

FUENTEOVEJUNA: EN BUSCA DE IMÁGENES DE BELLEZA

José Carlos Terradas

Florida International University

RESUMEN

Varios académicos han encontrado relación entre los postulados platónicos y la obra de Lope de Vega. *Fuenteovejuna* es quizá el paradigma de esta influencia. La crítica, sin embargo, no ha puesto énfasis en la concepción de *Fuenteovejuna* como la búsqueda de la hermosura, entendida como modelación de la heroicidad. Una heroicidad que no tiene que ver con la destrucción de modelos sociales e imposición de otros, sino con la vuelta a lo utópico siempre perdido. Se trata de re-crear el orden del cosmos, musical desde Platón, en los espacios terrenales a través de la conjugación de opuestos y la cohesión de los elementos más dispares, lo que se refleja en el bautizo genial de Mengo: “Fuente Ovejuna”.

Palabras clave: *Fuenteovejuna*, hermosura, heroicidad, utopía, Lope de Vega.

ABSTRACT

FUENTEOVEJUNA: IN SEARCH OF IMAGES OF BEAUTY

Several scholars have found a relationship between the platonic principles and the work of Lope de Vega. *Fuenteovejuna* is perhaps the paradigm of this influence. Criticism, nevertheless, has not emphasized the conception of *Fuenteovejuna* as the search of beauty, understood as the modeling of heroism, a heroism that does not have to do with the destruction of social models and imposition of others, but with the return to the ever lost utopian aspect. It is a matter of recreating the order of the cosmos, musical since Plato, in the earthly spaces through the conjugation of opposites and the cohesion of the most unlike elements, which reflects itself in the genial title by Mengo: “Fuente Ovejuna”.

Key words: *Fuenteovejuna*, beauty, heroism, utopia, Lope de Vega.

RÉSUMÉ

FUENTEOVEJUNA: A LA RECHERCHÉ DES IMAGES DE BEAUTÉ

Plusieurs érudits ont trouvé une relation entre les principes platoniciens et le travail de Lope de Vega. *Fuenteovejuna* est peut-être le paradigme de cette influence. La critique, néanmoins, n'a pas souligné la conception de *Fuenteovejuna* comme la recherche de beauté, comprise comme le modelage de l'héroïsme, un héroïsme qui n'a rien à voir avec la destruction de modèles sociaux et l'imposition d'autres, sinon avec le retour à l'aspect utopique toujours perdu. C'est une question de recréer l'ordre du cosmos, musicale depuis Platon, dans les espaces terrestres par la conjugaison des opposés et la cohésion des éléments moins probables, qui se reflète dans le titre génial de Mengo: «Fuente Ovejuna».

Mots-clé: *Fuenteovejuna*, beauté, héroïsme, utopie, Lope de Vega.

RESUMO

FUENTEOVEJUNA: NA PROCURA DE IMAGENS DE BELEZA

Alguns acadêmicos têm achado relação entre os postulados platônicos e a obra de Lope de Vega. *Fuenteovejuna* é provavelmente o paradigma desta influência. A crítica, no entanto, não tem feito ênfase na concepção de *Fuenteovejuna* como a procura da formosura, entendida como modelação da heroicidade, uma heroicidade que não tem a ver com a destruição de modelos sociais e a imposição de outros mas com a volta ao utópico sempre perdido. Tenta-se re-criar a ordem do cosmo, musical desde Platão, nos espaços terrenos por meio da conjugação de opostos e a coesão dos elementos mais díspares, o que se reflete no batismo genial de Mengo: “Fuente Ovejuna”.

Palavras chave: *Fuenteovejuna*, formosura, heroicidade, utopia, Lope de Vega.

1. LA ARMONÍA PLATÓNICA RESUENA EN LOS OÍDOS DE LOPE

Como bien ha apuntado la crítica, principalmente Leo Spitzer (1963, pp. 8-16), Lope de Vega rejuveneció antiguos postulados pitagóricos sobre el ordenamiento del mundo, los primeros estudios sobre la concepción del universo como sistema armónico. A pesar de que no conservamos textos completos de los pitagóricos ni del mismo Pitágoras, sabemos que estos reducían el mundo palpable a números; los números eran anteriores a las cosas, y conceptos como la justicia, la oportunidad, el alma, podían obtener igualmente equivalentes matemáticos como se menciona en la *Metafísica* de Aristóteles ([335-322 a. C.] 1972, p. 24). Ellos creían contemplar detrás de estas analogías un aparato organizado de acordes rítmicos: el universo, su orden y mecánica son productos de estas reducciones. Encontraban analogías entre el laúd de Apolo y el ordenamiento cosmológico: una proyección de las siete cuerdas del heptacordio de Terander en las siete esferas celestes. Los planetas, sus revoluciones y distancias, eran percibidos como tonos, una secuencia musical imposible de aprehender por los oídos humanos, pero de alguna manera asible a través de los números, reflejo final de estructura y orden. La imagen de Apolo con su laúd, teológica en principio, era fuente originaria de la inspiración mecánica del universo. Heredero de estas concepciones, Platón, principalmente en el *Timeo* ([393-347 a. C.] 1949), expone cómo un concepto teológico, el alma del universo, se transforma en un concepto físico, el movimiento ordenado del cosmos, lo que a su vez tiene relación con lo terrestre y no es más que una proyección a las estrellas de la reorganización o restablecimiento de la belleza y del orden que deben emular los mortales. Coordinación de los sentidos en concordancia con la inteligencia que rige las revoluciones y movimientos de las esferas celestes para lograr la armonía: una relación de belleza, es decir, de engranaje idóneo con el orden superior. La idea de la armonía musical del cosmos fue tomada y al mismo tiempo remozada por la concepción cristiana, pero el énfasis en la armonía fue sustituido por el énfasis en el sentimiento, *caritas*; el nuevo dios es amor y la nueva armonía se construye a partir de él. Si los pitagóricos concibieron un cosmos ordenado que identificaban con la música, los padres del cristianismo creyeron que la mecánica de ese orden se basaba en el amor, y que solo a través de él se podía alcanzar la armonía. A partir de diferentes comedias de Lope, principalmente de *Fuenteovejuna* ([1612-1614] 1979a), este artículo conjugará viejas ideas platónicas acerca del entendimiento del mundo como sistema armónico, capaz de engranar opuestos y restituir el orden no solo desde un punto de vista colectivo sino también,

