manifestaciones de la actividad creadora. Pero, a diferencia del futurismo, que exaltó los valores de la técnica, de la eficacia y del poder contra el vago sentimentalismo y el idealismo que rehúye toda acción concreta tendente a transformar el mundo, los expresionistas, en esto más clarividentes, advirtieron las amenazas del mito del progreso indefinido mediante la ciencia y la técnica, denunciaron los horrores que se ciernen sobre el hombre contemporáneo: la deshumanización, las fuerzas incontrolables que ha desatado una civilización caída en el extravío. Fue más un grito de advertencia que una fórmula de salvación. Por ello, la gran conflagración mundial acalla sus voces, y hacia 1925 ya casi no encontramos señales de su actividad. Algunos pasaron a militar en la izquierda revolucionaria y se consagraron a la búsqueda de una poesía que transmitiera a las masas ideas e impulsos liberadores. Otros, emigrados a Suiza durante la guerra, participaron en la fundación del dadaísmo. Otros, en fin, fueron acallados por el mito arrollador del nacionalsocialismo o emigraron también...

Pero esta desesperada y caótica erupción de la conciencia, en cuyo fondo podemos ver la llama de un profundo humanismo, ha dejado por todas partes las huellas indelebles de su trágica vocación de absoluto. Ha restituido, como pocas veces en todos los tiempos, a la poesía y al arte, la dimensión metafísica, la heroica dignidad, la insobornable independencia, el sentido profético, la infinitud humana, en suma, sin los cuales parecen perder su originaria significación, para deslizarse por los tranquilos canales de las maneras y las retóricas.

Ha devuelto al poeta una convicción que resumen, en sus misteriosos fulgores, estas palabras de Gottfried Benn: «Tú sirves a imperios inexplicables y en los que no existe la victoria.»—*RAUL GUSTAVO AGUIRRE (Avda. Corrientes, 745. BUENOS AIRES. Argentina).*

EVOLUCION DE LA CRITICA DE "FUENTEOVEJUNA", DE LOPE DE VEGA, EN EL SIGLO XX

Fuenteovejuna ha suscitado variadas y contradictorias reacciones a lo largo de los tiempos. Al discutir detalladamente la crítica erudita de esta comedia en el presente siglo, se podrá comprobar que su interpretación literaria se prestará a distintas interpretaciones de época. A medida que el concepto y la función de la crítica irán evolucionando, la significación de la obra irá cambiando también. *Fuenteovejuna* será

una y otra vez la piedra de toque, el punto focal de batallas conceptuales, que además de elucidar la pieza en sí reflejarán las principales directrices de la crítica literaria.

Guiados por el principio de la división aristotélica entre el fondo y la forma y por la concepción positivista del arte, los críticos de principios de siglo, que siguen la vena ya establecida por Menéndez y Pelayo, parecen escoger el fondo, dejando de lado o menospreciando la forma. Así se puede afirmar, a grandes rasgos, que toda la crítica de *Fuenteovejuna* en las primeras décadas, se preocupa únicamente por su contenido ideológico, sea a través del estudio de la historicidad de la obra poética, sea a través de la discusión de la legitimidad de la rebelión campesina.

La reacción contra esta actitud, bajo la influencia de la crítica formalista, aparecerá en los años cuarenta. Durante unos veinte años, los esfuerzos se encaminarán a negar la interpretación política dominante del período anterior y a buscar la unidad de la obra, ora en un tema central: el amor, la armonía universal, la justicia; ora en un concepto estético-filosófico: el barroco, el platonismo. Algunas de las mejores páginas escritas sobre la comedia aparecen en este período. Quizá por ello, la crítica de los años sesenta, que no produce sino estudios breves y, en parte, reiterativos, dé la impresión de que ya no queda nada por decir. Los grandes maestros de la etapa precedente (Casalduero, Parker, Spitzer) son, a su vez, atacados, al igual que éstos atacaron a sus predecesores (Menéndez y Pelayo, Schevill, Aníbal), y quizá por falta del descubrimiento de un nuevo centro organizador, se multiplica la posición analítica, que desmenuza la comedia en más y más núcleos, motivos y movimientos.

A mediados del último decenio, la crítica vuelve a remontarse al analizar la obra bajo la influencia de la sociología de la literatura (Salomón) y de la metodología del nuevo criticismo. Si a ello se añaden las nuevas posibilidades de la interpretación de *Fuenteovejuna,* desde las perspectivas abiertas por trabajos de la categoría de los de Castro, Maravall y Aubrun, hay que concluir que continuará despertando y avivando imaginaciones como hasta ahora.

La interpretación histórico-política (1900-45)

Dada la orientación historicista de la crítica decimonónica, no es de sorprender que uno de los primeros problemas que se plantearán los críticos a principios del siglo XX, además del de sus fuentes (tema que dejamos aparte), sea el de la fidelidad histórica de la comedia.

Partiendo de la premisa de que la verdad histórica es única y equiparable a la creación dramática, se juzga *Fuenteovejuna* según el grado de verismo histórico que se puede encontrar en ella. Aparecen así tres teorías sobre dónde hay que buscar «la verdad» del hecho de *Fuenteovejuna: a)* en Rades y, por tanto, en Lope, según Menéndez y Pelayo [1]; *b)* en los documentos del Ayuntamiento de Córdoba y no en Rades, según Ramírez de Arellano [2], y *c)* en Palencia y no en Rades o Lope, según Aníbal [3]. Años más tarde, Cardenal Iracheta volverá a la carga para dictar que tanto Palencia, como Rades, como Lope, como los adaptadores rusos, tergiversan los hechos, y que «la verdad» está en la versión de Ramírez de Arellano [4], según la cual, la rebelión habría sido cosa de pocos y provocada por los intereses cordobeses.

Este grupo de críticos y los que les siguen en orientación presuponen un interés arqueológico que Lope no tenía. Como Vossler recuerda acertadamente, a Lope le interesa menos la historia que la fábula [5]. La dilucidación del problema de la fidelidad histórica de *Fuenteovejuna* no ha conducido a una mejor comprensión ni a una valoración más adecuada de la comedia. Al contrario, la obra poética parece perderse para siempre dentro del laberinto de la erudición.

La interpretación política de *Fuenteovejuna* parece querer compensar la aridez creada por la discusión de problemas de fuentes y de fidelidad histórica. Es una forma de acercamiento y una manera de explicar el efecto sorprendente de la pieza sobre el espectador. Siguiendo el camino abierto por Menéndez y Pelayo, se busca en la interpretación de época la intención social de la comedia, la posible lección política que de ella se pueda sacar. De esta forma se plantea la controversia viva aún:

a) De si Lope a través del honor campesino está reclamando o no un nuevo orden social más igualitario que el de sus días.

b) De si la comedia representa o no un ataque al poder arbitrario de una clase privilegiada, la nobleza.

c) De si la rebelión campesina es legítima o no.

---

[1] MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO: *Obras completas,* vol. V: *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* (Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1925), págs. 194-206. En particular, página 195.

[2] RAFAEL RAMÍREZ DE ARRELLANO: «Rebelión de Fuente Ovejuna contra el Comendador Mayor de Calatrava Fernán Gómez de Guzmán (1476)», *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Madrid), XXXIX, Cuaderno IV (diciembre de 1901), 466.

