuales, tal y como fueron presentadas desde los primeros momentos de la comedia.

El empleo que se hace de los agonistas y uso del personaje colectivo de la forma y en los términos que hasta aquí hemos ido comentando, tiene en *Fuente Ovejuna* una clara justificación. Todo se ve convertido en un claro y perfecto auxiliar para desarrollar un tema principal que se ve utilizado como una de las bases compositivas de la

comedia, como un eje en torno al cual se construye todo el argumento. Todo se ve convertido en un claro y perfecto auxiliar para facilitar la transmisión de un mensaje específico, una tesis, un significado, que se desea trasladar al espectador. Se trata del tema de la jerarquización social y el mensaje de la alabanza de la monarquía teocéntrica, encarnada, en esta pieza, en los Reyes Católicos. Son dos aspectos de la comedia que, junto a otros, en un trabajo anterior nuestro tuvimos ocasión de analizar y estudiar con mayor detenimiento. A sus conclusiones queremos en estos momentos remitir<sup>91</sup>.

Diciembre de 2002.

## Bibliografía selecta sobre *Fuente Ovejuna* △

### 1. Ediciones

- Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Juan María Marín. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 1981.
- Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Maria Grazia Profeti. Barcelona, Planeta (Clásicos Universales Planeta), 1981.
- Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos), 1984. Reimpresión en Madrid, Libertarias (Clásicos Libertarias), 1998.
- Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Donald McGrady. Estudio preliminar de Noël Salomon. Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, dirigida por Francisco Rico), 1993.
- Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Francisco López Estrada. Madrid, Castalia (Clásicos Castalia), 1996, 7.<sup>a</sup> ed.
- Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Rinaldo Froldi. Apéndice de Abraham Madroñal. Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1999.
- Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Ed. Donald McGrady. Barcelona, Crítica (Clásicos y Modernos), 2000.
- Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna. El caballero de Olmedo*. Ed. Maria Grazia Profeti. Madrid, Biblioteca Nueva (Clásicos), 2002.

### 2. Estudios

- Almasov, Alexey: «*Fuente Ovejuna* y el honor villanesco en el teatro de Lope de Vega», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161-162, 1963, 701-755.
- Anibal, C. E.: «The Historical Elements of Lope de Vega's *Fuente Ovejuna*», en *Publications of the Modern Language Association of America*, XLIX, 1934, 657-718.
- Blue, William R.: «The Politics of Lope's *Fuenteovejuna*», en *Hispanic Review*, LVI, 1991, pp 295-315.

- Blue, William R.: «The politics of Lope's *Fuenteovejuna*», en D. W. Foster, D. Altamiranda y C. de Urioste (eds.), *Spanish Literature*, 2000, 3 vols., vol. 2, *From Origins to 1700*.
- Cabrera, Emilio y Moros, Andrés: *Fuenteovejuna. La violencia antiseñorial en el siglo XV*. Barcelona, Crítica, 1991.
- Cañas Murillo, Jesús: «Estudio de *Fuente Ovejuna*», en «Introducción» a Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos), 1984, 49-76 (en la reimpresión de Madrid, Libertarias, 1998, 47-71).
- Cañas Murillo, Jesús: «El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega*, III, 1997, 25-35.
- Carter, Robin: «*Fuente Ovejuna* and the Tyranny: some problems of linking drama with political theory», en *Forum for Modern Language Studies*, XII, 1977, 313-336.
- Casaldueiro, Joaquín: «Lope de Vega: *Fuente Ovejuna*», en *Estudios sobre el teatro español*. Madrid, Gredos (BRH), 1962, 9-44.
- Chaffee Sorace, Diane: «Animal Imaginerie in Lope de Vega's *Fuente Ovejuna*», en *Bulletin of the Comediantes*, XLII, n.º 2, 1990, 199-214.
- Delgado Morales, Manuel: «Palabra u ornato en la puesta en escena de *Peribáñez y Fuenteovejuna*», en *Hispanic Review*, 61, 3, 1993, pp. 345-361.
- Dixon, Victor: «"Su Majestad habla, en fin, como quien tanto ha acertado", La conclusión ejemplar de *Fuente Ovejuna*», en *Criticón*, XLII, n.º 42, 1988, 155-168.
- Ferreiro Villanueva, Isabel: *Claves para la lectura de Fuente Ovejuna de Lope de Vega*. Madrid, Daimon, 1986.
- Ferreiro Villanueva, Isabel: *Claves de Fuente Ovejuna, de Lope de Vega*. Madrid, Ciclo (Claves para la lectura), 1990.
- Fischer, Susan L.: «*Fuente Ovejuna* on the Rack: Interrogation of a Caarnavalesque Theatre of Terror», en *Hispanic Review*, LXV, n.º 1, 1997, 61-92.
- Forasteri Braschi, Eduardo: «*Fuente Ovejuna* y la justificación», en *Revista de Estudios Hispánicos*, 1-4, 1972, 89-99.
- García Aguilera, Raúl y Hernández Ossorno, Mariano: *Revuelta y litigios de los villanos de la Encomienda de Fuenteovejuna*. Madrid, Editora Nacional, 1975.
- García Lorenzo, Luciano: «Puesta en escena y recepción del teatro clásico español: *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega», en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*. Ed. A. Robert Lauer y Henry W. Sullivan. New York, Peter Lang, 1997, 112-121.
- Hall, J. B.: «Theme and Structure in Lope's *Fuente Ovejuna*», en *Forum for Modern Language Studies*, X, 1974, 57-66.
- Hall, J. B.: *Fuenteovejuna*. Londres, Tamesis books, 1985.
- Herrera Montero, Bernal: «*Fuente Ovejuna* de Lope y el maquiavelismo», en *Criticón*, XLV, 1989, 131-153.
- Herrero, Javier: «The New Monarchy: a Structural Reinterpretation of *Fuente Ovejuna*», *Revista Hispánica Moderna*, 36, 1970-1971, 173-185.
- Kirschner, Teresa J.: *El protagonista colectivo en «Fuenteovejuna» de Lope de Vega*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
- Labarre, Françoise: «L'enigme de *Fuente Ovejuna*», en *Critique Sociale et Convention Théâtrales*. Pau, Universidad de Pau, 1989, 79-94.