como detonador incluso de lo colectivo, desde un punto de vista individual. La obra nos llevará a rescatar postulados estéticos-heroicos, en tanto estos definen imágenes ideales, esgrimidos por ciertos personajes en su afán de defender su honor y, al mismo tiempo, recuperar lo paradisiaco siempre perdido.

En varias de sus obras, Lope de Vega refresca antiguas concepciones pitagórico-platónicas sobre las leyes musicales que gobiernan el aparato celeste, transformadas ahora en amor: fuerza que genera y garantiza la armonía del cosmos, a juzgar por la imposición de orden que produce entre los hombres (Spitzer, 1955, p. 274). En *El anzuelo de Fenisa* (Vega Carpio, [1604-1606] 1912), por ejemplo, Albano enarbola su propia apreciación del sentimiento:

¡Amor no es calidad, gusto ni fuero!
 Amor no es honra ni mercadería.
 Amor no es regidor ni caballero.
 Amor es consonancia y armonía
 luego de ser infierno de disgusto. (I, versos 48-53)

Una concepción bastante elevada para la obra en general, que no trata precisamente del engranaje armónico entre los personajes, sino de cómo esquilmar celestinescamente la riqueza ajena, aunque todo pueda arreglarse en los versos finales con casamientos apresurados y reparadores.

En *El Amor enamorado* (Vega Carpio, [1608-1615] 1966a), la propia Venus habla así de su hijo a una Dafne que se autodeclara servidora irreductible de Diana:

¿Sabes que es mi hijo Amor?
 ¿Sabes que en las almas reina?
 ¿Sabes que no se resiste
 pecho mortal de sus flechas?
 ¿Sabes que aquella armonía
 que el cielo y la tierra gobierna
 es Amor?
 [...]
 ¿Sabes que es concordia Amor,
 y que el cielo se sustenta
 en paz, moviendo sus orbes
 concertada inteligencia? (I, versos 717-730)

Amor, el personaje, no actúa de acuerdo con las leyes de consonancia cósmica aquí atribuidas, sino por movimientos del ánimo bastante sulfurosos

para la concepción cristiana de mundo, la envidia,¹ la venganza y el erotismo más desbordado. La obra nos conduce, sin embargo, a un entendimiento armónico cuyo reflejo del orden que rige los cielos debe corresponder con el de los hombres en la tierra, como afirma Júpiter:

Dioses, ¿queréis, por ventura,
con tan recios desagravios,
desconcertar la armonía
de los cielos soberanos?
Tú, Venus, ¿desde el tercero
quieres oponerte al cuarto
príncipe y Rey de la luz
del estrellado teatro? (III, versos 820-826)

El sentido último es reforzar los amores simétricos como el de Alcino y Sirena, amparados por el contenedor ritual de la pasión, el matrimonio, y condenar los amores asimétricos, divinidad-mortal, poderoso-desfavorecido (Apolo-Dafne, Cupido-Sirena), cuyo sustento es el enardecimiento desenfrenado y cuyo espacio y consecuencia es el caos.

En *El Villano en su rincón* ([1608-1615] 1966b) Lope nos vuelve a enfrentar con la misma idea del amor como acuerdo, como música que concilia altos y bajos, esta vez impregnada de un toque social evidente. El sentimiento puede disminuir a Otón de su nobleza y elevar a Lisarda de su villanía, hacer que ambos se encuentren en un mismo estadio:

CONSTANZA	alto y bajo están, mira que, aunque son tan desiguales como la noche y el día, aquella unión y armonía los hace en su acento iguales; que el alto un punto suena con el bajo siempre igual [...]
LISARDA	Música me persuades que el amor debe ser.

¹ El *phthonos* era la pasión que aseguraba que el hombre no traspasara su mortalidad y los dioses conservaran sus prerrogativas (Dodds, 1999, pp. 39-40). Lope parece tener un vasto conocimiento de ello a juzgar por la repetición insistente de la palabra *envidia* y por el ordenamiento celeste que impone Zeus al final de la obra. Desde un punto de vista humano, sin embargo, el tratamiento del cristianismo respecto de la envidia difiere bastante del griego (Rodríguez Adrados, 1997, p. 132 y Flacelière, [1959] 1989, p. 278).