En honor a la verdad, Ramírez de Arellano no implica jamás a la creación lopesca; su artículo está vinculado únicamente al hecho histórico. Pero su argumentación será luego incorporada por otros críticos en la discusión de la comedia.

[3] CLAUDE E. ANÍBAL: «The Historical Elements of Lope de Vega's *Fuenteovejuna*», *PMLA* (september 1934), págs. 717-718.

[4] MANUEL CARDENAL IRACHETA: «Fuenteovejuna», *Clavileño* (Madrid), II, núm. 11 (septiembre-octubre de 1951), pág. 25.

[5] KARL VOSSLER: *Lope de Vega y su tiempo* (2.ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1940), página 266.

Para ello asistimos a un progresivo proceso de desplazamiento semántico, especialmente en obras que quieren resumir en pocas líneas su sentido total. En un movimiento abusivo de politización del lenguaje, de «popular», se pasa a «democrático» [6], y de «democrático», a «revolucionario» [7]; de «pueblo» (aldea), se pasa a Pueblo, «estado llano», «tercer estado» y «raza» [8], y de «pueblo en masa», se pasa a «frente común» [9], «solidaridad de clase» y «revolución burguesa»; de «monarquía», a «la España absolutista y militarista de los Habsburgo». Es decir, que el lenguaje mismo lleva ya la carga valorativa que el crítico, conscientemente o no, le está dando.

En cuanto a la interpretación total de la comedia, al igual que en la selección del vocabulario empleado, se puede notar un escalonamiento de matices: desde la interpretación un tanto comedida de Vossler, que ve la pieza como un «drama de defensa y reacción contra la injusticia» [10], y de Castro, que ve en la monarquía nacional «una mayor garantía de justicia para el pueblo» [11], pasando por la de Schevill, que ve en ella un ansia de libertad en la continuada lucha contra la nobleza [12],

---

[6] El adjetivo «democrático» será usado una y otra vez para describir la comedia. Además de los autores que se citan en la nota siguiente véanse: ISMAEL SÁNCHEZ ESTEBAN: *Frey Lope Félix de Vega Carpio (Semblanza)* (Barcelona: Sociedad General de Publicaciones, S. A., 1931), página 126; AMÉRICO CASTRO: *Introducción a «Fuenteovejuna» de Lope de Vega* (Madrid: Imp. de La Ultima Moda, 1909), pág. 5: «Los vecinos de Fuenteovejuna dan a su pleito la única solución jurídica y democrática entonces posible.» EDGAR ALLISON PERRS, fuertemente influido aún por la interpretación histórico-política, dice en su Introducción de *Fuenteovejuna* (Liverpool: Institute of Hispanic Studies, 1946), pág. v: «Its democratic character is certainly remarkable. With its vigour, individuality and permeation by the spirit of independence...»

[7] Véase como ejemplo cómo se transforma la famosa apreciación de Menéndez y Pelayo (1899), que tanto revuelo causará en pro y en contra (los subrayados son míos):

a) «Drama que simboliza el pacto de alianza entre la *monarquía* y el *pueblo*, el allanamiento de las fortalezas señoriales y la ruina de las jurisdicciones privilegiadas.

»Porque este drama, tan *profundamente democrático*, es profundamente monárquico» *(Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, pág. 201).

b) EUGÈNE KOHLER: «L'art dramatique de Lope de Vega», *Revue des Cours et Conférences*, XXXVIII, núm. 2 (1937), 712: «Ainsi *l'Espagne absolutiste et militariste de Habsbourg* cultive et cultivera encore, sur son théâtre, comme un beau rêve, l'idée d'une noblesse possible du *tiers état*.»

c) ANGEL VALBUENA PRAT: *Historia de la literatura española* (4.ª ed., Barcelona: G. Gili, 1953), pág. 356 (la edición original es de 1937): «Lope traza el drama de todo un pueblo en una obra *claramente revolucionaria*—y claramente monárquica también—en el sentido que se tenía de la realeza democrática en los albores del siglo XVII.»

d) MANUEL GONZÁLEZ MORALES: «*Fuenteovejuna*. Examen crítico del drama», *Guía (Revista de Enseñanza y Orientaciones)*, núm. 218 (15 de marzo de 1945), pág. 11: «La lucha de las clases populares contra el despotismo del poder feudal, la insurrección de los oprimidos contra la tiranía y la injusticia.»

[8] FERNANDO BOEDO: *Iberismo de Lope de Vega* (Madrid: Sáez Hermanos, 1935), pág. 126: «*Fuenteovejuna* es toda una *raza* vilipendiada que reivindica sus derechos a la vida con honor y libertad.»

[9] EVA REBECCA PRICE: «The Peasant Plays of Lope de Vega», *Modern Language Forum* (Los Angeles), XXII (1937), 216: «Here the solution found by the oppressed peasantry is that of united action. ... Baffled by their *united front*... Ferdinand and Isabella pardon the village.» Recuérdese la carga que lleva esta expresión en plena guerra civil.

[10] VOSSLER: *Lope de Vega y su tiempo*, pág. 316.

[11] CASTRO: Introducción a *Fuente Ovejuna*, pág. 5: «Los aldeanos se rebelan contra una autoridad de privilegio y se someten a la monarquía nacional, que a la sazón representa la uniformidad de la ley, un ideal más amplio, una mayor garantía de justicia para el pueblo.»

[12] RUDOLPH SCHEVILL: *The Dramatic Art of Lope de Vega, Together with «La dama boba»* (Berkeley: University of California Press, 1918), pág. 113: «The whole play is a plea for liberty, for the rights of a community and its individuals, coupled with a fierce arraignment of inherent

para llegar a la interpretación marxista de Wolfe [13] y de Boyadzhiev [14], que ven en *Fuenteovejuna* un incidente en la larga etapa prerrevolucionaria de la lucha de clases y, por tanto, una comedia que puede usarse positivamente dentro del marco del teatro progresista.

Sin embargo, para poder valorar la crítica de este período hay que notar que, faltos de otro material, hemos equiparado opiniones desarrolladas debidamente a lo largo de un artículo (el de Aníbal o el de Wolfe, por ejemplo) a otras apenas esbozadas en unos párrafos, como la de Vossler, o en un par de páginas, como las de Castro o de Schevill. Además, dado que al crítico le interesa más la ideología que la elaboración de la comedia, muy a menudo el comentario a *Fuenteovejuna* va unido al de otras obras con las que se considera asimilable por plantear un problema semejante (vasallo contra noble) o reflejar un mismo período histórico (época de los Reyes Católicos). Así aparece constantemente ligada a *El alcalde de Zalamea,* de Calderón [15] y a *El mejor alcalde, el rey,* por tocar el tema del honor campesino; con *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y las demás comedias que forman parte del grupo de «comedias de los Comendadores», con *La dama del Olivar* y la segunda parte de *La Santa Juana,* de Tirso, por representar una revuelta campesina [16], asociaciones todas en las que mejor se presta la radicalización ideológica.

A partir de los años cuarenta asistimos a un reverso de la situación:

---

privileges used for selfish and wicked ends.» *Ibid.,* pág. 114: «The *Comendador,* far from being a mere individual, represents the privileged class, which the sane and democratic people of Spain have never thoroughly assimilated...»

