

La violencia y su inscripción en los códigos de honor en *Fuente Ovejuna* y *El alcalde de Zalamea*¹

Violence and its registration in the codes of honor at
Fuente Ovejuna and The Mayor of Zalamea.

Tatiana Alvarado Teodorika
Academia Boliviana de la Lengua
Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos
Email: t.alvaradoth@gmail.com

Resumen

Este estudio trata el tema del abuso de poder expresado a través de la violencia y cómo la palabra femenina que denuncia desencadena una nueva forma de violencia en vistas de la reparación de la primera. En *Fuente Ovejuna*, se detalla la respuesta a una afrenta que si bien reviste la apariencia de un agravio personal es, sin lugar a dudas, una afrenta colectiva. En *El Alcalde de Zalamea*, se podría hablar de una inversión de este mecanismo pues, si bien la afrenta sigue siendo personal y la respuesta en apariencia lo es también, en realidad al defender el alcalde el honor de su familia defiende también el de su estamento.

Palabras clave: Lope de Vega, Calderón de la Barca, violencia,
honor, violación, campesinos.

Abstract

This article studies the abuse of power as expressed through violence. It also seeks to examine how the denouncing female discourse enchains new forms of violence. In Lope de Vega's play Fuente Ovejuna the author displays the response to an offense that although it seems personal in appearance, is actually an offense that affects the whole community. In Calderón's El

1 Agradezco a Delia Gavela por haber leído una primera versión de este trabajo. Sus comentarios y sugerencias me fueron muy valiosos.

alcalde de Zalamea, could be said that this mechanism is the exact opposite because even though the offense is still personal and the reaction seems equally personal, actually when Pedro Crespo defends his family's honour he is at the same time defending the honour of the peasantry.

Keywords: Lope de Vega; Calderón de la Barca; violence; honor; violation; peasants.

Fecha de recepción: 11 de julio 2018
Fecha de aceptación: 9 de diciembre 2018

Doctora en filología hispánica por la Universidad de París III y la Universidad de Navarra, es docente en el IUT Bordeaux Montaigne (Métiers du livre), Burdeos, Francia. Es co-editora de la revista *Classica Boliviana*; ha participado en la evaluación de artículos en publicaciones internacionales, publicado artículos sobre la comedia áurea, la mitología helena y la tradición de la *translatio studii* en América. Es autora de la edición crítica de *La dama y galán Aquiles* de Calderón de la Barca y de la novela única de R. Jaimes Freyre. Es investigadora asociada del Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra, miembro de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos y miembro de número de la Academia Boliviana de la Lengua.

En el presente trabajo voy a concentrarme en dos comedias áureas que han sido incesante objeto de interés por parte de la crítica; se trata de *Fuenteovejuna* y de *El alcalde de Zalamea*, dos obras de dos de los mayores representantes del teatro del Siglo de Oro español: Félix Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca. Se trata, en ambos casos, de obras que se concentran en un ambiente rústico y cuyos personajes son villanos². No está de más recordar que los primeros en aparecer en el teatro castellano son los villanos cómicos, como recuerda Noël Salomon, “la idea del villano útil y ejemplar se desarrolló en la literatura española a partir de 1530 aproximadamente, relacionada con la corriente llamada de ‘menosprecio de corte y alabanza de aldea’” (Salomon, 1993: X)³, cuyos elementos se definen en el tratado de Antonio de Guevara que lleva precisamente ese título, *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea* (Valladolid, 1539), pero que tenía su origen en el *Beatus ille* horaciano o en las *Georgicas* de Virgilio. Así pues, es precisamente en un ambiente rústico, de alabanza de aldea, donde van a desenvolverse ambas obras; como de alabanza de aldea se trata, los villanos no son cómicos, el trato que de ellos hacen los dramaturgos es absolutamente digno. En ambos casos haré referencia al complejo entramado literario histórico y me concentraré en la violencia que se presencia en escena, pero sobre todo la que se describe fuera de ella.

2 Empleo el término villano en su primera acepción: “Vecino o habitador del estado llano en una villa o aldea, a distinción de noble o hidalgo” (DLE). La acepción actual es acorde con la de uso barroco. Covarrubias se refiere al término villa en los siguientes términos: “es propiamente y en rigor la casería o quinta que está en el campo, a do consiste la labranza de la tierra del señor y la cosecha, a do se recogen los que la labran con sus ganados, y tienen su vivienda apartada de las demás caserías. Los que aquí viven se llaman propiamente villanos y como tienen poco trato con la gente de ciudad, son de su condición muy rústicos y desapacibles” (*sub voce*).

3 Cito a Salomon sin la intención de hacer una lectura bajo la influencia de la sociología de la literatura.

Fuenteovejuna se publica por primera vez en la *Docena parte de comedias*, en 1619, pero es sin duda anterior; es quizás la obra más popular del Fénix, desde fechas contemporáneas y más allá de la Metrópoli. Una prueba de ello es su presencia en la Villa Imperial de Potosí, ya en 1612. La obra se ha estudiado y analizado desde diversos puntos de vista, considerando la multiplicidad de temas que conforman el entramado de la misma; se ha tratado, por ejemplo, el tema del amor lascivo y el casto (Casalduero, 1962), el papel del amor en vistas de una armonía universal (Spitzer, 1955), el amor ante el conflicto político o el amor pastoril y el honor en el conflicto social (López Estrada ed., 1969). En el presente trabajo, sin dejar de lado el entramado amoroso y antes que concentrarme en él, como uno de los temas esenciales que guían al lector y al espectador en la comprensión del nudo de la obra, voy a tratar el efecto del amor en la acción violenta de los personajes en su reacción ante la violencia de los abusos de poder de parte del comendador.