CONSTANZA	El Amor tiene poder de concertar voluntades.
LISARDA	No hay música ni maestro como Amor, de altos y bajos. (II, versos 177-191)

Lo mismo ocurre con el Rey y Juan Labrador, actores acoplados que representan a la clase gobernante y al pueblo llano. Una mirada más aguda, sin embargo, no deja pasar por alto cierto énfasis puesto en la inmensa fortuna de Juan, lo cual empuja su estatura y distinción, así como la de su hija, Lisarda, sobre los demás aldeanos.

2. FUENTEOVEJUNA, UN DESEO ESTÉTICO: EL HONOR

Quizá *Fuenteovejuna* ([1612-1614] 1979a) sea la obra de Lope que mejor refleje la fusión de los conceptos pitagórico-platónicos sobre la armonía celeste con los postulados del amor como regla de engranaje social, como norma modeladora de individuos cohesionados con la comunidad y sus principios, como comunidad ideal; ideal en tanto imagen terrestre capaz de reflejar la belleza y el orden de los cielos, propósito último de armonía. El lector se imaginará aquí que me refero sobre todo a aquellos versos de la Primera Jornada, donde simples labradores son capaces de entablar una conversación culta sobre el amor (I, versos 352-444). Conversación que parece extenderse durante el resto de la obra transformada en la acción misma, pues *Fuenteovejuna* toda depende estructuralmente, y no es más que la puesta en escena, de los postulados negados o aprobados por los personajes en este diálogo,² como si la *música* de estos versos gobernara orquestadamente las acciones futuras de las demás jornadas (McCrary, 1961, p. 179).

Fronroso y Barrildo contienden con Mengo en cuestiones del amor, pero ante la imposibilidad de arribar a consenso, piden la ayuda de Laurencia y Pascuala, quienes harán las veces de jurado. La existencia del amor es puesta

² Parece ser característico del teatro del Siglo de Oro no contravenir los postulados sociales que él mismo genera, un proceso que transforma la materia moral en estructura estética y determina el derrotero de la acción. Fijémonos, por ejemplo, en la tirada de versos de don Lope ([1612-1614] 1979a) acerca del honor en “A secreto agravio, secreta venganza” (III, versos 259-286) donde la lógica resquebraja el aparato social (“¡Que de ajena causa ahora / venga el defecto a ser mío”) y, sin embargo, la norma imperante termina por imponerse (“con tal condición nacimos”).

en duda por Mengo, negación que es en un principio avalada por Laurencia: “Generalmente, es rigor” (I, verso 366). Recordemos que las improvisadas juezas acaban de sostener, pocos versos antes, una conversación acerca de los despropósitos de Fernán Gómez (y de los hombres en general, pues han tomado a este como paradigma masculino), lo que salpica la nueva conversación con la volubilidad del desenfreno erótico (Gerli, 1979, p. 54), introducción de la peste pasional que contamina la villa.³ Según Barrildo, en un despliegue lopesco de entendimiento pitagórico-platónico del orden del cosmos, la negación de Mengo atenta contra la concepción de mundo e incluso es proclive a ocasionar caos, a través de la relación especular tierra-cielo:

Sin amor, no se pudiera
ni aun el mundo conservar.
[...]
El mundo de acá y de allá,
Mengo, todo es armonía.
armonía es puro amor,
porque el amor es concierto. (I, versos 369-382)

La presunción de un orden estelar obliga la imitación de ese orden, garantía de preservación: fuera de este se encuentra la no existencia. El *concierto* al que se refiere Barrildo tiene que ver con la unión de los elementos, por supuesto, con la integración de contrarios que Mengo menciona; a eso, circunscrito a lo individual, precisamente, apuntan sus palabras siguientes: el amor es concierto en tanto es amor que proviene de la persona y se dirige a sí misma:

Del [amor] natural, os advierto
que yo no niego el valor
[...]
gobierna todas las cosas
[...]
Y yo jamás he negado
que cada cual tiene amor
correspondiente a su humor,
que le conserva en su estado.
Mí mano al golpe que viene
mi cara defenderá;

³ El caos de la sedición política se refleja de forma erótica (Feito, 1981, p. 396). McCrary ha precisado similitudes entre la violación de Ciudad Real y la violación de personajes femeninos (1961, p. 188). El requerimiento sexual de Laurencia por parte del Comendador en plena asamblea de Fuenteovejuna refuerza la relación política-erótica.

mi pie, huyendo, estorbará
 el daño que el cuerpo tiene.
 [...]

 nadie tiene amor
 más que a su misma persona. (I, versos 383-402)

Incluso Mengo llega a negar el amor de hombre y mujer a través de lógica semejante: “Eso se llama / amor propio, y no querer” (I, versos 407-408). Aunque Laurencia le aclare que el amor “Es un deseo / de hermosura” (I, versos 408-409),⁴ Mengo porfía que el intento de lograr la hermosura solo redundará en beneficio propio, es decir, sigue siendo amor a la misma persona. La discusión llega a su término, aparentemente sin lograr el propósito primero, demostrar o negar la existencia del amor, debido a que el jurado está imposibilitado para dar un veredicto. Pascuala carece de experiencia y su compañera “no quiere bien”, cosa que infiere la primera de un verso anterior, en el que a la pregunta de Mengo: “¿Amas tú?”, Laurencia contesta: “Mi propio honor” (I, versos 434-441).