[13] BERTRAM D. WOLFE: «The Mass as Hero», *The Modern Quarterly,* VII (1933), pág. 103: «The uprising portrayed in *Fuente Ovejuna* is a single skirmish in the long historical process known as the bourgeois revolution.» (Bertram Wolfe es, por cierto, un famoso historiador troskista.)

[14] G. BOYADZHIEV: «Revolutionary Staging of the Classics», *Theatre Workshop* (New York), II, núm. 1 (1938), 24: «Thus, he [Lope] was able to write a play which, while monarchistic in tendency, was democratic in its theme of revolt, its heroic figures, its rousing speeches and most important of all, in that it was written for a mass audience.» «The people of *Fuente Ovejuna* reveal an almost contemporary deep feeling of class solidarity» *(ibid.,* pág. 28). (Boyadzhiev es un establecido hispanista cuyo nombre continúa apareciendo en las bibliografías rusas actuales.)

[15] VÍCTOR MALLARINO: «*El alcalde de Zalamea* y *Fuenteovejuna* frente al derecho penal», *Revista de las Indias* (Bogotá), XIV (1942), 358-67; XVI (1942-43), 77-82; XVIII (1943), 138-43; XIX (1943-44), 299-329.

Este es un curioso estudio en el que se usan las ideas del libro de ENRICO FERRI, *Los delincuentes en el arte,* para defender una interpretación política de la comedia. Ejemplo típico de lo que ENRIQUE ANDERSON IMBERT en su excelente libro *Métodos de crítica literaria* (Madrid: Revista de Occidente, 1969) llama «el estudio utilitario de la literatura» (pág. 24). En este caso Mallarino quiere saber si el alcalde de Zalamea y los campesinos fuenteovejeños son o no culpables ante el derecho penal. Su conclusión sobre *Fuenteovejuna* es que el asesinato de Fernán Gómez ha sido perpetrado en legítima defensa, en «la más cumplida medida de defensa social» (MALLARINO: «*El alcalde de Zalamea*» *y* «*Fuenteovejuna*», XIX, 328). Irónicamente, a Mallarino le molesta el final legalista de la comedia y considera el perdón de los reyes como «una argucia de procedimiento», ya que «hay una más alta moral causa de perdón: los atributos humanos más nobles, los primeros derechos del hombre» *(ibid.,* pág. 329).

[16] Caso extremo de esta posición se refleja en JOSÉ ROBLES PAZOS: «Sobre la fecha de *Fuente Ovejuna*», *Modern Language Notes,* L, núm. 3 (1935), 179-83, que quiso fechar la comedia por medio de la cronología en la aparición de ciertas asociaciones temáticas y su detractor, S. GRISWOLD MORLEY: «*Fuente Ovejuna* and Its Theme-Parallels», *Hispanic Review* (Philadelphia), IV (octubre de 1936), 303-11, que compara la composición de esta comedia a un barajar de temas *(ibid.,* página 310).

el problema ya no será la falta de monografías críticas, sino su abundancia. Reflejo del florecimiento de los estudios hispánicos en Europa y en América, la atención prestada a *Fuenteovejuna* se intensifica. A partir de esta fecha, pues, concentraremos nuestra atención en aquellas monografías que más importantes nos parezcan, sea por la influencia que han ejercido, sea por la calidad y originalidad intrínseca del análisis que contienen, dejando de lado juicios, por preclaros que sean, expresados sin el debido desarrollo.

El estudio de Inez MacDonald (1940)[17] es el perfecto artículo de transición. Es la primera en indicar cómo a través del tema de la cortesía, se integra el primer acto en la totalidad de la creación y en buscar la unidad de la comedia en el concepto de la teoría del estado del Siglo de Oro. Mezcla de antigua ideología y nueva metodología representa un primer paso hacia la renovación interpretativa de la creación de Lope.

La interpretación formalista (1940-1972)

A partir del año 1940, el estudio de *Fuenteovejuna* sufre la influencia de la corriente crítica formalista. Bajo su influjo, la visión de la comedia cambia completamente. Se delimita el quehacer literario al estudio de la literatura como arte, y su valoración, al placer estético que produce. Se busca el sentido a través del análisis interno de la obra. Apoyándose en el método estilístico, que estudia la elaboración de la obra creadora a través del uso de ciertas palabras claves, o en el método temático, que estudia el desarrollo y la expresión particular de un tema en una comedia (no el tema en sí, como antes); en el método estructural, que busca el centro ordenador de la obra de arte, asistimos con ello a la emergencia del «texto», del decir del poeta. Lo que interesa ya no es tanto *lo* que dice, sino *cómo* lo dice. Cambio de énfasis del fondo a la forma, sin que por ello se olvide el fondo. Pero si antes se vio el fondo en función de la historia político-social, ahora se le verá en función de la historia de las ideas.

El primer artículo que cambia el rumbo de la interpretación de *Fuenteovejuna* es el de Joaquín Casalduero en 1943. De acuerdo con su conocida fórmula de «sentido y forma», y dentro de su concepto del barroco, después de una fuerte censura a la interpretación política, anun-

[17] Inez I. Macdonald: «An Interpretation of *Fuente Ovejuna*», *Babel* (Cambridge, England), I (1940), 51: «In *Fuente Ovejuna* are portrayed the sufferings of a society in a period of anarchy, and the Golden Age remedies for these evils.» It «is a plea for the co-operation of all men of good will in preventing any single individual or group of individuals from acquiring too much power» (*ibid.*, pág. 62).

cia: «Hay que intentar restablecer la debida acentuación de *Fuenteovejuna,* reintegrando las líneas de la composición a la dinámica del seiscientos» [18]. Su teoría, que no será puesta en cuestión hasta bien entrados los años sesenta, es que esta obra teatral estaba desprovista en tiempos de Lope de toda intención social. Negada toda trascendencia ideológica, ubica su centro en el triángulo amoroso:

> Fuenteovejuna es la vibrante sacudida de la tragedia cristiana del amor pasión, con la mujer como vértice y como base los dos hombres de diferente corazón [19].

La importancia del aporte de Casalduero nace no de la interpretación total de la comedia, sino de su deseo de encontrar una unidad en el material que tiene en mano. Ante la rigidez de ciertos críticos del período anterior, que juzgan a una composición según un paradigma ideal (Aníbal, MacDonald, Boyadzhiev, entre otros), Casalduero acepta primero la comedia tal cual el poeta se la ha entregado, y luego busca su significado dentro de la escala de valores del barroco. Nos da así una posible lectura de *Fuenteovejuna.*

En 1947, Powers [20] ya siente la presencia del tema de la armonía, que adquirirá una importancia fundamental en las interpretaciones críticas posteriores. Desgraciadamente, esta tesis doctoral fue casi totalmente ignorada por los críticos, contrariamente a lo que habría de pasar con el aporte de Roaten y de Sánchez y Escribano.

En 1952, y en pleno auge de las discusiones sobre el barroquismo, estos hispanistas [21] creen encontrar, en la adaptación de los principios de Wölfflin, un método para analizar los elementos literarios barrocos. El resultado es un tanto desconcertante. Tras un complicado andamiaje en el que llegan a cruzarse y entrecruzarse principios, argumentos y motivos ideológicos, se llega a la no muy original conclusión de que el argumento principal es el de la nobleza contra el pueblo, y el tema dominante, el de la defensa de la monarquía.