Como afirma convenientemente Felipe Pedraza sobre esta obra, “Por debajo de la intención de halagar al Duque de Osuna y de cantar a la monarquía de los Reyes Católicos, se ha deslizado la dramatización del ejercicio cruel y sanguinario de la autoridad [...], de la violencia institucionalizada” (Pedraza, 2008: 152). No es en absoluto una coincidencia que la obra llegara en tempranas fechas a Potosí, como ha subrayado ya Marie Helmer, aunque con términos algo anacrónicos, diciendo que “Allí también predominaba con violencia opresiva una clase social que detentaba el dinero, el poderío social y político, la vara de la justicia” (Helmer, 1960: 5).

Siguiendo la taxonomía del teatro áureo de Ignacio Arellano (2008: 138-139) que divide la producción dramática áurea en obras dramáticas serias y obras dramáticas cómicas, *Fuente Ovejuna* (pero también *El alcalde de Zalamea*) pertenece al primer grupo que conoce, a su vez, la siguiente subdivisión:

- tragedias: existencia de riesgo trágico, implicación afectiva de los espectadores, catástrofes lastimosas, catarsis;
- comedia seria y
- auto y loa sacramental.

Fuente Ovejuna cumple con las características que establece Arellano para la segunda: “con posibles variedades de comedias heroicas, hagiográficas, de gran espectáculo y otras, que podrían delimitarse en una investigación sistemática”, como mencionaré en el caso de esta obra en particular en lo que sigue. En *Fuente Ovejuna* predomina lo trágico por encima de lo cómico; “los elementos cómicos se organizan en secuencias relativamente aisladas”, cumpliendo desde temprano con las advertencias que Lope hiciera en su *Arte nuevo*:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
 y Terencio con Séneca, aunque sea
 como otro Minotauro de Pasife,
 harán grave una parte, otra ridícula,
 que aquesta variedad deleita mucho:
 buen ejemplo nos da naturaleza,
 que por tal variedad tiene belleza (vv. 174-180).

En la comedia se distinguen tres núcleos temáticos distintos: el histórico, el político y el moral (Froldi, 2000). La crítica decimonónica, que se rige por el verismo histórico, se concentra sobre todo en el primero, pero sin reseñar las controversias que hubo en torno a la búsqueda de la “verdad” en *Fuente Ovejuna*⁴, se puede decir que desde el punto de vista histórico, Lope sigue de cerca, aunque otorgándose la licencia poética necesaria, la *Crónica de las tres órdenes y caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara* de Francisco de Rades y Andrada que se publica en 1572, a un siglo de distancia de los hechos⁵, en la que se hace referencia al asesinato del señor de Fuente Ovejuna, Fernán Gómez, comendador de la orden de Calatrava, en 1476, en manos de un pueblo enfurecido por los abusos que había sufrido. En el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias Horozco, poco anterior a la composición de la comedia de Lope, se hace referencia a lo sucedido en esta villa para explicar un conocido proverbio:

Fuente Ovejuna, dicha antiguamente Mellaria. Y para que conste el origen que tuvo un proverbio trillado, ‘Fuente Ovejuna lo hizo’, es de saber que en el año de mil y cuatrocientos y setenta y seis, en el cual se dio la batalla de Toro, como toda Castilla estuviese revuelta con parcialidades, los de Fuente Ovejuna, una noche del mes de abril, se apellidaron para dar la muerte a Hernán Pérez de Guzmán, comendador mayor de Calatrava, por los muchos agravios que pretendían haberles hecho. Y entrando en su misma casa le mataron a pedradas, y aunque sobre el caso fueron enviados jueces pesquisidores, que atormentaron a muchos dellos, así hombres como mujeres, no les pudieron sacar otra palabra

4 Consúltese el artículo de Teresa Kirschner (1977) que reseña la interpretación histórico-política, además de la formalista. Los estudios posteriores se concentran en un análisis de la obra en comparación con otras de la producción dramática de Lope (*Peribañez y el comendador de Ocaña*, sobre todo), en la figura del rey, en la presencia de la obra en el escenario actual o en su influencia en la producción fílmica, entre otros.

5 La crónica anterior y cronológicamente más cercana a los hechos es la de Alonso Fernández de Palencia, *Gesta Hispaniensia ex annalibus suorum diebus colligentis*; en ella, se favorece al comendador, que lleva el nombre de Fernando Ramírez de Guzmán. Varios estudiosos se han ocupado de analizar la correspondencia de las escenas de la comedia con fragmentos del manuscrito de Rades; entre ellas, las ediciones críticas de la obra, a cargo de F. López Estrada (1969) y la de M. G. Profeti (2013) establecen claramente los paralelos.

más desta: “Fuente Ovejuna lo hizo”; de do quedó el proverbio, cuando el delito es notorio y en particular no hallan quién lo haya hecho, siendo muchos los delinquentes, decir “Fuente Ovejuna lo hizo” (Covarrubias, 2006: 933).