3. EL AMOR, AMOR Y LO HEROICO

La crítica, desde el artículo de Leo Spitzer, “A central theme and its structural equivalent in Lope’s *Fuenteovejuna*” (1955, p. 274-292), ha estudiado con resultados parciales estas apreciaciones platónicas sobre el amor. Ha escarbado sobre todo en las palabras de Mengo y Barrildo, y por el contrario, ha soslayado un tanto las de Laurencia. Además, ha dejado guiarse principalmente por las obras en las que Platón se refiere directamente al ordenamiento del cosmos y echado a un lado *El Banquete* ([388-371 a. C.] 1975), principal discurso platónico sobre la naturaleza y hechos del amor. Y obra de la que no hay que desconfiar que Lope conociera, pues en *El Amor enamorado* ([1608-1615] 1966a) hace referencia directa a la argumentación de Aristófanes incluida en *El Banquete*.⁵ De

⁴ Los libros segundo y tercero de *La República* (Platón, [385-371 a. C.] 1995) debieron estar muy presentes en el pensamiento de Lope, sobre todo en lo que concierne a la música desde su aspecto pedagógico, capaz de generar belleza, que va desde la vinculación con las diferentes artes imitativas, pasando por las concepciones poéticas de ultratumba hasta la formación de los guardianes ideales del Estado. Aspectos que Platón integra de la siguiente manera: “toda conversación sobre la música debe venir a parar en el amor a lo bello” (403c).

⁵ “FEBO: Por tus ojos veas / abrasado en celos vivos, / sus dos almas, sus dos vidas, / en un cuerpo hermafrodito” (II, versos 402-405).

hecho, no sería apresurado proponer que las apreciaciones de Mengo, antes citadas, tengan su origen precisamente en la intervención del cómico griego, quien expone la primigenia existencia de los hermafroditos (masculino-femenino) y los seres duales (masculino-masculino, femenino-femenino) que fueron castigados por Zeus debido a su soberbia, desunidos y, de alguna manera, condenados a vagar en busca de sí mismos: un amor reflejo en definitiva. Y, aunque el mismo Sócrates en su intervención se encargue de hacer referencias explícitas a las concepciones de Aristófanes y de negarlas, sus propios principios no difieren sustancialmente de los de este último: el amor es finalmente, según ambas posturas, un movimiento hacia la totalidad.

La discusión sobre el sentimiento en *Fuenteovejuna* y sobre todo las palabras de Laurencia, “un deseo de hermosura”, parecen provenir directamente de este diálogo platónico, aunque tamizadas por el cristianismo y el código de honor, como Lope se encarga de remarcar al incluir lo eclesiástico:

Dijo el cura del lugar
 cierto día en el sermón
 que había cierto Platón
 que nos enseñaba a amar;
 que éste amaba el alma sola
 y la virtud de lo amado. (I, versos 421-426)

En el diálogo platónico, Sócrates nos presenta Amor como una divinidad disminuida; no se trata de un dios poderoso, como los demás participantes del diálogo excepto Aristófanes, siguiendo la *Teogonía* de Hesíodo ([785 a. C.] 1982), presuponían, sino de un ser ambiguo, un demonio, capaz de unir lo humano y lo inmortal, que vive en los límites de lo terrestre y los espacios celestiales. Según el mito con que Diótima inicia a Sócrates, es hijo de Poros y Metis, la abundancia y la escasez, es decir de opuestos engranados, lo que caracteriza su naturaleza: no es bello, pero persigue lo bello; no es sabio, pero busca la sabiduría; ni rico ni pobre; de condición mutable. El gran aporte de Sócrates es, precisamente destituir a Amor de las esferas divinas y darle un carácter algo más terrenal; de esta manera el filósofo transforma la esencia y dirección de Amor, porque los dioses, desde Homero (*Odisea*, [s. VIII a. C.] 1999),⁶ no están sujetos al cambio, viven sin cuidados, en una palabra, disfrutan de lo inalterable, siempre asociado a hermosura y bienestar. Amor se convierte así no en lo amado sino en lo que

⁶ Ver Canto V (versos 122 y 206) y Canto VI (versos 40-46).

ama; en la medida en que se disminuyen sus prerrogativas divinas se le atribuyen su acción y objeto: el deseo de poseer belleza solo puede provenir de la carencia. Si Amor no es como los demás dioses, no está en posesión de la belleza, su deseo es precisamente lograrla, fin que conduce a la felicidad deseada por todos. El postulado estético de Platón, el logro de la belleza, es un postulado intrínseco al mundo poético griego, donde imagen (εἶδος) e idea (ιδέα) son intercambiables, donde la imagen puede referir esencia y viceversa. La forma de participar de la inmortalidad de los dioses, es decir, de la belleza y bondad, según las palabras de Sócrates, es a través de la generación, de individuos mediante la unión de hombre y mujer o de las obras. Y los ejemplos que este filósofo nos presenta van desde la cumbre de lo heroico, lo cual es representado por paradigmas como Aquiles, Alcestes; la descendencia ilustre, única inmortalidad biológica accesible a lo humano; y la producción de obras del espíritu, representadas por la filosofía y el arte, entre las cuales destaca la política, escogida como la más excelente.

