

LECTURA INTERTEXTUAL DE FUENTEOVEJUNA DE CRISTOBAL DE MONROY Y SILVA
(A PROPOSITO DE LA REFUNDICION EN EL TEATRO AUREO)

Graciela Balestrino de Adamo
Universidad Nacional de Salta

El teatro áureo se presenta como una densa red intertextual, si pensamos en modalidades definidas como la imitación, la refundición y la parodia de grandes segmentos textuales o textos completos, dejando al margen aquellos en los que no es posible deslindar si el fenómeno transtextual deriva del uso del código o si por el contrario procede de la presencia efectiva de un texto en otro (1).

Aunque en los tres grados de intertextualidad mencionada es posible determinar el hipotexto o texto modelo, la relación con éste presenta notorias diferencias: mientras la imitación muestra una actitud de calco discursivo, de fidelidad al modelo, el reemplazo que significa la parodia provoca una distorsión que puede llegar a subvertir al hipotexto (2).

¿Qué relación se establece entre la obra refundida y el texto dramático que resulta ser una reescritura de aquella, una refundición, como se llamaba en la época a esta frecuente práctica teatral? Hay cierta ambigüedad, fundada en la semejanza y al mismo tiempo la diferenciación, que nos lleva a plantear qué niveles textuales se modifican en una refundición: ¿solo la estructura superficial -intriga, personajes-, o también la estructura profunda -código actancial y acción dramática-?

La lectura de Fuenteovejuna de Cristóbal de Monroy y Silva (3) es la que impuso tales interrogantes, porque desde nuestro presente es imposible no realizar una lectura "cruzada" de un texto que, a partir de su título, revela su relación intertextual con la comedia homónima de Lope de Vega.

Francisco López Estrada en su edición de las dos Fuenteovejuna (4) confronta opiniones de dos críticos del siglo pasado y suyas, a propósito de

la comedia de Monroy. Para A.F. Schak es una "imitación afortunada". Menéndez Pelayo la valora como una "refundición nada despreciable" que "regulariza algo la fábula" y según el mismo López Estrada es una nueva versión literaria de un discurso histórico, la crónica de Rades y Andrada (5).

El tratamiento de un mismo asunto por dos autores del teatro español de los siglos de oro fue bastante frecuente (...). Las dos maneras de referirse a la nueva Fuenteovejuna (imitación y refundición) se han de entender con un criterio muy amplio, pues en el caso de las varias versiones de una obra de esta clase, no hay intención de plagio, sino una recreación del fondo del argumento (que por otra parte no era de los imaginados enteramente por Lope). El hecho de Fuenteovejuna sigue sirviendo como fondo, pero tanto los personajes ficticios como el argumento dramático son distintos (6).

Es importante puntualizar el enfoque que subyace en la cita: ambas Fuenteovejuna son cotejadas a partir de un mismo referente, que en el caso que nos atañe es una crónica (7) y por ello se denomina a las dos comedias como "versiones". Además la relación intertextual se considera sólo a nivel de la intriga.

Opuestamente, decir que una refundición es una reescritura o reemplazo de un texto precedente, implica sentar entre otras cuestiones:

a) El segundo texto es una reelaboración —es decir citación, sustitución y transformación, combinadas en diverso grado— con marcas más o menos evidentes de la procedencia. Por consiguiente tan importante es lo que la refundición espeja del primer texto, como lo no dicho, que puede interpretarse como "corrección" del texto predecesor.

b) La reelaboración es perceptible, en primera instancia en un nivel superficial, pero puede llegar a afectar el nivel profundo, en cuyo caso se erige como contratexto porque transforma o cuestiona la ideología del modelo.

c) Intencionalidad seria (rasgo que opone la refundición o la parodia) que, en algunos casos convella "un cierto grado de ironía", como señalan Wilson y Moir (8), un distanciamiento respecto del hipotexto.

d) El texto, objeto de la reescritura puede o no poseer notoriedad. (Como es sabido, no sólo refundieron los llamados "autores menores" o de "segundo orden" sino dramaturgos tan famosos como Calderón, de quien Albert Sloman (9) estudia ocho refundiciones, entre las cuales se encuentran piezas tan notables como El alcalde de Zalamea y El médico de su honra).

e) La refundición, o texto segundo, denota una significación que emana de sí ya la vez connota otra significación que se proyecta sobre el hipotexto por lo que instituye un juego de comparaciones y comentarios con su modelo.