Sirva pues, la breve relación de hechos que hace Covarrubias para internarnos en la primera obra que nos concierne. Fernán Gómez de Guzmán, comendador mayor de la orden de Calatrava, aparece en escena como un personaje manipulador que empuja al joven maestre, Rodrigo Téllez Girón, a rebelarse contra los reyes⁶. Todo esto se encuentra basado en el contexto histórico de inestabilidad en la Península, pues tras la muerte de Enrique IV, en 1474, se enfrentaban por la Corona castellana, por un lado, doña Juana, hija de Enrique IV y esposa de don Alonso, rey de Portugal; y por otro, doña Isabel, hermana del difunto rey y esposa de don Fernando, rey de Sicilia y príncipe de Aragón. Fernán Gómez es también manipulador de las voluntades del pueblo: por un lado, se sirve de canciones que falsean los hechos para anunciar sus victorias bélicas contra los moros, cuando en realidad se había enfrentado a los reyes católicos Isabel y Fernando:

Sea bien venido
 el Comendadore
 de rendir las tierras
 y matar los hombres. [...] /
 Si en las paces blando
 dulce en las razones.
 Venciendo moricos,
 fuertes como un roble,
 de Ciudad Reale
 viene vencedore;
 que a Fuente Ovejuna
 trae los sus pendones
 ¡Viva muchos años,
 viva Fernán Gómez! (vv. 529-544)⁷.

Por otro lado, para distraer los pesares del pueblo, se sirve de astrólogos que los engañan y persuaden de que las cosas van mal en el mundo:

-
- 6 Es importante recordar que el comendador tenía a su cargo la jurisdicción civil y criminal de una encomienda (una concesión temporal, *in commendam*), debía atender el gobierno del territorio, su defensa militar y la defensa de sus iglesias. Por todo ello percibía determinadas rentas para su sustento. Ver Elena Postigo Castellanos (2002).
- 7 Los versos remiten a la edición de López Estrada (1969). Para un estudio del carácter lírico de este drama lopesco, véase Francisco López Estrada (1989).

¿Por dónde ven lo que en el cielo pasa,
 para darnos con ello pesadumbres?
 Ellos en [el] sembrar nos ponen tasa:
 daca el trigo, cebada y las legumbres,
 calabazas, pepinos y mostazas...
 ¡Ellos son, a la fe, las calabazas!
 Luego cuentan que muere una cabeza,
 y después viene a ser en Trasilvania;
 que el vino será poco, y la cerveza
 sobraré por las partes de Alemania;
 que se helará en Gascuña la cereza,
 y que habrá muchos tigres en Hircania.
 Y al cabo, al cabo, se siembre o no se siembre,
 el año se remata por diciembre (vv. 878-891).

Además de viciar el discernimiento popular con tonadillas y mentiras (cualquier similitud con regímenes actuales es pura coincidencia), el comendador es descrito desde la primera jornada como quien deshonra a las mujeres de la villa: “¡Cuántas mozas en la villa / del comendador fiadas, / andan ya descalabradas!” (vv. 193-195), dice Laurencia a Pascuala, a la vez que le hace saber que los sirvientes del comendador llevan un mes trayéndole regalos para tratar de doblegar sus constantes rechazos. Al breve diálogo entre estas dos mujeres va a sucederse uno que obedece el paradigma de los diálogos filosóficos de amor, pero a lo cómico, sumando a la escena a Barrildo y a Mengo, dos labradores del pueblo. El diálogo no sólo quita la tensión que empezaba a vislumbrarse en el bosquejo de la figura que comenzábamos a entrever del comendador, sino que otorga mayor resolución a la imagen de Laurencia. Cuando Barrildo cuenta que “dijo el cura del lugar / cierto día en el sermón / que había cierto Platón / que nos enseñaba a amar; / que este amaba el alma sola / y la virtud de lo amado” (vv. 421-426), y Mengo le pregunta a Laurencia “¿Amas tú?”, ella responde “Mi propio honor” (v. 435). La respuesta que da Laurencia nos remite al primero de los *Diálogos de amor* de León Hebreo, cuando Filón explica que

... el honor bastardo que los poderosos desean y procuran, es deleitable; pero como su placer no reside en los sentidos saciables, sino en la insaciable fantasía, aquel deleite no puede llegar a saciar como ocurre con las demás cosas deleitables [...]. En cambio, el verdadero honor, como quiera que es un premio a las virtudes honestas, aunque por naturaleza sea deleitable, su placer va mezclado con lo honesto (León Hebreo, 2002: 60).