4. LO HEROICO COMO IMAGEN DE ORDEN

La propuesta de Sócrates –en *El Banquete* ([388-371 a. C.] 1975)– resuelve la paradoja de los opuestos: la producción de belleza, fin del amor, puede encumbrar al hombre hasta los predios de la inmortalidad; lo inmortal y lo mortal, al mismo tiempo que se limitan, llegan a un punto de encuentro. Un punto de encuentro épico en la medida en que este encuentro genera heroísmo, es decir, lo épico entendido como formación-definición de lo bello. El postulado esencial en boca de Laurencia, “un deseo de hermosura” (lo que tiene otra arista: amar el propio honor), aunque solo mencionado una vez, es la materia de la que se nutre Lope para llevar la obra por el único camino que permite su consumación: la vuelta al orden, a la armonía. En este sentido, *Fuenteovejuna* refleja la producción de lo heroico con el objetivo de recuperar la armonía perdida. No se trata del heroísmo desbocado que subvierte lo social y se determina por su aniquilación, sino de la necesidad de heroísmo para retornar a la paz, cuyo ejemplo paradigmático una vez más encontramos en los griegos en la *Odisea*. Ulises necesita ser heroico para insertarse de nuevo en el terreno de los límites, el menos heroico de todos, la sociedad. De hecho, los momentos de mayor heroicidad de *Fuenteovejuna* –los enfrentamientos de Frondoso o Mengo contra el Comendador y el gran ajusticiamiento final– no tienen el propósito de señalar el heroísmo de nadie. Mengo, como ya ha sido apreciado por la crítica, no es cónsono con los postulados propios, no pone en práctica eso de “mi pie, huyendo, estorbará / el daño que el cuerpo tiene” (I, ver-

sos 395-396). En cambio, ampara a Jacinta, se enfrenta al Comendador, pero en su acción a pesar de hallarse el heroísmo, no lo pretende; lo que busca Mengo, a final de cuentas, es que el Comendador no injurie a su protegida. Es decir, que no se trasgredan los límites. Heroico, en el puro sentido de la palabra, sería imaginar a un Mengo que se eleve de su condición y enfrente con su honda a Fernán Gómez. Algo similar ocurre con Frondoso en la escena en la que este se apura a proteger el honor de su amada Laurencia. Al igual que Mengo, Frondoso no conculca los límites de su estado, conoce su medida y su situación social. No desea descollar: “Yo me conformo / con mi estado” (I, versos 852-853). El Comendador, quien paradójicamente es el que debe hacer cumplir las leyes, es el único que ha traspasado los límites y que estaría dispuesto a quebrarlos de nuevo: “Tira, infame, / tira y guárdate; que rompo / las leyes de caballero” (I, versos 849-851). Ambos, Mengo y Frondoso, inauguran la estética de la obra, en el sentido más conservador: respetar los límites, afinar los tonos de armonía. Actualizan con hechos el apotegma de Laurencia, se fraguan a sí mismos imágenes de belleza. Y es que las afirmaciones de Laurencia y Mengo en el debate pastoril se unen indefectiblemente, aunque pruritos cristianos puedan aprehenderlas en primera instancia como egoísmo. El amor propio entendido como búsqueda de belleza equivale al mantenimiento del honor. Una actitud vital que roza lo ascético y que, en definitiva, no contraviene sino avala lo católico. Sin embargo, en la escena en la que Frondoso evita que la pasión del Comendador se desborde en Laurencia, encontramos un detalle que, al parecer, no ha sido advertido por los estudiosos, pero que, atendiendo a los conocimientos de Lope sobre la cuestión platónica, no pareciera fortuito. Se trata de la ballesta. Según la teoría de Sócrates, se habla del amor como reconciliador de opuestos, entre lo divino y lo humano, como ya se mencionó, lo que es continuación de algo que fue abordado en primera instancia por Eryximacos en *El Banquete*. Este seguidor de Esculapio nos refiere las propiedades del amor desde el punto de vista médico: la medicina es la ciencia que encuentra concordia entre los principios más contrarios, el frío y el calor, lo seco y lo húmedo, lo dulce y lo amargo, y el médico es el que detecta la falta de amor entre los elementos de un cuerpo enfermo y sabe restituir la amistad entre ellos (Platón, [388-371 a. C.] 1975, p. 24). La integración de contrarios que, como reconoce Eryximacos, proviene de Heráclito, está presente asimismo en la música, disciplina en la que los antagónicos tienen que lograr consonancia, aunque sean de naturaleza distinta. Y Eryximacos lanza la metáfora del arco y la lira como opuestos similares: la armonía como integración de elementos en principio irreconciliables. El arco y la lira

son ambos atributos de Apolo, tienen forma similar, y en el caso del arco (βίος), su nombre contiene la vida (βίος), pero simultáneamente es en sí mismo muerte. La mentalidad griega tenía la propiedad de ver armonía en la discordia, de crear a partir de lo diferente, de congraciarse lo mismo y lo otro, y de generar de esta forma pensamiento.⁷

La imagen del Comendador de caza, con la ballesta, y sus palabras a Laurencia, que proponen el caos:

¿No se rindió Sebastiana,
mujer de Pedro Redondo,
con ser casadas entrambas,
y la de Martín del Pozo,
habiendo apenas pasado
dos días del desposorio? (I, versos 799-804)

y las de Laurencia, que completan la imagen del Comendador como figura perturbadora por su monstruosidad: “que a no veros con la cruz, / os tuviera por demonio” (I, versos 811-812), reflejan, además de condenar la figura de Cupido como elemento que distorsiona el amor,⁸ una amalgama de símbolos paradójicos. Fernán Gómez, figura de orden, transformado en engendro destructor de honras; la cruz que viste al demonio;⁹ la ballesta, otra cruz, cinegética esta vez, destinada a la caza y humillación de doncellas. Y la entrada heroica de Frondoso, tomando la ballesta y colocándola en el pecho del Comendador-demonio, exactamente en la cruz de caballero. Villano contra noble, nobleza de hechos contra nobleza de sangre,¹⁰ orden contra caos, hombre contra demonio, altura contra