Para nosotros, la objeción principal que tenemos ante este tipo de análisis es la misma que sentimos ante el estudio de Morley y sus temas paralelos: es la presunta incoherencia y falta de concepción que se atribuye a la creación artística. En vez de barajar temas, aquí Lope ba-

---

[18] JOAQUÍN CASALDUERO: «Fuenteovejuna», *Revista de Filología Hispánica,* V (1943), pág. 22.

[19] *Ibid.,* pág. 29.

[20] PERRY JOHN POWERS: «The Concept of the City-State in the Dramas of Lope de Vega» (Unpublished Ph. D. dissertation, Johns Hopkins University, 1947), pág. 56: «The struggle portrayed in the play is the effort of the citizens to realize just government. This reform does not involve a rebellion against the social system, but rather against an impediment which prevents the harmonious functioning of the system.»

[21] DARNELL F. ROATEN: «Wölfflin's Principles Applied to Lope's *Fuenteovejuna*», *Bulletin of the Comediantes,* IV, núm. 1 (Spring, 1952), 1-4, y DARNELL F. ROATEN y FEDERICO SÁNCHEZ Y ESCRIBANO: *Wölfflin's Principles in Spanish Drama: 1500-1700* (New York: Hispanic Institute in the United States, 1952), cap. VI, págs. 94-132.

raja técnicas. Pero la identificación o descripción de estos temas o técnicas no nos va a dar una idea cabal de la suma total que es la obra de arte.

No obstante las serias reservas metodológicas [22], el trabajo de Sánchez y Escribano tiene la virtud de haber dirigido el interés de Parker hacia *Fuenteovejuna*. Este, al refutar el análisis de sus colegas por su innecescaria oscuridad y complicación, en su lúcida réplica de 1953 [23], establece los cimientos de lo que será su famosa teoría sobre el teatro del Siglo de Oro [24], al afirmar que la unidad de toda comedia es temática. De acuerdo con este principio, la unidad de *Fuenteovejuna* debe buscarse no en la acción, sino en el tema de la rebelión del individuo contra el orden social [25].

Debido a que en el caso de *Fuenteovejuna* (contrariamente a *La vida es sueño,* por ejemplo) no se había establecido la unidad de acción de la comedia, el principio de Parker pasa a ser aceptado como axioma inmutable. Traerá enormes repercusiones, ya que todos los esfuerzos de los críticos, incluso los de los que se llaman o creen ser estructuralistas, van a lo mismo: establecer su unidad a través de uno u otro de los múltiples temas que se pueden encontrar en su seno. Si bien como estudio sintético sobre el género dramático del período, las apreciaciones de Parker son lúcidas, ello no quiere decir que ciertas creaciones fuera de lo corriente por su complejidad, elaboración o concepción, no tengan una unidad basada en la acción y no en el tema.

Ribbans (1954), influido por Aníbal y MacDonald, continúa la dirección fijada por Parker y critica la flojedad de construcción de la comedia para ensalzar su unidad temática que opera en la interrelación entre la vida aristocrática (las escenas políticas) y la vida campesina, de cuyo equilibrio surge el bienestar general. Ve el principio ordenador de la comedia en un movimiento que va del desorden al orden [26].

---

[22] Véase en el excelente libro de ALEJANDRO CIORANESCU, *El barroco o el descubrimiento del drama* (Tenerife: Universidad de la Laguna, 1957), pág. 412: «Compartimos ... la opinión de que prácticamente la aplicación de los cinco principios a la literatura no conduce a ningún resultado y no ofrece ninguna garantía de seguridad. Los criterios que en ellos se exponen están demasiado ligados a la materia, a los adjetivos y a las modalidades del arte plástico para que se les pueda encontrar un equivalente poético indiscutible. ¿Qué significaría, desde el punto de vista literario, el paso de la superficie a la profundidad? Claro está que puede significar algo, y siempre se dará la posibilidad de que alguien le encuentre una equivalencia literaria de feliz aplicación; pero esta posibilidad es múltiple, y puede ser que la traducción de los principios de Wölfflin en términos literarios dependa menos de Wölfflin y más de la personalidad y de la óptica propia del traductor.»

[23] A. A. PARKER: «Reflections on a New Definition of 'Baroque' Drama», *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), XXX (1953), 142-51.

[24] A. A. PARKER aplica esta idea a una definición general de la comedia en «The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age», *Tulane Drama Review,* IV, núm. 1 (1959), 42-59.

Sus cinco principios son elaborados por R. D. F. PRING-MILL en la Introducción a *Five Plays of Lope de Vega,* trad. de Jill Booty (New York: Hill and Wang, 1961), págs. xiv-xix, pero queda sentado que la unidad de las comedias hay que buscarla en el tema y no en la acción.

[25] PARKER: «Reflections», pág. 146.

[26] G. W. RIBBANS: «The Meaning and Structure of Lope's *Fuenteovejuna*», *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), XXXI (1954), 150-70.

Pero, como afirmará Reichenberger, todas las comedias siguen el mismo patrón de desorden a orden [27]. A pesar de esta falta de particularización, ésta será la fórmula que se repetirá una y otra vez como la clave estructural de *Fuenteovejuna*.

En 1955 aparece el tercer artículo importante de esta etapa crítica. A través del análisis del tema de la armonía musical como centro organizador, Spitzer estudia el contenido platónico de la pieza [28]. Fácil de criticar por su énfasis en lo armónico [29], ésta es una monografía comparable a la de Casalduero por la excelencia de algunas de sus páginas [30], y a la de Parker [31] por la enorme influencia que ejercerá.

En efecto, durante los diez años siguientes, se va a explicar hasta el agotamiento «el platonismo» de *Fuenteovejuna* [32]. Estos trabajos son interesantes en la medida en que evitan estudiar la obra a partir de un vacío intelectual y la enmarcan en una tradición filosófica determinada; su interés, empero, está limitado por el hecho de que las ideas platónicas o aristotélicas forman el sustrato de todo el teatro del Siglo de Oro y de toda obra del período barroco [33]. Ello no explica, sin embargo, la singular individualidad de una creación poemática determinada.

Durante los primeros años de la década del sesenta, y en marcado contraste con la vitalidad interpretativa del decenio anterior, parece abrirse un período de franca decadencia en la crítica creadora de *Fuenteovejuna*. Es la época en que se elaboran, refunden, sintetizan y combinan ideas y tópicos ya expuestos previamente, pero en la que se publica poco material original. A pesar del incremento en el número de monografías que se escriben, parece haberse llegado a un callejón sin salida, al agotamiento de un punto de vista crítico: el de un formalismo

---

[27] ARNOLD G. REICHENBERGER: «The Uniqueness of the *Comedia*», *Hispanic Review*, XXVIII (1959), 307: «A Spanish play follows the pattern of order disturbed to order restored.»

[28] LEO SPITZER: «A Central Theme and Its Structural Equivalent in Lope's *Fuenteovejuna*», *Hispanic Review* (Philadelphia), XVIII (1955), 274-92.

[29] Según Spitzer, la comedia empieza con armonía y termina con armonía.

[30] Las de los «vivas» de Spitzer comparables en su calidad y función a las de los «sí» de Casalduero.