“Honor bastardo” es el del comendador, que se sirve de su poder para saciar sus deshonestos deseos, y así se constata cuando sale al tablado Fernán

Gómez, en un escenario campestre, vestido para la caza, con la ballesta al hombro. Deja la ballesta para obligar a Laurencia, la hija del alcalde de Fuente Ovejuna, a ceder a sus deseos, pero Frondoso, enamorado de ella, detiene al colérico comendador para salvar el honor de la joven. El comendador considera agravio infame que un labrador apunte a un caballero; sin embargo, para Frondoso, no hay desmán cuando mueve el amor y se trata de defender el honor de la mujer que se ama, pues el honor no es exclusivo de los caballeros. Una afirmación que contradice el concepto que Menéndez Pidal haría del honor en el teatro, como “patrimonio exclusivo de la clase noble” (Menéndez Pidal, 1964: 156). Esta idea cobra fuerza con la afirmación de Jacinta, que equipara el honor de labradores y de caballeros: “tengo un padre honrado, / que si en alto nacimiento / no te iguala, en las costumbres / te vence” (vv. 1260-1263). El honor de los labradores se enaltece y, quizás, fruto de este enaltecimiento, honor y violencia están estrechamente vinculados en esta obra: el comendador defenderá el “honor” que cree que el título le otorga, mientras que Laurencia, y con ella Fuente Ovejuna, defenderá el honor de la virtud en un acto antigonesco. La tensión se intensifica y se agudiza con el temor de las mujeres ante la presencia del comendador, y el mismo comendador la lleva al culmen cuando ordena a sus criados que le lleven a Jacinta. Cuando Mengo sale en su defensa y se le enfrenta, el comendador pide a sus criados que aten al labrador a un roble, que lo desnuden y lo azoten hasta que “salten / los hierros de las correas” (vv. 1249-1250)⁸. Mengo pide piedad y apela al honor del comendador, pero nada de ello contiene la crueldad de Fernán Gómez quien, algunos versos más adelante, detendrá la boda entre Frondoso y Laurencia y dará orden de encarcelar al joven⁹. Ante esta irrupción, el padre de Laurencia recurrirá a un acto simbólico, entregar la vara, “la vara de mando que ofrecía ayer y hoy la autoridad de un municipio, [...] la vara que lleva en sí misma el símbolo de la justicia a través del buen gobierno” (García Lorenzo, 2013: 78). Se significa así el abandono del cargo; sin embargo, la violencia del comendador no se detiene, pues, para condenarlo, apalea al alcalde con esa misma vara “como a caballo brioso” (v. 1634). No se trata tan solo de la afrenta de un noble hacia un villano, sino que a ésta se suma la afrenta a la autoridad y, sobre todo, la afrenta a un hombre viejo y el respeto que se debe a sus canas.

8 Luis González Fernández se refiere al roble como escenario de la afrenta en el teatro áureo: “los árboles, unidos a la falta de protección que ofrece un lugar lejos del orden y de las autoridades, contribuyen a la construcción de un decorado de la infamia, de la crueldad violenta y, en ocasiones, de la muerte” (2013: 105).

9 El motivo de la boda interrumpida es un motivo clásico de importante valor dramático. Abundantes casos tenemos en la literatura áurea desde el *Romancero* y el *Quijote*.

Ante tantas atrocidades y ante la violenta deshonra de un anciano, los hombres del concejo se reúnen para discurrir:

Un hombre cuyas canas baña el llanto,
 labradores honrados, os pregunta
 qué obsequias debe hacer toda esta gente
 a su patria sin honra, ya perdida.
 Y si se llaman honras justamente,
 ¿cómo se harán, si no hay entre nosotros
 hombre a quien este bárbaro no afrente?
 Respondedme: ¿hay alguno de vosotros
 que no esté lastimado en honra y vida?
 ¿No os lamentáis los unos de los otros?
 Pues si ya la tenéis todos perdida,
 ¿a qué aguardáis? ¿Qué desventura es esta? (vv. 1662-1673)

La entrada de una mujer en el concejo de hombres, la de Laurencia, que llega desmelenada para dar voces y exigir venganza por los delitos atroces de los que ha sido víctima, va a atizar la ira exacerbada del pueblo. Su discurso da cuenta de la violencia de la que el público espectador puede ser testigo tan sólo a través de la palabra:

¿Qué dagas no vi en mi pecho?
 ¡Qué desatinos enormes,
 qué palabras, qué amenazas,
 y qué delitos atroces
 por rendir mi castidad
 a sus apetitos torpes!
 Mis cabellos, ¿no lo dicen?
 ¿No se ven aquí los golpes,
 de la sangre y las señales?
 ¿Vosotros, padres y deudos?
 ¿Vosotros, que no se os rompen
 las entrañas de dolor,
 de verme en tantos dolores?
 Ovejas sois, bien lo dice
 de Fuente Ovejuna el nombre.
 ¡Dadme unas armas a mí,
 pues sois piedras, pues sois bronces,
 pues sois jaspes, pues sois tigres...!
 Tigres no, porque feroces
 siguen quien roba sus hijos,
 matando los cazadores (vv. 1744-1765).

Laurencia no es capaz de reproducir las amenazas proferidas por el comendador, hablan por ella las señales de violencia en su cuerpo y la sangre que aún corre por su piel; y ante la inercia de los presentes, viendo que no sienten ellos el dolor que ella padece, pide armas y profiere:

y yo me huelgo, medio hombres,
 porque quede sin mujeres
 esta villa honrada, y torne
 aquel siglo de amazonas,
 eterno espanto del orbe. (vv. 1789-1793).