⁷ La tragedia quizá sea el mejor ejemplo de la conciliación de opuestos: lo viejo y lo nuevo: *Prometeo encadenado*; lo masculino y lo femenino: *Orestíada*; la civilización y la tiranía: *Los Persas*; lo guerrero y lo prudente, Áyax o Ulises: *Áyax*; la peste y la cura: *Edipo Rey*; lo contaminado y lo puro: *Hipólito*, *Filoctetes*, entre otros. Jean-Pierre Vernant lo dice así: “Si el mismo permanece encerrado en sí mismo, no puede haber pensamiento. Ni civilización, entre otros” (1996, p. 16).

⁸ Así en *El Amor enamorado*, donde Apolo reprueba las fechorías de Cupido: “el que inventó las traiciones / los agravios, las bajezas” (I, versos 935-936).

⁹ La obra se encarga de que la cruz vista solo pechos excelsos, que no haya discordancia en la imagen: “póngasela el Rey al pecho, / que para pechos reales / es esa insignia y no más” (II, versos 770-772).

¹⁰ Como se refleja en varias ocasiones: “el mal más tiñe que alimpia” (II, verso 136); “tengo un padre honrado, / que sí en el nacimiento / no te iguala, en las costumbres / te vence” (II, versos 402-406).

bajeza, ballesta contra cruz, presa contra cazador. En manos del Comendador, el arco-ballesta se transforma en caos, trasgresión, plaga; en manos de Frondoso, significa reivindicación, orden, vida, honra, todo resumido en amor, entendido como energía que es capaz de generar-restituir la concordia. Frondoso resuelve así la paradoja del arco como portador-reflejo de la armonía y el arco como portador de muerte.¹¹ La imagen de la ballesta en el pecho constituye la gran imagen de la obra. En manos de Frondoso, la concordia musical encarnada en el instrumento es metáfora del orden contra la peste y el caos que esta genera en las manos de Fernán Gómez.

Mengo no utiliza su honda, Frondoso no acciona la ballesta. Se trata de un heroísmo contenido en los límites de la civilización, si esto puede tener algún sentido. De acciones que, aunque discordantes porque se dirigen contra la jerarquía establecida, tienen un movimiento retrospectivo que las anima y, al mismo tiempo, las contiene. La dirección apunta a la existencia en Fuenteovejuna en el período pre-Fernán Gómez, tiempo en el que podemos suponer que era posible una utópica armonía. Los hechos del Comendador han roto el bienestar del pueblo, se han expandido como una plaga, así lo expone Lope a través de los epítetos que le otorga a la figura discordante: “arsénico y pestilencia” (II, verso 291), “bárbaro homicida” (II, verso 627), “lobo” (III, verso 91) y “demonio”, como se ha citado. Imágenes que renuevan la idea de contaminación que esta figura causa en Fuenteovejuna y no solo desde el punto de vista de la honra de las mujeres a las que ha infamado, arista más destacada, sino desde uno más comprensivo, político. No es casual que Lope inserte dentro del consejo del pueblo, al principio de la Segunda Jornada, espacio para discutir los problemas administrativos de los ciudadanos, la intemperancia sexual del Comendador. Y tampoco que, al final de esta misma Jornada, la vara de alcalde sea partida en las espaldas de Esteban o que la violación de Jacinta ocurra cuando las fuerzas del Comendador se aprestan para ir a Ciudad Real. La interrupción de la boda, el rapto de la novia, el aprisionamiento de Frondoso y la humillación de Esteban son apreciados desde la óptica retorcida que el Comendador nos da:

Es esto contra el Maestre
Téllez de Girón, que Dios guarde;

¹¹ Un estudio aparte tomando en cuenta estas apreciaciones podría realizarse con imágenes de *El Amor enamorado*, donde el arco, en manos de Apolo, causa muerte (de la serpiente Pitón), lo que significa vida para los aldeanos y, en manos de Cupido, causa desdén o pasión desenfrenada.

Es contra toda su orden,
 [...]
 que una tarde
 [Fronroso] al Comendador mayor
 [...]
 puso una ballesta al pecho. (II, versos 738-748)

5. HACIA “FUENTE OVEJUNICA”, LA COHESIÓN FINAL

La obra empieza con un problema político-nacional, que sobrepasa las fronteras de Fuenteovejuna y, al mismo tiempo, se refleja en ella. En sí mismos los malos consejos (I, versos 679-682; III, versos 664-669) que el Comendador da al Maestre evidencian lo que ocurre en Fuenteovejuna y proyectan al Comendador como factor de contaminación (Ribbans, 1967, p. 101), desde los niveles más personales (Fronroso y Laurencia) y regionales (Fuenteovejuna-Ciudad Real) hasta los suprarregionales (Península Ibérica). En lo que Lope pone énfasis es en la pasión desbordada, que puede tener diferentes imágenes, de acuerdo con los niveles en los que se le aprecie, y se inclina por la contención, la imposición de límites, lo que en el ámbito erótico se llama *simetría*, matrimonio, y en el ámbito político, lealtad, vasallaje. La obra continúa su curso en la medida en que es capaz de desmontar imágenes de belleza falsa y recuperar las genuinas. Desde los primeros indicios de la naturaleza retorcida del Comendador hasta la asimilación del orden ideal, representado nacionalmente por los Reyes Católicos y regionalmente, por Laurencia y Fronroso. Los monarcas encarnan la entrada de los cielos en la tierra, como se dice de Fernando, “a quien ha enviado el cielo” (I, verso 666).¹² La hermosura de la pareja real, además, causa asombro (III, verso 748) y su cohesión, reflejada en el epíteto de la unidad, es indestructible:

¡Viva la bella Isabel,
 y Fernando de Aragón,
 pues que para en uno son,
 él con ella, ella con él! (III, versos 384-387)

También se ha redundado en el enlace de Fronroso y Laurencia en dos ocasiones (I, verso 738 y II, verso 687) como muestra de la integración más estrecha, aquella que puede acoplarse indisolublemente salvando sus diferencias.