Este sucinto marco teórico encuadra nuestra lectura del texto de Monroy, que ya por la crítica del siglo pasado fue claramente vinculado a la Fuenteovejuna de Lope, aunque sin acuerdo sobre la calidad de dicha relación.

Afirmar que la segunda Fuenteovejuna es una refundición de la primera, implica señalar las analogías entre ambas, pero también las discrepancias, las "correcciones" que en el caso que nos ocupa son muy importantes, porque afectan no sólo el nivel de la enunciación.

Ya señalamos que el título de la refundición de Monroy constituye una marca, el primer rasgo indicador, desde el punto de vista paratextual, de la relación que mantiene con el hipotexto, porque deliberadamente cita el título de la comedia de Lope.

Hay que observar que no siempre el título del segundo texto reproduce el primero, si pensamos en Los cabellos de Absalón, refundición de La venganza de Tamar, o en el larguísimo título que Antonio de Zamora puso a su refundición de El burlador de Sevilla: No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra.

Otras marcas textuales indican que la segunda Fuenteovejuna imita o sigue muy de cerca a la primera. Entre las más notables consideramos:

a) La afición venatoria de ambos comendadores.

Fuenteovejuna A
Fronoso

Fuenteovejuna A'
Comendador

¡Ay de mí! El señor es este
 Laurencio
 Tirando viene algún corzo.
 ¡Escóndete en esas ramas!
 II,755-757

Saliendo don Juan al monte
 porque la caza pusiera
 entredicho a mis pasiones
 y suspensión a mis penas

 I,228-231

b) Identidad sémica de actores (en cuanto lexemas).

La identificación de Laurencia = gama y Flor = corzo, implica que ambos actores están marcados por el sema ligereza. Las dos huyen -o intentan huir- de la persecución amorosa de ambos comendadores.

Comendador A Laurencia

No es malo venir siguiendo
 un corcillo temeroso
 y topa tan bella gama.
 I,779-781

Comendador A don Juan

Ya fatigando los montes
 y ya acosando las selvas,
 seguí un corzo tan galante.

 Seguíle y él ofuscado
 dio ocasión a mi porfía
 a que, inquiriendo los troncos

 mirase ¡ay cielos! mirase
 una mujer ¡qué hermosura
 I,232-254

Después es la propia Flor, quien ante su enamorado don Juan, el privado del comendador, establece implícitamente la analogía de su huida con la del corzo:

Flor

..... apenas lo miré
 cuando ¡ay cielos! con furor
 el monte escalo ligera,
 la tierra acoso veloz.
 I,608-611

c) Avasallamiento del poder civil

En la Fuenteovejuna de Lope, cuando el comendador interrumpe la boda aldeana, ante la ardorosa defensa que el alcalde, padre de la desposada

hace de Frondoso, replica quitándole la vara, el símbolo de su autoridad civil, y pegándole con ella:

Comendador

¡Hola! ¡La vara quitálde!
 Esteban
 Tomad, señor, norabuena
 Comendador
 Pues con ella quiero dalle
 como a caballo brioso.
 II,1631-1634

En la Fuenteovejuna de Monroy la situación es similar: el comendador hace partícipe a don Juan de su intención de apresar al alcalde y al regidor de la villa, para poder seducir a la hija de éste último, urdiendo una pendencia en la que hará intervenir a Jurón (que desempeña el rol de gracioso).

Sin embargo la diferencia estriba en la potenciación del agravio; el comendador destituye al alcalde, nombrando en su lugar a Jurón.

Lleven Sancho y don Enrique
 a la cárcel a los dos.
 Soltad esa vara, y vos
 sed alcalde.
 II,1163-1166

Cuando el regidor, posteriormente lo acusa de haberlo deshonrado, lacónicamente ordena:

Dad de palo a ese viejo.
 II,2237

(En un incidente anterior, con el cura del lugar, había abofeteado al alcalde: I,822-824).

d) Intentos (de los respectivos comendadores) de ultrajar a Laurencia y Flor.

El intento de violación a Laurencia no se muestra en escena, pero es relatado en dos ocasiones: primero, por la propia Laurencia, en la sala donde están reunidos los notables del pueblo, entre ellos su padre y vecinos: (III,

1744-1757).

Las didascalias implícitas en sus duras palabras, sugieren los golpes, las señales de la sangre, los cabellos desordenados.

Poco después Frondoso, ante los reyes católicos despeja la incógnita, al señalar que Laurencia logró salir victoriosa del trance.