Con estas palabras, Laurencia despierta definitivamente la ira latente del pueblo; los hombres, al grito unánime de “¡traidores tiranos mueran!” (v. 1814) irán en busca de Fernán Gómez, y las mujeres no dejarán que ellos solos cobren el honor que en ellas deslució el comendador y se organizarán en una escuadra sin capitán al mando, pues la gloria no habría de pertenecer a un nombre solo: “adonde / asiste mi gran valor, / no hay Cides ni Rodamontes” (vv. 1845-1846), declara Laurencia. De esta manera, cada uno de los personajes que se iba perfilando a lo largo de las dos primeras jornadas se transforma: “los contornos individuales desaparecen y el personaje colectivo emerge en toda su extensión, en toda su grandeza” (Cañas Murillo, 2008: 50). Este personaje colectivo, que toma el nombre del pueblo mismo, Fuente Ovejuna, va a ser heredero del héroe trágico tradicional, como señalara Cañas Murillo, y adquirir sus rasgos, por lo menos en lo que respecta la nobleza de su causa y la valentía en sus actos, con todo y lo ensañado de su acción, pues no sólo matan al comendador de múltiples heridas, sino que terminan defenestrándolo¹⁰. El enemigo de nuestro héroe es el enemigo mayor del Estado, y Fuente Ovejuna se enfrenta a él, al tirano, para quien “no existen leyes de la comunidad y domina sólo uno que tiene la ley bajo su arbitrio” (Eurípides, *Suplicantes*, 429-432).

Fuente Ovejuna asesinará al tirano; será el castigo y la venganza a todos los despropósitos cometidos, y Fuente Ovejuna tendrá que dar cuentas de lo sucedido a los reyes. En esta esfera simbólica en la que la violencia lleva a los personajes de la villa a transformarse todos en el héroe y en la que el comendador, que es, en principio, responsable del resguardo político, militar

10 “y quebrantando su casa / no atendiendo a que se ofrece / por la fe de caballero / a que pagará a quien debe, / no sólo no le escucharon, / pero con furia impaciente / rompen el cruzado pecho / con mil heridas crueles; / y por las altas ventanas / le hacen que al suelo vuele, / a donde en picas y espadas / le recogen las mujeres. / Llévanle a una casa muerto, / y a porfía, quien más puede, / mesa su barba y cabello, / y a priesa su rostro hieren. / En efeto, fue la furia / tan grande que en ellos crece, / que las mayores tajadas / las orejas a ser vienen.” (vv. 1972-1991).

y religioso de sus territorios, va a representar al tirano, autor de la violencia primera, los reyes vienen a encarnar la justicia. La intervención de éstos viene a restablecer el orden y la armonía, como representantes que son de Dios, y como únicos y legítimos representantes de su pueblo. Recuértese que el oficio del monarca se consideraba sagrado y que él, en su persona, encarnaba “tres funciones: es soberano, es guerrero, es el nutricio del pueblo” (Ries, 1989: 160).

Así pues, el restablecimiento de la armonía no se instaura únicamente con la presencia de los reyes en tanto representantes de la monarquía, sino con su presencia en tanto representantes de la idea sagrada o sublime de justicia.

Considerando todo lo dicho, no será de extrañar que *Fuente Ovejuna* haya sido representada y adaptada en múltiples y diversas ocasiones; el proyecto de investigación a cargo de Luciano García Lorenzo, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia español “Adaptación dramática y puesta en escena: *Fuente Ovejuna* y *La vida es sueño* (1939-2010)” da cuenta de ello. El tema central de la obra, el abuso de poder y la violencia de la que éste es capaz, no ha cesado de existir y sigue siendo preocupante y polémico asunto de interés y reflexión.

La segunda obra en la que deseo concentrarme, para subrayar la violencia que en ella se manifiesta, es *El alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón de la Barca, en la que también se distinguen tres núcleos temáticos distintos: el histórico, el político y el moral. Está ambientada en la España de Felipe II, y más concretamente en el momento en el que éste se dirigía hacia Portugal para defender sus derechos y hacerse coronar rey; Felipe II llega a Lisboa el 27 de julio de 1581¹¹. El tema central de esta obra fue tomado de una obra anterior homónima atribuida a Lope de Vega¹², y la obra aparece publicada por primera vez bajo el título *El garrote más bien dado*, en 1651, en Alcalá de Henares, en *El mejor de los mejores libros de comedias*. No es sino a partir de la publicación de la *Séptima parte de comedias* de Calderón de la Barca a cargo de Vera Tassis, en 1683, que llevará el título con que la conocemos en la actualidad. La crítica ha establecido ya relación entre *Fuente Ovejuna* y *El alcalde de Zalamea* desde la perspectiva del derecho penal (Mallarino, 1942), por ejemplo; yo voy a concentrarme en el violento encuentro entre el campesinado y la soldadesca en la obra, un enfrentamiento regido, como en *Fuente Ovejuna*, por el honor, y que se potencia con lo que le sucede a Isabel, el personaje femenino protagonista.

11 Fradejas (1984) se refiere a las posibles fuentes de la obra.

12 La atribución al Fénix de los Ingenios ha conocido una serie de avatares, pero la reciente edición crítica a cargo de Alfredo Rodríguez López-Vázquez (2014), tras un estudio métrico y léxico de la obra, la atribuye a Andrés de Claramonte y George Peale, quien prologa la obra, sostiene que esta atribución es más consistente y definitiva.