¹² Fernando es vivo manifiesto cosmológico: “el rey es señor después del cielo” (III, verso 49); coronado por lo celeste: “a quien el cielo concede / la corona de Castilla” (III, versos 301-302).

Fuenteovejuna toda da muestras de este proceso de cohesión no solo en el acto de ajusticiar al Comendador:

REGIDOR	Muramos todos [...]
MENGO	Ir a matarle sin orden. Juntad el pueblo a una voz; que todos están conformes en que los tiranos mueran. (III, versos 149-156)

La articulación de la comunidad se extiende asimismo a la forma de reportar el suceso a las autoridades reales (Fiore, 1966, p. 79), lo que se puede observar en el sumario, donde una variada gama de integrantes (opuestos) de la sociedad responden al unísono, “conformes a una” (III, verso 716). Le toca a Mengo recoger el espíritu de vinculación en su genial diminutivo “Fuente Ovejunica” (III, versos 699 y 631), el cual proyecta infinitamente el acoplamiento. Por esto, porque *Fuenteovejuna* es un problema colectivo que se resuelve colectivamente, aunque mantenga lazos obvios con *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (Vega Carpio, [1612-1614] 1979b), no puede aprehenderse bajo la misma fórmula. Pedro, mediante el ardid de ceñir la espada (III, versos 2.234-2.290) se acerca socialmente a la figura del Comendador, se separa de sus pares, descolla, sobresale, y así es entendido al final por el rey Enrique, quien lo reafirma en su nueva posición social (III, verso 3.120). En cambio, la respuesta conclusiva del rey Fernando en *Fuenteovejuna* no tiene que ver con la elevación de nadie a estados más honorables, sino con la preocupación política de gobernar adecuadamente la comunidad:

Y la villa es bien se quede
en mí, pues de mí se vale,
hasta ver si acaso sale
Comendador que la herede. (III, versos 796-799)

aunque el “acaso” de Fernando hace suponer que no será cualquier Comendador el que pueda gobernarla, lo que de cierta manera distingue a los aldeanos en su conjunto. En todo caso, es pertinente recordar que el ideal consiste, como se dice al principio de la Segunda Jornada, en “gobernar esta república en paz” (verso 8), reflexión reiterada del ejercicio político de los Reyes Católicos: “en paz tienen los reyes a Castilla” (III, verso 25).

El ajusticiamiento final responde a una necesidad estética: la perentoriedad de recuperar la imagen de belleza que le ha sido usurpada a Laurencia, como

principal personaje receptor del desenfreno erótico y político de Fernán Gómez. La escena de la arenga tuvo que incluir un cambio físico notable, acorde con el extrañamiento de Esteban, quien en un principio duda de la identidad de su propia hija. La didascalia de Lope nos advierte que Laurencia entra al escenario “desmelenada” y, ella misma, consciente de su apariencia, pregunta “¿Conocéisme?” (III, verso 64). Más que su calidad de “desmelenada”,¹³ conviene apreciar la pérdida de belleza como un punto que contraviene la búsqueda de hermosura, esbozada por la misma Laurencia, en el inicio de la obra. Es interesante advertir que su nuevo estado corpóreo no se circunscribe a lo específico sino que se proyecta en el colectivo, se trata de una pérdida de belleza global que distorsiona tanto su imagen como la de los labradores a los cuales intenta enardecer. A través de sus ojos podemos contemplarlos, aunque Lope no los haya transmutado de manera literal: “ovejas”, “piedras”, “bronces”, “jaspes”, “liebres”, “gallinas”, “hilanderas”, “maricones”, “cobardes” (III, versos 107-129). La calidad de los hombres no puede ser detectada por ojos humanos, sin embargo, la transformación metafórica de lo físico viene a dar una idea estética del estado del alma que transita desde lo individual –Laurencia desmelenada–, a lo colectivo: los pobladores cobardes de Fuenteovejuna. Este conjunto de imágenes amalgamadas que mezcla apreciaciones tanto éticas como estéticas¹⁴ provoca un resultado que está lejos de ser estéril. Recordemos que antes de la entrada de Laurencia a escena había varias mociones, entre las que se contaban: pedir remedio al rey (III, versos 26-27), abandonar el lugar (III, versos 34-33) y –la que parece gozar de más sintonía con las ofensas– matar al tirano (III, versos 46-47). Esta última no estaba exenta de aprehensiones: “¡Contra el señor las armas en las manos!” (III, verso 48), “¿qué nos ha de costar?” (III, verso 52), “¿qué aguardamos?” (III, verso 58). De hecho, de tal modo impacta Laurencia a los labradores con su imagen que no sería descabellado afirmar que su entrada en el consejo tiene rasgos de revelación: a través de ella no quedan du-

¹³ Juan Victorio ha hablado convincentemente acerca del tópico de la “niña en cabello” y su relación con la tenencia o pérdida de la virginidad (1995, pp. 42-43). Para *Fuenteovejuna*, véase: Jornada II, verso 689; la aceptación de la violación en Jornada III, versos 99 y 184; y la explicación final de lo ocurrido, algo contradictoria, en Jornada III, verso 760, con una reducción considerable de su importancia, pues Fernán Gómez ha sido asesinado.