[31] DIEGO MARÍN, en «Técnica de la intriga secundaria en Lope de Vega», *Hispania*, XXXVIII (1955), 272-76, y en *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega* (Colección Studium, número 22, Toronto: University of Toronto, y México: Ediciones de Andrea, 1958), sigue a PARKER. En el artículo «Técnica de la intriga secundaria», pág. 274, dice: «Lope tiende a estrechar la trabazón entre la intriga secundaria y la principal aumentando la impresión de unidad temática y formal dentro de la diversidad de acciones.» En el corto análisis que de *Fuenteovejuna* hace en su libro, la juzga así: «Caso modelo de intriga secundaria, política enlazada temáticamente, pero no orgánicamente a la principal» (*La intriga secundaria*, pág. 58).

[32] BRUCE WARDROPPER, en «*Fuenteovejuna:* 'El gusto' and 'lo justo'», *Studies in Philology* (University of North Carolina), LIII (1956), 159-71, coincide con SPITZER al descubrir resonancias platónicas en la comedia: «In the Platonic concept of love, *el gusto* both in personal and social life is successfully combined with *lo justo*» (*ibid.*, pág. 171).

[33] «Si el aristotelismo penetra tan lejos, no sólo en la conciencia del mundo occidental, sino también en el subconsciente, en el lenguaje e incluso en las costumbres, lo mismo se puede decir de Platón» (CIORANESCU: *El barroco*, pág. 382); también *ibid.*, pág. 379: «las ideas platónicas llegaron a la larga a formar una especie de capa de fondo de la conciencia, a constituir un código de criterios aperceptivos que preparaba los criterios para comprender el mundo de un modo diferente del tradicional»; el platonismo proporciona «una atmósfera propia» al barroco (*ibid.*, página 380).

cerrado que niega o teme la discusión del impacto total de la comedia, que prefiere la fosilización a una nueva evaluación de lo que se entiende por «literario».

Vemos en esos años desplegarse dos tendencias principales: la que resume previas aportaciones (primer artículo de López Estrada [34], artículo conmemorativo de Rubens [35]) y la que tiende a matizar patrones ya expuestos previamente.

Dentro de la línea de elaboración y matización hay que citar a McCrary (1961) [36], Soons (1961) [37], Pring-Mill (1962) [38], Fiore (1966) [39] y Hesse (1972) [40], quienes van a continuar examinando *Fuenteovejuna* según el concepto de la armonía platónica. Si se habla de estructura, ésta consiste en un movimiento que va del caos al orden, y si se busca una unidad, se encuentra en un tema (armonía, justicia o amor).

Al ir ahondando cada vez más en el mismo punto, la comedia se ve más y más como un conglomerado de motivos. La actitud fragmentarista, abierta ya en los años cincuenta por Sánchez y por Escribano y Roaten [41], y que se abandonó inmediatamente por los ataques que sus-

---

[34] FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, en «*Fuenteovejuna* en el teatro de Lope y de Monroy (Consideración crítica de ambas obras)», *Anales de la Universidad Hispalense* (Sevilla), XXVI (1965), página 9, indica él mismo que la orientación de su estudio es la de resumir las aportaciones más recientes de la crítica y que «es posible que el resultado» de su estudio «sea pobre en hallazgos efectistas».

[33] ERWIN FELIX RUBENS: «Fuenteovejuna», en *Lope de Vega: Estudios reunidos en conmemoración del IV centenario de su nacimiento* (La Plata, Argentina: Universidad Nacional de la Plata, 1963), págs. 135-48. Contrariamente a la labor de López Estrada, que es seria y detallada, Rubens comete graves errores y omite nombres como el de Aníbal que sencillamente no pueden faltar en un recenso de la crítica de esta comedia.

[36] WILLIAM C. MCCRARY: «*Fuenteovejuna:* Its Platonic Vision and Execution», *Studies in Philology* (University of North Carolina), LVIII (1961), 179-92: «Fuenteovejuna represents a reconstruction of history according to the canons of a normative Platonic vision» *(ibid.,* págs. 180-81). Este artículo, si no en originalidad de concepción, es aún excelente en el detalle del análisis crítico; en los años 1962-63, cuando se conmemora el cuarto centenario del nacimiento de Lope, se llega al completo derrumbe de la buena crítica lopesca. El artículo de Rubens es un ejemplo típico de esta decadencia.

[37] C. ALAN SOONS: «Two Historical Comedies and the Question of *Manierismo*», *Romanische Forschungen,* LXXIII (1961), 339-46; Lope selecciona ciertos incidentes históricos para así poder mostrar «the perversity of natural man transcended and the harmony of the great body of society restored» *(ibid.,* pág. 342). ¿Combinación de las aportaciones de Macdonald, Parker y Ribbans?

[38] R. D. F. PRING-MILL: «Sententiousness in *Fuente Ovejuna*», *Tulane Drama Review,* VII, número 1 (1962), 5-37. Estudia numerosas sentencias y proverbios que aparecen en la obra para mostrar «the relationship between the general and the particular», «the universal principles and particular situations» *(ibid.,* pág. 6). No discute la inclusión en la obra del proverbio «Fuenteovejuna lo hizo».

[39] ROBERT FIORE: «Natural Law in the Central Ideological Theme of *Fuenteovejuna*», *Hispania,* XLIX (1966), 75-80. «Following the order of natural law, the metaphysical significance of the triumph of order over chaos has been idealized by Lope, through the medium of the villagers, who justly resort to revolution and murder to secure the harmony to Fuenteovejuna» *(ibid.,* pág. 79). (¿Ribbans-Spitzer-McCrary?)

[40] EVERETT W. HESSE: «Los conceptos del amor de *Fuenteovejuna*», *Revista de archivos, bibliotecas y museos,* 75 (1968-1972), págs. 305-323. Hesse continúa el estudio del tema del amor en la comedia y en él ve «una síntesis de la ética hebreo-cristiana, un dinamismo sociológico y un humanismo ideo-realista».

[41] ROATEN: «Wölfflin's Principles Applied to Lope's *Fuenteovejuna*», pág. 2: «The Baroque dramatist did not think in therms of plot and subplots, each clearly separate from the other, nor of a single plot exercising exclusive domination over the action. He thought instead of a dense plot-mass consisting of major and minor motives from which no one plot could be removed without mutilating the whole. An examination of *Fuenteovejuna* shows that it has four plots: 1) Nobles vs. the People, which is the chief plot. 2) Life of the People, including such matters

citó, emerge ahora con renovado vigor. La tradicional y, para nosotros, superflua división en argumento principal y argumento secundario, se desdobla en dos «acciones preeminentes» y otras dos de «trasfondo» (McCrary) [42], en cuatro «niveles de acción» (Fiore) [43] y en cuatro «conflictos», entre los cuales uno de ellos aparece como «principal» y otro como «secundario» (Villegas Morales) [44], y en una serie de «movimientos ondulatorios» (Hoock) [45].

Con ello entramos en una nueva era, en que el confusionismo no tan sólo está creado por esa desintegración en núcleos cada vez más alejados del eje central de la obra, sino por el lenguaje mismo, empleado en el análisis literario sin previa definición y en forma un tanto elástica. Se ha recorrido un largo camino para llegar a tal desorientación: del uso y abuso de la terminología política al uso y abuso de la terminología crítica, en una nueva modalidad de autodevoración saturniana [46].