- López Estrada, Francisco: «*Fuente Ovejuna*» en *el teatro de Lope y de Monroy (Consideración crítica de ambas obras)*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1965.
- López Estrada, Francisco: «Los villanos filósofos y políticos. La configuración de *Fuente Ovejuna* a través de los nombres y apellidos», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXX, 1969, 518-542.
- López Estrada, Francisco: «La canción «Al val de Fuente Ovejuna» de la comedia *Fuente Ovejuna* de Lope», en *Homenaje a William L. Fichter*. Madrid, Castalia, 1971, 453-468.
- López Estrada, Francisco: «Música y letras; más sobre los cantares de *Fuente Ovejuna*», en *Cuadernos de teatro clásico*, 3, *Música y teatro*, 1989, pp. 45-52.
- López Estrada, Francisco: «*Fuente Ovejuna* hoy», en *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería. Ed. José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo, Antonio Serrano. Almería, Diputación de Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, 173-189.
- McKay, A. y McKendrick, G.: «The crowd in the theater and the crowd in history: *Fuenteovejuna*», en D. W. Foster, D. Altamiranda y C. de Urioste (eds.), *Spanish Literature*, 2000, 3 vols., vol. 2, *From Origins to 1700*.
- Menéndez Pelayo, Marcelino: «*Fuente Ovejuna*», en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, V. Madrid, CSIC (Edición Nacional de la Obras Completas de Menéndez Pelayo, XXXIII), 1949, 171-182.
- Moir, Duncan W.: «Lope de Vega's *Fuente Ovejuna* and the *Emblemas morales* of Sebastián de Covarrubias Horozco», en *Homenaje a William L. Fichter*. Madrid, Castalia, 1971, 537-546.
- Morley, S. Griswold, «*Fuente Ovejuna* y and Its Theme-Parallels», en *Hispanic Review*, IV, 1936, 303-311.
- Pring-Mill, R. D. F.: «Sententiousness in *Fuente Ovejuna*», en *Tulane Drama Review*, VII, 1962, 5-37.
- Ramírez de Arellano, R.: «Rebelión de Fuente Ovejuna contra el Comendador Mayor de Calatrava Fernán Gómez de Guzmán», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XXXIX, 1901, 446-512.
- Rey Hazas, Antonio: «Cervantes y Lope ante el personaje colectivo: *La Numancia* frente a *Fuenteovejuna*», en VV. AA., *Cervantes y el teatro*. Número monográfico. Director: Luciano García Lorenzo. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1992, 69-91.
- Ribbans, G. V.: «Significado y estructura de *Fuenteovejuna*», en VV. AA., *El teatro de Lope de Vega*. Artículos y Estudios. Prólogo, selección y revisión técnica de José Francisco Gatti. Buenos Aires, Eudeba, 1967, 2.<sup>a</sup> ed., 91-123.
- Robles Pazos, J.: «Sobre la fecha de *Fuente Ovejuna*», en *Modern Language Notes*, L, 1935, 179-182.
- Rozas, Juan Manuel: «*Fuente Ovejuna* desde la segunda acción», en *Actas del I Simposio de Literatura española*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 173-192. Reimpreso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*. Edición preparada por Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 331-353.
- Rozas, Juan Manuel: «Ciudad Real y su provincia en el teatro de Lope de Vega», en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 10, II época, diciembre de 1980, pp. 143-169. Reimpreso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*. Edición preparada por Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 401-426.
- Ruggiero, Michael J.: «Fernán Gómez de Guzmán, Protagonist of *Fuenteovejuna*», en *Bulletin of the Comediantes*, 47, 1, summer 1995, pp. 5-20.

- Spitzer, Leo: «A central theme and its structural equivalent in Lope's *Fuente Ovejuna*, en *Hispanic Review*, XXIII, 1955, pp. 274-292. Traducido, con el título de «Un tema central y su equivalente estructural en *Fuenteovejuna*», en VV. AA., *El teatro de Lope de Vega*. Artículos y Estudios. Prólogo, selección y revisión técnica de José Francisco Gatti. Buenos Aires, Eudeba, 1967, 2.<sup>a</sup> ed., pp. 124-147.
- Wardropper, Bruce W.: «*Fuente Ovejuna*: “el gusto” and “lo justo”», *Studies in Philology*, LIII, 1956, pp. 159-171.
- Weber de Kurlat, Frida: «La expresión de la erótica en el teatro de Lope de Vega. (El caso de *Fuente Ovejuna*)», en *Homenaje a José Manuel Blecua*. Madrid, Gredos, 1983, pp. 673-687.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)