Monroy reelabora la situación, y aunque se encuentran similitudes -por ejemplo, la utilización de la daga- hay un tratamiento específicamente dramático: no hay epicidad, es decir "reconstrucción de un acontecimiento pasado a través de un acto de narración" (10); como en la primera Fuenteovejuna, sino que el enfrentamiento de Flor y el comendador es jugado por los actores en un presente inmediato.

También el texto secundario, más rico que en la comedia lopesca, indica la utilización de signos escénicos -vestimenta, iluminación de la figura femenina- que confieren un gran sensualismo a la escena: dice la didascalia, "descúbrese a Flor, que estará medio desnuda, durmiendo en un silla con luz".

e) Lujuria de los comendadores

En la segunda Fuenteovejuna, la interrogación del comendador al alcalde, sobre cuántas mujeres hay en la villa, funde sin pasión las perfiladas preguntas de Fernán Gómez a sus criados: ¿Qué hay de Pascuala? ¿Qué hay de Olalla? ¿Qué hay de Inés?

f) Las figuras de antonomasia

A nuestro entender, la nutrida metaforización animal, contenida en la Fuenteovejuna de Lope, conforma una especie de bestiario (11) que puede considerarse afín a la figura que la retórica denominaba antonomasia consistente en reemplazar "el nombre del personaje por una perífrasis o un nombre común que lo caracteriza (12). Correlativamente, la utilización de nombre animales para calificar a actores (como sinónimo de personajes), como sucede en Fuenteovejuna, se convierte en figuras de antonomasia porque éstas designan potencialmente su función. Así, Flores, el alcahuete de Fernán Gómez es saludado por Laurencia como "gentil azor" (v.447); el comendador llama a

Laurencia "hermosa fiera" (v.601), "bella gama" (v.781) y también "liebre" (v.958). Pascuala y Laurencia coinciden en designar respectivamente al comendador como "tigre" (v.1184) y "sangrienta fiera" (v.1148). Laurencia, enfurecida identifica a los hombres de la villa con ovejas (v.1758), liebres cobardes (v.1768), gallinas (v.1770). "Perro" es usado por el comendador para insultar a Frondoso, también por Esteban cuando "representando" al pesquisidor, hace un ensayo de tortura con Mengo (v.2108) y por el propio pesquisidor cuando tortura "realmente" a los villanos, para averiguar quién mató al comendador.

En la refundición el uso del recurso se reduce notablemente: se emplean imágenes similares a las del modelo para referirse al comendador: "león" (v.2083), "fiera desbocada" (v.2586), "bruto furioso" (v.2115).

Jurón cuando provoca la pendencia con el regidor y el alcalde, los llama: "¡Perros, moros, luteranos" (v.1148), con el inequívoco significado de judío. (Subrayado nuestro).

Sin embargo el mayor acierto reside en haber transformado el nombre hurón, en la antonomasia del gracioso de la comedia, llamado Jurón, andalusmo que define su condición de perseguidor tenaz de la presa:

Soy Jurón, ellos conejos.

v.2371

La capacidad que exhibe para escudriñar y averiguar lo secreto, como un hurón, lo transforma en un principio estructural irónico, en una especie de metapersonaje (13).

Podríamos seguir puntualizando reelaboraciones de secuencias y procedimientos dramáticos de la segunda Fuenteovejuna, aunque excluimos, entre otros, la muerte de los comendadores, porque las evidentes analogías pueden deberse a la utilización del mismo referente (14): no obstante, las similitudes consignadas constituyen testimonios que nos permiten afirmar que el texto de Monroy no es otra versión de un suceso histórico, sino una reescritura de otro texto.

Por consiguiente resulta esclarecedor puntualizar las discrepancias, las "correcciones" que la refundición efectúa a su hipotexto, de las que sólo consideraremos las que a nuestro juicio son nodales: la sintaxis discursiva, las relaciones del texto con el discurso histórico y la ideología.

La primera Fuenteovejuna pertenece, tipológicamente, al grupo de comedias en las que es posible separar una intriga principal y una secundaria, aunque, como dice Parker, la acción no es binembre:

traición y violación están dramáticamente unidas (15).

Juan Manuel Rozas señala que la subintriga posee carácter narrativo e informativo:

es como un reportaje pleno de sentido noticioso

por lo cual subraya que no debe verse esta segunda intriga, que ocupa casi un tercio de la comedia, como un mal necesario, sino como su mayor virtud estructural (16).