Al cabo de veinte años de crítica formalista, de intenso análisis para demostrar la perfecta construcción de *Fuenteovejuna,* se llega a dudar de su elaboración (López Estrada [47], Sobejano), como en los

---

as the peasants' discussions of love and courtesy, and those incidents dealing exclusively with the country people. 3) A combination of these two plots in those scenes that deal with the people and their conflict with the Comendador. 4) Defense of the Monarchy, the principal ideological motive.»

También en ROATEN y SÁNCHEZ y ESCRIBANO: *Wölfflin's Principles in Spanish Drama,* pág. 96. En ambos textos en vez de «tema» se habla de «motivo ideológico».

[42] MCCRARY: «*Fuenteovejuna:* Its Platonic Vision and Execution, pág. 182: «Lope has established four separate, but not independent actions. ... The first of these involves the love duet of Laurencia and Frondoso; the second concerns the collective reality of the village itself of which the lovers are citizens; the third is centered on Ciudad Real; and the fourth engages the entire Iberian Peninsula.» En la nota 14 a este texto se nos indica que las dos primeras acciones son «fore actions» y las otras dos: «back actions».

[43] FIORE, «Natura Law», sigue las mismas divisiones que MCCRARY y especifica: «the four independent action levels of *Fuenteovejuna* merge into the one central theme of distributive justice».

[44] JUAN VILLEGAS MORALES: «*Fuenteovejuna:* Su tiempo y el nuestro», *Ensayos de interpretación de textos españoles (medievales, clásicos y modernos)* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1963), págs. 71-86. Los cuatro conflictos son: el belicoso, el amoroso, rebelión del pueblo y castigo de Fuenteovejuna *(ibíd.,* pág. 80). Llega a la conclusión de que el conflicto portador de lo social es secundario mientras que el conflicto amoroso es el principal. (Casalduero y Ribbans, sin la agudeza analítica de éstos.)

[45] HELGA HOOK, «Lope de Vegas Fuenteovejuna als Kunstwerk» (Inaugural - Dissertation, Julius-Maximilians Universität, Wurburg, 1963), págs. 178-79, basa la construcción de la pieza en una técnica ondulatoria (Wellentechnik) que consiste en una suma de puntos álgidos cuyo impacto repercute de una escena a otra. La intención de la monografía (muy influida por Ribbans) es la de hacer un estudio lingüístico de ciertas palabras claves y establecer cómo se relacionan las distintas escenas que se consideran como unidades independientes.

[46] Cuando aparece un artículo que es distinto como el de Almasov no es porque éste haya entrado en terreno nuevo, sino porque está completamente desfasado. En 1963 sale a defender *Fuenteovejuna* de una interpretación revolucionaria como si las contribuciones de la crítica de toda una generación no existieran. ALEXEY ALMASOV: «*Fuenteovejuna* y el honor villanesco en el teatro de Lope de Vega», *Cuadernos Hispano-Americanos* (Madrid), LIV, núms. 161-62 (mayo-junio de 1963), 701-55. Este es un artículo factualmente incorrecto e incompleto basado en la ideología y no en la literatura: «Los autores que no admiten la interpretación política de *Fuenteovejuna* quedan en franca minoría» *(ibíd.,* pág. 722) (?).

[47] López Estrada no es crítico de pasada de *Fuenteovejuna.* Ha escrito tres artículos sobre distintos aspectos de la comedia y ha publicado una edición crítica de ella. A pesar de ello, así la juzga: «Y digo, aunque no sé si esto puede parecer arriesgado, que *Fuenteovejuna* es obra escrita con precipitación, al correr de la pluma, obrando sólo la poderosísima intuición de Lope...» («*Fuenteovejuna* en el teatro de Lope y de Monroy», pág. 10). Cuatro años más tarde, en 1969, en las notas a su edición crítica, repite la misma opinión: «Lope escribió su obra con un ritmo presuroso, casi atropellado; sería una de aquellas que... en horas veinticuatro pasaron de las musas

mejores tiempos de la crítica positivista [48]. Es indudable que ya no se puede avanzar más por el mismo sendero interpretativo y que hay que cambiar la orientación.

La nueva crítica (1960-?)

Ya en el año 1960, Gilman, al hablar de la crítica del teatro del Siglo de Oro, en general, y de *Fuenteovejuna,* en particular, notó una «distorsión» en las interpretaciones de los años cincuenta, una negativa a aceptar esta comedia por lo que es y apreciar en ella la exaltación y tensión heroica que emerge de su contenido poético [49]. Ahora sencillamente nos encontramos ante el colmo de esta tendencia, precisamente cuando la pertinencia de tal orientación empieza a ser puesta en cuestión.

La interpretación histórica ha omitido la creación poética. La interpretación política ha apreciado únicamente la exaltación emotiva basándose no en la creación poética, sino en paralelismos externos (*Jacqueries, Potemkin,* etc.); la interpretación formalista, al equiparar la exaltación emotiva con la interpretación política, ha negado precisamente esta «exaltación y tensión heroica que emerge de su contenido poético» [50].

Cuando Casalduero anuncia que hay que buscar el significado de *Fuenteovejuna* en el que tuvo en el siglo XVII, cuando fue compuesta, de hecho lo que está haciendo es buscar una excusa para negarle toda trascendencia social. Pero al cabo de dos décadas, Salomon [51] y Aubrun [52], apoyándose ambos en la labor de Américo Castro, que descubre la razón de ser de las relaciones entre el campesinado cristiano viejo y la noble-

---

al teatro» (Lope de Vega y Cristóbal de Monroy: *Fuente Ovejuna, dos comedias,* Madrid: Editorial Castalia, 1969, pág. 353).

[48] Gonzalo Sobejano: «*Estudios sobre el teatro español* de Joaquín Casalduero», *Papeles de Son Armadans,* XVIII, núm. 3 (febrero de 1963), 205: «Las tachas de *Fuenteovejuna* saltan a la vista. Como la mayoría de las comedias de Lope de Vega, *Fuenteovejuna* no es más que un guión apresurado, un boceto de comedia.»

[49] Stephen Gilman: «The *Comedia* in the Light of Recent Criticism Including the New Criticism», *Bulletin of the Comediantes,* XII, núm. 1 (Spring, 1960), 4.

[50] «Poems are not a means of transcending history (as has recently been maintained), or of submitting to it (as used to be maintained) but rather of meeting it» (*ibid.,* pág. 4). El problema de *Fuenteovejuna* está también en este enfrentamiento.

[51] Noël Salomon: *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega* (Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques et Ibero-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1965). La labor de Salomon, guste o no la interpretación sociológica de la literatura, es de un valor extraordinario. A pesar de que *Fuenteovejuna* es una de las muchas obras que estudia, logra aportar en su estudio gran número de nuevos datos y perspectivas esparcidos aquí y allá en notas y apartes de su monumental libro.

[52] Charles Vincent Aubrun: *La Comédie espagnole (1600-1680)* (París: Presses Universitaires de France, 1966). Este libro es sencillamente la mejor síntesis que conocemos sobre la Comedia. Es el tipo de síntesis que únicamente un crítico de la profundidad de Aubrun puede llevar a buen término.

za (y de toda la sociedad española) en el concepto de la limpieza de sangre [53], dan la vuelta completa a la situación al argüir que *Fuenteovejuna* era una obra comprometida ya en su tiempo.