Si en la obra de Lope de Vega se describe a un comendador desde la primera jornada, en la obra de Calderón se presenta, por un lado, a la máxima autoridad militar, “don Lope de Figueroa, / que si tiene tanta loa / de animoso y de valiente, / la tiene también de ser / el hombre más desalmado / jurador y renegado / del mundo” (vv. 50-56)¹³. Por otro, al capitán don Álvaro, que recién llegado a Zalamea, va a hospedarse en casa de Pedro Crespo, y que menosprecia a los labradores y no cree que la belleza de una labradora pueda ser comparable a la de una dama: “¿Qué villano no ha sido malicioso? / De mí digo, que, si hoy aquí la viera, / caso de ella no hiciera; / y sólo porque el viejo la ha guardado, / deseo, vive Dios, de entrar me ha dado / donde está” (vv. 588-593). El personaje de Isabel, la labradora de afamada belleza, va a cobrar mayor protagonismo gracias a don Mendo, un pobre hidalgo que la pretende pero cuyas pretensiones no son sino deshonestas. Así pues, son tres los personajes que convergen en Isabel, una figura cuya “caracterización se mantiene uniforme a lo largo de la comedia” (Escudero, 1998: 25) y se destaca no sólo por su belleza sino también por su discreción¹⁴, características ambas, del personaje de la dama en la comedia. Isabel es hija de Pedro Crespo, labrador plebeyo, que es hombre orgulloso de su estado y de su linaje:

¿hay alguien
que no sepa, que soy yo,
si bien de limpio linaje,
hombre llano? No por cierto.
Pues, ¿qué gano yo en comprarle
una ejecutoria al Rey,
si no le compro la sangre?
¿Dirán entonces, que soy
mejor que ahora? No, es dislate.
Pues ¿qué dirán? Que soy noble
por cinco o seis mil reales;
y esto es dinero no es honra;
que honra no la compra nadie. [...]

13 Los versos remiten a la edición de Valbuena Briones (1989). Como ha señalado ya Stefano Arata (2002: 10), Lope de Figueroa aparece con anterioridad en otra obra de Calderón, *El Tuzaní de la Alpujarra*, de 1633, donde se lo reconoce ya como un personaje cargado de contradicciones. Stefano Arata expone la genealogía literaria de este personaje en su artículo.

14 No sólo vuestra hermosura / es de rara perfección, / pero vuestro entendimiento / lo es también; porque hoy en vos / alianza están jurando / hermosura y discreción (vv. 715-720), dice don Álvaro.

Yo no quiero honor postizo,
 que el defecto ha de dejarme
 en casa. Villanos fueron
 mis abuelos y mis padres;
 sean villanos mis hijos (vv. 488-500 y 517-521)

Como se lee en los versos, Pedro Crespo no concibe el honor una cualidad propia de los nobles, tampoco como un título que se puede mercar. El honor va más del estamento. Crespo es hombre prudente, discreto y orgulloso de su procedencia; en su diálogo con don Lope, confiesa saber que está obligado a sufrir cargos por su hacienda, pero no acepta sufrir cargos con su honor que “es patrimonio del alma, / y el alma sólo es de Dios” (vv. 875-876). Garantía de su honor es Isabel, su hija, que, obediente, se mantiene al margen del vaivén de hombres en la casa de su padre, en sus habitaciones o en el jardín en compañía de su prima Inés.

Durante la segunda jornada, el cortejo de unos y otros va a crear mayor tensión en la obra y hacer confluir a los tres pretendientes en casa de Pedro Crespo: don Lope, que llega para cenar en el jardín de la casa pues quiere honrar a Isabel (vv. 1200-1203); don Mendo, que se acerca a la casa con su criado para dar una serenata a Isabel; y don Álvaro que, acompañado de sus soldados, había decidido acercarse a la casa para apagar el fuego que lo acechaba, un sentimiento y un ímpetu destructores¹⁵. La oscuridad de la noche intensificará el enredo, pues don Lope, ofendido por las coplas, abandonará la mesa, y Crespo saldrá en busca de quien a altas horas se atreve a irrumpir en su casa. Ambos aparecerán luego armados y llegarán a herir al sirviente de don Mendo, y sólo tras las riña se reconocerán y saldrá a escena don Álvaro pretextando desear detener el alboroto y ruido que hacían sus soldados. Don Lope ordena a don Álvaro salir de Zalamea con sus soldados para devolver la paz al lugar, y honra a Pedro Crespo nombrando soldado a su hijo Juan, hermano de Isabel.