Al presentar la Fuenteovejuna lopliana fragmentos discontinuos de la acción, que se desarrollan como especies de fijaciones fotográficas -o cuadros-, que llevan al espectador (=lector) como en el cine,

de Almagro a Ciudad Real, de Ciudad Real a la corte y de la corte a Fuenteovejuna y vuelta a empezar (17)

puede calificarse su estructura dramática como épica, en sentido brechtiano (18).

A similares conclusiones arriba Melchora Romanos cuando analiza la estructura de Peribáñez y el comendador de Ocaña:

Esta peculiar estructura del acto II con el movimiento pendular de cada una de sus situaciones, nos lleva a poner de relieve que, el teatro de Lope de Vega no está concebido como el teatro aristotélico, sino más bien podemos ca-

lificarlo de teatro épico (19)

La Fuenteovejuna de Monroy muestra una estructura fuertemente trabada por la causalidad y la continuidad, que se evidencia en la eliminación de la intriga secundaria y en la recurrencia de situaciones.

Sobre la supresión de la subintriga, nos parece oportuno referirnos a las puestas en escena contemporáneas de Fuenteovejuna (la de Lope, por supuesto): la soviética, denominada Laurencia, la de Federico García Lorca en La barraca o la más próxima, que tuvimos oportunidad de presenciaren Córdoba (Argentina) en 1970, porque parecieran dar la razón a Monroy y a todos los que, aún en este siglo la consideran una estructura anómala; sin embargo, los cambios que los citados textos espectaculares operan sobre el texto dramático, están principalmente vinculados al horizonte de expectativa de los receptores actuales y obviamente no implican ninguna "normalización" de la fábula del hipotexto, como implícitamente significa la segunda Fuenteovejuna.

Sobre las recurrencias, un ejemplo nítido es el de los tres papeles o billetes que aparecen en la comedia: los dos primeros, de tenor amoroso, escritos por Flor a don Juan; el último, un anónimo destinado también a don Juan para que se pliegue a la venganza colectiva contra su señor, el comendador. Cuando el espectador conoce la existencia de este tercer papel, en los tramos finales de la comedia, puede entender las anticipadoras -catafóricas- palabras de Jurón, en la escena inicial de la primera jornada.

Que un papel pueda bastar
tan solo a quitar
honras, haciendas y vidas

I,42-44 (subrayado nuestro)

En síntesis, estructura aristotélica de la segunda Fuenteovejuna versus estructura épica de la primera.

En la Fuenteovejuna de Lope la referencialidad (20) está incorporada al texto; es decir se explicita a los espectadores contemporáneos -del siglo XVII- sobre sucesos de dos siglos atrás, durante la guerra de sucesión

al trono de Enrique IV, y la actitud que le cabe a la orden de Calatrava (Maestre y comendador), apoyando al rey de Portugal, Alfonso V.

Al margen de que el texto mitifique, o no, los sucesos de Fuenteovejuna y Ciudad Real, hay una evidente enunciación "cronística".

Monroy procede a la inversa, "borrando" prácticamente las coordenadas espacio-temporales. El nombre de la villa, Fuenteovejuna, no aparece hasta casi el final de la primera escena (v.380) y sólo en dos ocasiones (I,109-184) y III,2800-2817) se alude a la guerra civil. Al estar ausentes los hechos bélicos, la conducta antisocial y tiránica del comendador, no involucra a todo el estamento noble (21).

Más aún; la utilización frecuente de recursos de teatralización constituyen el correlato de la deshistorización de los hechos, que postula el texto (22):

a) La compañía de comediantes que se instala en la villa con todo su "aparato" escenográfico, es vista por el alcalde como signo del diablo.

Si fueran
titeres, vaya con Dios,
pero comedias, comedias...
III,153-155

El alcalde, anteriormente ha anticipado el trueque de las comedias ficticias en tragedias reales, pero como también lo sugiere el discurso totalizador del texto, no se da cuenta que él y el resto de los villanos son "titeres", primero a merced del despótico señor y después manipulados por don Enrique y Sancho para canalizar su venganza contra el comendador.

b) La "comedia de celos" que protagonizan Flor y don Juan ante Jurón, que oficia de árbitro, entre risueño e irónico.

c) La representación que Jurón hace disfrazado de demonio, ante el comendador.

d) La representación muda de Margarita -la joven ultrajada- "suelto el cabello, llorosa y con una fuente de plata" (23), conteniendo una calavera, frente al comendador.

e) Finalmente, la usurpación de identidad, mediante el disfraz, que hace flor de don Juan. Flor, vestida "en traje de hombre, de noche, con espada y rode-la" (24) representa a don Juan, que no se atreve a participar en la conjura contra su señor, por lealtad de clase; y como don Juan, "Amigos, yo soy don Juan,/ánimo" (III,2972-2973) Interviene con otras mujeres y hombres de la villa, espada en mano, en la muerte del comendador, aunque sólo los espectadores conocen el secreto, que con posterioridad Flor revelará a su enamorado.