Para Salomon, la comedia contiene «antifeudalismo en el seno del feudalismo» y las semillas de una aspiración por una sociedad más igualitaria [54]. Para Aubrun, ésta es una de las comedias que quieren influir en la opinión pública en un esfuerzo desesperado hacia la reidificación nacional por parte de la intelectualidad española entre los años 1612 y 1614 [55].

En el caso concreto del estudio detallado de la comedia, estas aportaciones no caen en el vacío ni tampoco aquellas de ciertos sectores de «la nueva crítica», que junto con una metodología centrada en el análisis textual, lo van a hacer en forma que no contradiga el impacto total de la obra.

La reacción no tarda en llegar y entramos en lo que claramente es una nueva etapa interpretativa de *Fuenteovejuna*. Mercadier responde escandalizado a la opinión de Sobejano. Quiere demostrar que pertenece ésta al grupo de aquellas piezas dramáticas que logran elevarse a niveles extraordinarios de belleza a través de una perfecta fusión de lirismo y dramatismo. El análisis que da Mercadier de la escena de la tortura pertenece también a aquellos momentos privilegiados de la crítica en que sencillamente no se sabe qué más admirar: si al poeta por crear el poema o al crítico capaz de penetrar y recrearlo [56].

---

[53] Para nosotros, toda interpretación de *Fuenteovejuna* que no tome en cuenta de una forma u otra la aportación de Castro, no es válida.

Véase en especial AMÉRICO CASTRO: *De la edad conflictiva* (Madrid: Taurus, 1961), donde se incorporan y amplían aportaciones anteriores sobre el concepto del honor y de la honra.

[54] SALOMON: *Recherches*, pág. 860: «Les actes des paysans de *Fuenteovejuna*—fusent-ils inspirés par les principes d'un féodalisme idéal—comportaient en eux, confusément, le germe d'idées nouvelles: ce que nous avons appelé 'l'antiféodalisme au sein du féodalisme'»; también *ibíd.*, pág. 828: «A travers l'alienation de l'idéologie féodale et à travers l'alienation de l'idéologie raciste 'vieille-chrétienne', c'est une aspiration démocratique profonde, incapable de se connaître comme telle, qui s'exprime ici»; y *ibíd.*, pág. 840: *Fuenteovjuna, Peribáñez, La serrana de la vera* de Guevara y *El alcalde de Zalamea* de Calderón «représentent quelque chose de neuf sous une vérture idéologique (le respect théorique du cod féodal idéal, l'égalitarisme chrétien, le sentiment 'vieux-chrétien') et l'esthétique (le comique subsistant dans le tragique) ancienne. Dans ce groupe de 'comedias', la supériorité du noble—sa supériorité éthique surtout—est mise en doute.»

[55] AUBRUN: *La Comédie espagnole*, pág. 32: «De 1612 à 1614, les dramaturges font participer leur public aux grandes options de la vie politique. Des économistes clairvoyants militaient alors en faveur de la décongestion de Madrid et du retour à la terre des intrigants de palais *(pretendientes)*, parfois hidalgos ruinés de province, parfois aventuriers sans antécédents connus. Au besoin, disaient-ils, en cas d'abus de pouvoir ou d'absentéisme de la part du seigneur, il fallait constituer les cadres ruraux avec les vieux chrétiens *(cristianos rancios)* demeurés à la campagne et dont les maisons relativement cossues s'ornaient d'un rustique blason. Des conseillers lucides du roi prônaient l'abolition de la jurisdiction seigneuriale et la prise en main partout de la justice par l'autorité royale et ses magistrats. Nous retrouvons toutes ces idées dans les comédies contemporaines. Là jouent le mauvais rôle les *comendadores*, les tyranniques commandeurs d'ordres militaires dont l'histoire du XVe siècle rapporte les abus. Par ce détour, les dramaturges s'attaquent à d'autres satrepes, bien actuels ceux-là.» Véase también *ibíd.*, pág. 48 y en la pág. 57 al hablar específicamente de *Fuenteovejuna* Aubrun comenta: «Cette tragi-comédie sert à exprimer et a définir l'opinion publique qui aspire à moins d'arbitraire et plus de justice. Elle aide aussi l'auditoire à prendre conscience d'une dignité humaine commune à toutes les classes sociales.»

[56] MERCADIER: «*Fuenteovejuna*, un mauvais drame?», págs. 20-23.

Larson critica el abuso de la interpretación platonista y da nueva vitalidad a la visión de *Fuenteovejuna* al analizarla desde el punto de vista de la literatura como mito y ritual. Siguiendo la tesis del escapismo del teatro del Siglo de Oro de Durán [57] (es decir, que la comedia no es mero entretenimiento, sino una forma de evasión de la angustia del presente: derrumbamiento del Imperio, guerras civiles, plagas, crisis económica, anquilosamiento, etc.), Larson muestra cómo Lope establece contacto con su público. En el caso específico de la obra que nos ocupa [58], a través de la representación en las tablas de una serie de ceremonias rituales (bodas, bailes, cantos, audiencia real) y de la transmisión de un arquetipo mítico (triunfo del heroísmo, de la vida sobre la muerte, del bien sobre el mal), Lope permite que su público saboree el ensueño espiritual de una gloria o felicidad que parecían poder ser alcanzadas de nuevo.

Carlos Serrano, basándose en el sistema de análisis lingüístico propuesto por Jakobson y en el concepto de la teoría literaria de Macherey, analiza con gran agudeza el papel del tirano en *Fuenteovejuna*. Continuador de Salomon, logra, sin embargo, combinar dos ramas de interpretación ideológicamente opuestas al afirmar en su conclusión que esta comedia es históricamente aristocrática y literalmente revolucionaria [59].

De distinta orientación, pero no menos importante, es la aportación de Duncan Moir [60]. Al señalar que en un libro de Sebastián de Covarrubias (publicado antes de la presunta fecha de composición de la comedia) existe un emblema sobre «el caso atroz de Fuenteovejuna», aviva nuevamente el interés por el perenne y complejo problema de las posibles fuentes [61] de la comedia.

Siguiendo la línea del análisis historicista y en franca confrontación con la interpretación formalista, tanto Forastieri [62] como Neuschäfer [63]

---

[57] MANUEL DURÁN: «Lope y el teatro de acción», *Hispanófila,* núm. 18 (mayo de 1963), páginas 3-14. Durán en su excelente artículo dice: «Lope debió comprender que la sociedad de su tiempo exigía un teatro basado en la acción rápida y abundante *para compensar* una realidad nacional cada vez más estancada, una creciente frustración en la esfera internacional, un progresivo anquilosamiento de las energías internas *(ibid.,* pág. 6), y «el teatro de Lope satisfacía los ensueños de los españoles con eficacia y dentro de un espléndido marco artístico» *(ibid.,* pág. 13).

[58] DONALD ROY LARSON: «The Development of the 'Honor Plays' of Lope de Vega» (Unpublished Ph. D. dissertation, Harvard University, 1967). *Fuenteovejuna* se discute de la pág. 113 a 145.

[59] CARLOS SERRANO: «Métaphore et idéologie sur le tyran de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega (notes)», *Les Langues Néolatines,* núm. 199, 4 (1971), págs. 31-53. «L'anachronisme du Commandateur s'estompe dans une société qui se fige dans son propre anachronisme» (pág. 53).