Don Lope abandona el lugar acompañado de sus tropas y deja el espacio necesario a la familia Crespo para los adioses, y una vez que Juan se retira, don Álvaro vuelve a la escena para raptar a Isabel y dejar atado al padre en el monte, como se atara a Mengo por salir en defensa de Jacinta, en *Fuente Ovejuna*. La violencia de la que es víctima Isabel es indescriptible, y tampoco es representable en escena, como tampoco había sido representada

15 De sola una vez a incendio / crece una breve pavesa; / de una vez sola un abismo / fulgúreo volcán revienta; / de una vez se enciende el rayo, / que destruye cuanto encuentra; / de una vez escupe horror / la más reformada pieza; / de una vez amor ¿qué mucho / fuego de cuatro maneras, / mina, incendio, pieza y rayo, / postre, abrase, asombre y hiera? (vv. 999-1010). La anáfora da cuenta de la rapidez con la que surge la pasión que lo consume.

la violencia de la que había sido víctima Jacinta en *Fuente Ovejuna*. La misma Isabel da cuenta de lo vivido cuando abre la tercera jornada, diciendo, sin decir, a su padre lo ocurrido:

Aquese intrincado, oculto,
 monte, que está a la salida
 del lugar, fue su sagrado.
 ¿Cuándo de la tiranía
 no son sagrados los montes? [...]
 De vergüenza cubro el rostro,
 de empacho lloro ofendida,
 de rabia tuerzo las manos,
 el pecho rompo de ira.
 Entiende tú las acciones;
 pues no hay voces que lo digan.
 Baste decir que a las quejas
 de los vientos repetidas,
 en que ya no pedía el cielo
 socorro, sino justicia,
 salió el alba [...] (vv. 1980-1990).

Los versos de Isabel recuerdan los lamentos de Segismundo que veía en el monte el templo de la injusticia. A través de los largos parlamentos de Isabel en la tercera jornada, percibimos la transformación del personaje: si bien los versos que se le atribuyen en las dos primeras jornadas están en directa relación con lo celestial, y se la relaciona con lo virtuoso e ideal, sus versos de desconsuelo no sólo dan cuenta de la violencia de la que ha sido víctima, sino de la desesperación y lo desesperanzado de su discurso. Isabel pierde la fe en los hombres, en el Hombre, y sus súplicas dejan de ser súplicas de socorro, para convertirse en imploraciones de justicia¹⁶.

Contrariamente a Laurencia, cuyas voces van a atizar la ira exacerbada, las palabras de Isabel suscitan mayor cautela y realzan la cordura de su padre, a pesar de haberse enterado éste de la violación de su propia hija. Sin embargo, este acto de abuso va a ser el disparador de los hechos en la comedia, al igual que en *Fuente Ovejuna*: un escribano anunciará a Crespo que ha sido nombrado alcalde y le entregará la simbólica vara y anunciará que debe encargarse de la recepción de los reyes y de hacer justicia con don Álvaro que acaba de llegar herido a la villa. Crespo recibirá al capitán Ataide a puertas cerradas, haciendo a un lado la vara e incluso poniéndose de rodillas, y le pedirá que responda a lo que estipula el honor, y no tanto a lo que dictan

16 Víctor Dixon (2002) propone un cuidadoso estudio del papel de Isabel en *El alcalde de Zalamea* haciendo un análisis de la evolución del personaje en relación con el vocabulario y el simbolismo de la luz y la oscuridad en la obra.

las leyes, pero don Álvaro rechazará la propuesta por considerarla indigna de su estado.

A pesar de la violencia moral de la que ha sido víctima Pedro Crespo a través de la violencia física sufrida por su hija, él sabe que es imposible recuperar la honra, pero que la dignidad está por encima de todo ello; la suya no es una venganza sino el restablecimiento de cierta armonía, de un orden más allá de las leyes escritas. El concepto de honor de Pedro Crespo se mantiene intacto a lo largo de la obra y ningún título, ninguna vara, lo lleva a abusar del poder que se le confiere, y deja en claro que la honra no debe someterse a ningún título, tampoco a estamento alguno. Por ello se presenta ante el rey como la mano de la justicia que había mandado dar garrote a don Álvaro, y como quien restaura la honra de su hija en el convento que le tiene ya elegido y donde ella tiene esposo (vv. 2743-2744). Así pues, don Álvaro muere de una muerte (valga el pleonasma) indigna de su estado: muere a garrote, un arma reservada para ajusticiar a los villanos; de la misma manera en la que en *Fuente Ovejuna* matan a Fernán Gómez a pedradas y luego se ensañan con sus despojos: una muerte indigna y más aún tratándose de un comendador.

El capitán don Álvaro de Ataide en esta comedia, como el comendador en la de Lope, abusan del poder del que gozan para manipular a sus súbditos y para deshonorar a las mujeres. No es intrascendente que ambas obras se desarrollen en un ambiente campesino; este hecho da mayor fuerza a la idea de que el honor no es exclusivo de un estamento, y que la ley no está por debajo del arbitrio de los poderosos, sino que el poder está supeditado a la ley.

El honor está profundamente ligado a la mujer, cuyo papel es notable, no sólo porque representa la pureza y viene a ser depositaria de la honra del padre, sino que, unido a esto, su violación aparece como desencadenante de la violencia popular, pero con la previa e imperativa denuncia que la voz de la mujer hace pública. En ambas obras “cada uno se cree capaz de controlar la violencia, pero es la violencia la que controla a todos los protagonistas insertándolos sucesivamente y sin su consentimiento en un juego, el de la reciprocidad de la violencia” (Girard, 2010: 107)¹⁷. Si bien éstas son las palabras que Girard utiliza en su análisis del mito de Edipo, caemos en la cuenta de lo apropiadas que parecen para analizar tanto *Fuente Ovejuna* como *El alcalde de Zalamea*. En la primera, la violencia inicial proviene del comendador, y sólo la violación de Laurencia llevará al pueblo, en un acceso de ira, a unirse y dar fin a la razón de sus males, dando muerte al comendador. Laurencia relata el atropello en público, y pública es la reacción. En la segunda, si bien la violencia se muestra menos evidente, el relato que hace Isabel de su propia

17 La traducción es mía.

violación no producirá furia ni indignación colectiva, sino que pondrá el acento en un moderado padre que “sensato” y “ponderado” hará ajusticiar al capitán, responsable de la violación moral y física de quien lo albergara. Isabel relata el atropello en privado, y privada es la reacción.