¹⁴ La idea es de larga data. Jaeger la menciona en el capítulo I de su *Paideia* ([1933-1947] 1993). Homero, al que después siguió Platón, fue el primero en entender la belleza propia de los héroes, sin necesidad de describirla, circunscribirla a patrones fijos. La belleza, tal vez inapreciable en su sentido total, es accesible a través de lo particular. La idea incipiente de la catarsis aristotélica espera detrás de estas apreciaciones.

das de lo que están obligados a hacer. Y la vuelta al orden, a la reconquista de las imágenes propias, el regreso a la belleza, es inminente gracias a que esta comedia de Lope hizo una ecuación imprescindible: el honor no es comerciable o transferible, característica propia de las culturas de vergüenza, aunque el Comendador pretenda, poco antes de su muerte, ir “pagando / a fe de caballero esos errores” (III, versos 229-230). La restitución de lo bello exige irreductiblemente el restablecimiento del honor. De esta manera, *Fuenteovejuna* es épica, en el sentido no de construir sino de restaurar imágenes de belleza perdidas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. ([335-322 a. C.] 1972). *Metafísica*. Madrid: Espasa-Calpe.
- DODDS, E. (1999). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza.
- FEITO, F. (1981). *Fuenteovejuna* o el álgebra del amor. En M. Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, (391-398). Madrid: Edi-6.
- FIORE, R. (1966). Natural law in the central ideological theme of *Fuenteovejuna*. *Hispania*, 49 (1), 75-80.
- FLACELIÈRE ([1959] 1989). *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*. Madrid: Temas de Hoy.
- GERLI, M. (1979). The hunt of love: The literalization of a metaphor in *Fuenteovejuna*. *Neophilologus*, 63 (11), 54-58.
- HESÍODO. ([785 a. C.] 1982). *Teogonía. Los trabajos y los días. El escudo de Heracles*. México, DF: Porrúa.
- HOMERO. ([s. VIII a. C.] 1999). *Odisea*. En *Ilíada. Odisea*, (959-1663). Madrid: Espasa-Calpe.
- JAEGER, W. ([1933-1947] 1993). *Paideia*. Santa Fe de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- MCCRARY, W. (1961). *Fuenteovejuna*: Its platonic vision and execution. *Studies in Philology*, 58, 179-192.
- PLATÓN. ([393-347 a. C.] 1949). *Apología de Sócrates. Diálogo; Critón o del deber; Ión o de la poesía; Fedro o de la belleza; Filebo o del placer; El sofista o del ser; Menon o de la virtud; Fedón o del alma; El banquete o del amor; Tímeo o de la naturaleza; Critias o de la Atlántida*. Buenos Aires: El Ateneo.
- PLATÓN. ([388-371 a. C.] 1975). *Diálogos: Fedón, o de la inmortalidad del alma; El Banquete, o del amor; Gorgias, o de la retórica*. Madrid: Espasa-Calpe.
- PLATÓN. ([385-371 a. C.] 1995). *La República o el Estado*. Madrid: Espasa-Calpe.
- RIBBANS, G. W. (1967). Significado y estructura en *Fuenteovejuna*. En J. F. Gatti (ed.), *El teatro de Lope de Vega*, (91-123). Buenos Aires: Eudeba.

- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1997). *Democracia y literatura en la Atenas clásica*. Madrid: Alianza.
- SPITZER, L. (1955). A central theme and its structural equivalent in Lope's *Fuenteovejuna*. *Hispanic Review*, 23 (4), 274-292.
- SPITZER, L. (1963). *Classical ideas and Christian ideas of world harmony*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- VEGA CARPIO, FÉLIX LOPE DE. ([1604-1606] 1912). *El anzuelo de Fenisa*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- VEGA CARPIO, FÉLIX LOPE DE. ([1608-1615] 1966a). *El Amor enamorado*. En *Obras de Lope de Vega. Comedias mitológicas y comedias de asunto extranjero*, (240-284). Madrid: Atlas.
- VEGA CARPIO, FÉLIX LOPE DE. ([1608-1615] 1966b). *El Villano en su rincón*. En *Obras de Lope de Vega. Comedias mitológicas y comedias de asunto extranjero*, (13-67). Madrid: Atlas.
- VEGA CARPIO, FÉLIX LOPE DE. ([1612-1614] 1979a). *Fuenteovejuna*. En *Teatro. Fuenteovejuna. Peribáñez. El Caballero de Olmedo. La Dama Boba*, (75-163). Barcelona: Bruguera.
- VEGA CARPIO, FÉLIX LOPE DE. ([1612-1614] 1979b). *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. En *Teatro. Fuenteovejuna. Peribáñez. El Caballero de Olmedo. La Dama Boba*, (177-300). Barcelona: Bruguera.
- VERNANT, J. (1996). *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa.
- VICTORIO, J. (1995). *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*. Madrid: J. García Verdugo.