[60] DUNCAN W. MOIR: «Lope de Vega's *Fuenteovejuna* and the *Emblemas morales* of Sebastián de Covarrubias Horozco (with a Few Remarks on *El villano en su rincón)*». *Homenaje a William L. Fichter* (Madrid: Castalia, 1971), págs. 537-46.

[61] De interesar el estudio crítico de las fuentes véase TERESA J. KIRSCHNER: «El protagonista colectivo en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega» (Unpublished Ph. D. dissertation, University of Chicago, 1973), capítulos III, IV y V.

[62] EDUARDO FORASTIERI BRASCHI: «*Fuenteovejuna* y la justificación», *Revista de estudios hispánicos* (Puerto Rico), II, núms. 1-6 (1972), págs. 89-99.

[63] HANS-JÖRG NEUSCHÄFER: «Lope de Vega und der *Vulgo*. Uber die soziologische Bedingtheit und die emanzipatorischen Möglichkeiten populärer Literatur (am Beispiel von *Fuenteovejuna), Spa-*

analizan la pieza de acuerdo con el contenido ideológico que, según ellos, tuvo en tiempos de Lope. Ambos critican a Salomon y a Aubrun (Forastieri incluye también a Maravall [64] en su ataque) por parecerles que éstos promulgan una visión conformista y conservadora del teatro del Siglo de Oro español. Forastieri, además, denuncia la interpretación metafísica, cuya única función, según él, es la de atenuar la dimensión social de la obra, y ataca a los defensores de la tesis cosmológica no revolucionaria (Casalduero, Spitzer, Wardropper, etc....).

Para Neuschäfer, *Fuenteovejuna* nace no del deseo de hacer propaganda en favor de la monarquía absolutista, sino de la necesidad por parte de Lope de establecer contacto con el público eminentemente popular que le sostiene (el vulgo). Los Reyes Católicos no son funcionalmente activos: su presencia en la comedia sólo sirve para dar cierto viso de legitimidad al levantamiento de los fuenteovejenses. El significado de la obra se centra en mostrar cómo independientemente de la escala social a la que se pertenece, se pueden alcanzar la libertad y la dignidad. De ahí su universalidad [65].

Gómez-Moriana, al estudiar el derecho de resistencia y tiranicidio en las comedias de Lope, hace hincapié en el tema de la legitimidad de rebelión ante un tirano. En su libro expone cómo Lope para justificar la rebelión se apoya en la posición tomista promulgada por una buena parte de los escolásticos dominicos y jesuitas del siglo XVII [66].

Tanto Forastieri como Hall [67] basan sus artículos en la aportación de Gómez-Moriana. Para Forastieri, la justificación de la rebelión y tiranicidio en *Fuenteovejuna* nace de las ideas expuestas por Santo Tomás de Aquino en el artículo 6 de la *questio* 60 de la *Secunda Secundae.* Así formula su tesis: «La *comunidad* revolucionaria de *Fuenteovejuna* se justifica en el contexto de una moral revolucionaria; en la metafísica revolucionaria del *bien común*» [68]. Hall utiliza el pensamiento político tomista para fundamentar su análisis estructural de la comedia. De una forma poco convincente, lo desarrolla en función de dos acciones sucesivas que describen una rebelión cada una. La primera, la de Ciudad Real, abarca los dos primeros actos, y la segunda, la de Fuenteovejuna, abarca el tercero.

Sin embargo, estos dos autores llegan a distintas conclusiones. Tanto

---

nische Literatur Im Goldenem Zeitalter. Festschrift für Fritz Schalt (Frankfurt-am-Main: Vittorio Klosterman, 1973), págs. 338-356.

[64] JOSÉ ANTONIO MARAVALL: «Una interpretación histórico-social del teatro barroco», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 234 (1969), 621-49; núm. 235 (1969), 78-108.

[65] NEUSCHÄFER: «Lope de Vega und der Vulgo», 355-356.

[66] ANTONIO GÓMEZ-MORIANA: *Derecho de resistencia y tiranicidio. Estudio de una temática en las «comedias» de Lope de Vega* (Santiago de Compostela: Porto y Cía., 1968), págs. 55-57; también págs. 65-84.

[67] J. B. HALL: «Theme and Structure in Lope's *Fuenteovejuna*», *Forum for Modern Language Studies,* X (Jan., 1974), 57-66.

[68] FORASTIERI: «*Fuenteovejuna* y la justificación», pág. 99.

Gómez-Moriana como Forastieri buscan en *Fuenteovejuna* el mensaje político (moderado según el primer autor, revolucionario de acuerdo con el segundo), mientras que Hall considera que por encima del elemento político, Lope nos dicta una lección de teología.

En conclusión, como se ha podido comprobar, ha habido un cambio paulatino en el estudio de *Fuenteovejuna*. Este cambio ha nacido, en parte, como consecuencia de la aplicación de una metodología influida especialmente por la lingüística y la semiología. Mas ha sido de forma especial la noción extensamente debatida por los historiadores de un teatro del Siglo de Oro «comprometido», la que ha forzado una nueva lectura de la comedia.

Las teorías que nos ofrecen Manuel Durán, Américo Castro, José Antonio Maravall, Noël Salomon o Charles Aubrun difieren entre sí, y difieren a menudo grandemente, mas todas dan por sentado que la clave del teatro de Lope, por encima del genio de éste, se halla en la relación entre el autor y el ambiente cultural de su época. Su teatro, y específicamente *Fuenteovejuna,* no nacen de un vacío político-social.

Como consecuencia de esta actitud, se puede notar una vuelta a temas prácticamente abandonados desde los años cuarenta y favoritos de la época anterior. Prueba de ello es el énfasis [69] que se ha dado al estudio del tema del tirano, discutido, entre otros, por López Estrada [70], Serrano y Gómez-Moriana, y de temas coetáneos, como los de legitimidad y justificación. Pero más que nada parece haber un deseo de edificar la imagen de un Lope consciente. Si la década de los cincuenta buscó al artista, la de los setenta busca al artista pensador e ideólogo.—*TERESA BURNABY, J. KIRSCHNER (Simon Fraser University. 2 B.C. CANADA).*

BAROJA Y GIDE: SUS ACTITUDES ANTE LA VIDA, EL INDIVIDUALISMO Y LA FELICIDAD

Pío Baroja y André Gide muestran en sus obras una preocupación por temas semejantes, y es interesante comparar y contrastar sus ideas sobre estos temas. Las conclusiones de Baroja y Gide acerca de cues-

[69] Se examinan también a veces ciertos motivos o subtemas con gran detalle. Véase ALBERT S. GERARD: «Self-Love in Lope de Vega's *Fuenteovejuna* and Corneille's *Tite et Bérénice*», *Australian Journal of French Studies,* IV (1967), 177-97; RAYMOND E. BARBERA: «An Instance of Medieval Iconography in *Fuenteovejuna*», *Romance Notes,* X (1968-69), 160-62; FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: «La canción 'Al val de Fuente Ovejuna' de la comedia *Fuente Ovejuna* de Lope», *Homenaje a William L. Fichter* (Madrid: Castalia, 1971), págs. 453-68.

[70] FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: «Los villanos filósofos y políticos (La configuración de *Fuente Ovejuna* a través de nombres y 'apellidos')», *Cuadernos Hispanoamericanos,* LXXX (1969), 518-42.