Siguiendo otra vez a Girard, “cuando no es satisfecha, la violencia continúa almacenándose hasta que se desborda y se esparce por los alrededores” (Girard, 2010: 21). Girard diría que los efectos son aún más desastrosos, pero en las comedias áureas que acabamos de revisar, el resultado parece ser más bien del restablecimiento del orden a través del ennoblecimiento del villano gracias a la voz de la mujer.

Bibliografía

- Arata, Stefano (2002). “Pedro Crespo y la pata coja de Lope de Figueroa”. En: Arellano, Ignacio (ed.). *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en sus 80 cumpleaños*. Kassel: Reichenberger.
- Arellano, Ignacio (2008). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Arellano, Ignacio; Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.) (2013). *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de oro*. New York: IDEA.
- Berbel Rodríguez, José (2003). *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754): la academia del buen gusto*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Calderón de la Barca, Pedro (1989). *El alcalde de Zalamea*. (Ángel Valbuena Briones ed.). Madrid: Cátedra.
- Casalduero, Joaquín (1962). “Lope de Vega: *Fuente Ovejuna*”. En: *Estudios sobre el teatro español*. Madrid: Gredos.
- De Covarrubias Horozco, Sebastián (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*, (Arellano, Ignacio; Zafra, Rafael eds.). Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- Dixon, Víctor (2002). “El papel de Isabel en *El alcalde de Zalamea*”. En: Arellano, Ignacio (ed.). *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Tomo II*. Kassel: Reichenberger.
- Escudero Baztán, Juan Manuel (ed.) (1998). *El alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida)*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Eurípides (1995). *Tragedias II*. Carlos García Gual ed. Madrid: Gredos.
- Fradejas, José (1984). “La posible fuente de *El alcalde de Zalamea*”. *Archivo de filología aragonesa*, 34-35.
- García Lorenzo, Luciano (2013). “Signos escénicos y teatro clásico: *Fuente Ovejuna*”.

En: Arellano, Ignacio; Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.). *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de oro*. New York: IDEA.

Girard, René (2010). *La violence et le sacré*. Paris: Fayard (Coll. Pluriel).

González Fernández, Luis (2013). “De tal palo tal astilla: árboles y atrocidades como lugares comunes en el teatro del Siglo de Oro”. En: Arellano, Ignacio; Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.). *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de oro*. New York: IDEA.

Hebreo, León (2002). *Diálogos de amor*. (David Romano trad.). Madrid: Tecnos-Alianza.

Helmer, Marie (1960). *Apuntes sobre el teatro en la Villa Imperial de Potosí (Documentos del Archivo de Potosí, 1572-1636)*. Potosí: Imprenta de la Universidad Tomás Frías.

Kirschner, Teresa (1977). “Evolución de la crítica de «Fuenteovejuna», de Lope de Vega, en el siglo XX”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 320-321.

López Estrada, Francisco (1989). “Música y letras: más sobre los cantares de «Fuente Ovejuna»”. *Cuadernos de teatro clásico*, 3.

Mallarino, Víctor (1942). “El alcalde de Zalamea y Fuenteovejuna frente al derecho penal”. *Revista de las Indias*, XIV.

Menéndez Pidal, Ramón (1964). “Del honor en el teatro español”. *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid: Austral.

Petro del Barrio, Antonia (2006). *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Postigo Castellanos, Elena (2002). “«Las tres ilustres órdenes y religiosas caballerías» instituidas por los reyes de Castilla y León: Santiago, Calatrava y Alcántara”, *Studia Historica: Historia moderna*, 24. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Ries, Julien (1989). *Lo sagrado en la historia de la humanidad*. Madrid: Encuentro.

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (2014). *Lope de Vega (atribuida). El alcalde de Zalamea*. Kassel: Reichenberger.

Salomon, Noël (1993). *Lope de Vega. Fuente ovejuna*. “Estudio preliminar”. Madrid: Cátedra.

Spitzer, Leo (1955). “A central theme and its structural equivalent in Lope’s *Fuente Ovejuna*”, *Hispanic Review*, XXIII.

Vega, Lope de (2013). *Fuente Ovejuna*. (Profeti, María Grazia ed.) En: *Comedias. Parte XII. Tomo II*. (E. Laplana Gil coord.). Madrid: Gredos.

___ (1969). *Fuente Ovejuna. Dos comedias*. (López Estrada, Francisco ed.). Madrid: Castalia.

Ynduráin, Domingo (1986). “«El alcalde de Zalamea»: historia, ideología, literatura”, *Edad de Oro*, 5.