El empleo reiterado del recurso barroco de teatro en el teatro tiene implicancias para el receptor, que desconecta los significados del texto de la veracidad histórica y los valora exclusivamente como ficción.

Finalmente, si cotejamos los antagonistas del conflicto dramático en las dos Fuenteovejuna: pueblo versus comendador (Maestre) en un modelo actancial, se podrá apreciar la frontal oposición que ambos textos plantean desde el punto de vista ideológico.

Como es imposible dar cuenta de la totalidad de la acción dramática en una sola configuración actancial, consideraremos la misma situación en ambas comedias: la rebelión popular y la sanción final, centrándonos en el par Destinador/Destinario, en relación con el Sujeto "porque éste es el eje que controla los valores y por lo tanto la ideología" (25).

Si nos ubicamos desde la perspectiva del pueblo, en la primera Fuenteovejuna, él es el sujeto de la acción, designado en diversos momentos con una valoración positiva. Sólo Flores, cuando relata su versión de los sucesos a los reyes, se refiere al pueblo enardecido como "plebe" (III,1969).

El objeto deseado es la muerte de Fernán Gómez. El destinador, es decir la fuerza que impulsa al sujeto colectivo es el honor. El destinatario de la acción del pueblo es el pueblo mismo.

¿Y los reyes qué función actancial desempeñan? Puede decirse que

"flotan" sobre las funciones de destinador y destinatario. Con más precisión, según el modelo de Souriau serían la "balanza" o fuerza arbitral porque deciden la atribución del valor deseado por los antagonistas.

Desde idéntica perspectiva el sujeto y los destinatarios de la segunda Fuenteovejuna son los hidalgos el pueblo; los primeros están representados por Flor. El verdadero privado permanece fiel a su señor, siendo sólo oponente del objeto del deseo del comendador.

Los hidalgos don Enrique y Sancho que integran el séquito del comendador, son los destinadores fundamentales de la rebelión popular, aunque en las secuencias iniciales de la comedia se comportaron como aliados de aquél. cuando no soportan más la conducta tiránica de su señor se convierten en sus oponentes: don Juan frustra sus intentos de matar al comendador en una emboscada; y a partir de ese momento incitan al pueblo para que ejecute la venganza que ya no se atreven a llevar a cabo. También el pueblo orienta su venganza, motivada por los excesivos tributos que el comendador impone a la villa y por afrentas que sufren las autoridades civil y eclesiástica y las mujeres de la comunidad.

Muerto Fernando de Guzmán los hidalgos no participan en el ultraje del cuerpo, dejando a los villanos solos frente al pesquisidor. Cuando doña Flor relata los sucesos a don Juan, nunca utiliza la palabra pueblo; si "turba" (III,3096) "plebe confusa" (III,3118), "impúberes turbas" (III,3192) ubicándose en una perspectiva de enjuiciamiento tácito -a pesar de su activa participación en los hechos- y remarcando la violencia popular que llega a límites inhumanos, en el acto de antropofagia con el cadáver.

La sanción de la falta pasa desapercibida, porque el Maestro de la orden, que ni siquiera aparece en escena, se entera "de muchas causas que le dieron muerte" (III,3240-41) al comendador y se limita a nombra nuevo comendador a don Juan.

Igual que en la Fuenteovejuna de Lope --y como en todo el género de la comedia áurea, se vuelve al orden después del desorden y del conflicto. Pero en la primera, se instaura un nuevo orden (reyes + pueblo); en la Fuenteovejuna de Monroy la nobleza, utilizando para sus propios fines a un pueblo

humillado, destruye al indeseable y nada cambia.

Las modificaciones que la refundición efectúa en la estructura superficial y profunda del hipotexto, la convierten en su antípoda. Si la Fuenteovejuna de Monroy es una contra-Fuenteovejuna.

Notas

- (1) Cfr. JARQUE ANDRES, Francisco. "La intertextualidad paródica". Comunicación presentada al congreso de El Paso, 1986.
- (2) Según formulación de Antonio GOMEZ MORIANA en "Intertextualidad, interdiscursividad y parodia. Sobre los orígenes de la forma narrativa en la novela picaresca". *Dispositio*, vol. VIII, 1983, N° 22-23, pág. 123-144.
- (3) No se sabe la fecha de escritura y publicación de Fuenteovejuna de Cristóbal de MONROY y SILVA, dramaturgo y biógrafo andaluz que nació en 1612 y murió en 1649. El texto que se conserva es una edición suelta del siglo XVIII.
La Fuenteovejuna de LOPE se publicó en 1619, en la Dozena parte.
- (4) Las citas de las dos Fuenteovejuna se hacen según esta edición titulada Fuenteovejuna (dos comedias). Madrid: Castalia, 1979. A la Fuenteovejuna de LOPE se la designa como Fuenteovejuna I, o primer texto; a la de MONROY, Fuenteovejuna II, o expresiones equivalentes.
- (5) *Ibid.*, pág. 182.
- (6) *Ibid.*, pág. 182.
- (7) Francisco LOPEZ ESTRADA, en el estudio de las dos Fuenteovejuna, que realiza en la edición citada, afirma que MONROY se valió, como LOPE, de la Crónica de Francisco RADES y ANDRADA sobre las órdenes de caballería, "pues se vale de ella en pormenores circunstanciales" que a continuación detalla. Y concluye diciendo: "Estos son indicios de que persiste el mismo fondo documental y Monroy se alejó de Lope en forma que parece no haberlo tenido en cuenta en cuanto a la creación teatral, valiéndose sin embargo de las mismas noticias", pág. 183.
- (8) WILSON, Edward y MOIR, Duncan. Historia de la literatura española. Siglo de Oro: teatro (1942-1700). Barcelona: Ariel, 1974, pág. 195-196.
- (9) The dramatic craftsmanship of Calderon: his use of earlier plays. Citado por Melchora ROMANOS en "De Lope de Vega a Calderón: sobre las dos versiones de El médico de su honra", en *Boletín del Instituto de Teatro, Fac. de Fil. y Letras de la Univ. Nac. de Buenos Aires*, 1982, pág. 52.
- (10) PAVIS, Patrice, Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Paidós Comunicación, 1983, pág. 151.
- (11) La expresión es de WILSON y MOIR, *op. cit.*, pág. 114.
- (12) PAVIS, P., *op. cit.*, pág. 32-33.
- (13) PAVIS, P., *op. cit.*, pág. 246.
- (14) Cfr. nota 7.
- (15) A. PARKER, "Reflections on a new definition of Baroque drama", *Bulletin of Spanish Studies*, 1935, XII, pág. 185-187.

- (16) Juan Manuel ROZAS, "Las dos acciones de Fuenteovejuna, en RICO, F., Historia y Crítica de la literatura Española. Siglo de Oro: Barroco. pág. 351-356.
- (17) *Ibid.*, pág. 352.
- (18) PAVIS, P., *op. cit.*, pág. 151-154.
- (19) "La tripartición formalizada de la comedia de Lope de Vega en la estructura dramática de Peribáñez y el comendador de Ocaña", Filología, Año XIX, 1982-84, pág. 95.
- (20) Usamos el término de acuerdo con la significación que le da Fernando de Toro, en Brech en el teatro hispanoamericano contemporáneo. Canadá: Girol Books, 1984, pág. 72-73.
- (21) Cfr. ROZAS, J.M., *op. cit.*, pág. 351.
- (22) Es sintomático que apenas iniciada la primera Fuenteovejuna, el comendador dice su nombre, se otorga una identidad:

Y sabe también que soy
 Fernán Gómez de Guzmán?
 I,4-5

El comendador de la segunda Fuenteovejuna sólo se autonombra al final de la obra, cuando se enfrenta, espada en mano, con su privado don Juan.

Yo soy Fernando, me nombro
 de Guzmán
 III,2941-42

Esta diferente actitud que plantea la refundición frente a la historicidad, se plasma en una intensa ficcionalización.

- (23) Didascalia inserta entre el verso 2495 y el siguiente.
- (24) Didascalia inserta entre el verso 2393 y el siguiente.
- (25) PAVIS, P., *op. cit.*, pág. 14.