

LA FUENTE OVEJUNA MONÁRQUICA,
CATÓLICA Y FEMINISTA DE PEMÁN (1946).
CONTEXTO DE UN GUIÓN LITERARIO OLVIDADO

M.^a Ángeles Varela Olea
Universidad San Pablo CEU

El caso de *Fuente Ovejuna* es un nuevo episodio en la pugna ideológica española por sus símbolos y tradiciones, en esta ocasión, alimentada por los ecos de la interpretación política que ocasionó su estreno en Moscú en 1876: en tanto que pasó la censura por «promonárquica, a la luz de su final», en cambio, al jefe de policía le pareció «una llamada directa a la revolución»¹. Aquellos ecos volvieron a reactivarse con la versión de Konstantin Marza de 1919, estrenada en el teatro Lenin de Kiev, y en la que los reyes eran marionetas ridículas y su final suponía el triunfo de la revolución². Esta obra de Lope daba muestras de una riqueza interpretativa capaz de dar expresión a ideologías políticas contrapuestas. Dicho fenómeno de reinterpretación de los símbolos literarios con una finalidad política había sido muy desarrollado en la segunda mitad del siglo XIX en ensayos y periódicos españoles en torno al mitologema quijotesco, al que se le dieron interpretaciones carlistas y republicanas, socialistas e individualistas, reformistas y conservadoras, hasta el grado de que se popularizó extraordinariamente con un carác-

¹ Rozas, 1990, p. 331.

² Facio, 2002, pp. 32-33.

ter explícita y conscientemente independiente de lo que Cervantes había puesto en su obra. De ahí, afirmaciones como la de Unamuno, que sintetizan un quehacer político de don Quijote totalmente emancipado de su paternidad y naturaleza literaria: «lo vivo es lo que yo allí descubro, pusiéralo o no Cervantes, lo que yo allí pongo y sobrepongo y sotopongo, y lo que ponemos allí todos»³. Este mito literario recuerda el pasado glorioso, imprime el afán de recuperar lo perdido y presenta un gesto heroico ejemplar, pero, sobre todo, tiene una capacidad reveladora del futuro histórico que orienta soluciones políticas actuales⁴. Con motivo de la Guerra Civil y la posguerra, esta disputa, nunca interrumpida, se reavivó, si bien, rescatándose del mitologema, ahora, aspectos antes ocultos, pero actualizados por las nuevas circunstancias: el quijote exiliado, el de la España olvidada, el quijote triunfador solo en apariencia, el quijote desilusionado, el idealista, ... con lo que se le daba una nueva vida en la actual proyección de vencedores y vencidos de la contienda⁵.

El fenómeno de proyección política también encontró en la obra de Lope de Vega un magnífico abanico de posibilidades, gracias, sobre todo, a la adaptabilidad de *Fuente Ovejuna* a diversos posicionamientos ideológicos. No obstante, su aplicación más tardía que la del mitologema cervantino le confirió una vida más corta y mucho más dependiente del original, del que sus intérpretes pretenderán siempre ser fieles y apegados a la intención del autor literario original, en tanto que en el caso de la obra cervantina las interpretaciones políticas se hacían sin complejos, usándolo como recurso expresivo al margen de los propósitos de su autor.

En este sentido, las interpretaciones de *Fuente Ovejuna* escogen aspectos efectivamente presentes en el original lopesco —ya sea el revolucionarismo o la final defensa del orden, la soberanía popular o su necesidad de caudillaje—, y con esos elementos, su intérprete concreto selecciona para conservar o desechar, subrayar y engrosar o aminorar, prescindir y sustituir. De ahí las interpretaciones republicanas en que se suprime la aparición final de los Reyes Católicos —como la de García Lorca en 1933—, pero también la afín al franquismo en que estos se conservan, pues sirven para identificar sus símbolos con los del caudillo, para así legitimarlo como su heredero —como sucede en la de Giménez Caballero, en 1944.

³ Unamuno, 1976, p. 304.

⁴ Varela, 2003.

⁵ Varela, 2014.

La versión de Pemán, en este sentido, se mantiene fiel al espíritu del original lopesco, puesto que el erudito intelectual del siglo xx fundamenta su interpretación en el profundo conocimiento de la obra del autor original, quien coincide con su propia postura monárquica. Por ello, su versión no suprime ni altera, sino que subraya, engrosa y define aquello que en el original podía ser más ambiguo o menos eficaz políticamente. Encomendado a él el primer paso para la primera versión cinematográfica de una obra de Lope de Vega, su cometido es, pues, una triple adaptación: una modernización al lenguaje contemporáneo, a su ideario político y una traslación al género cinematográfico. José María Pemán escribirá en 1946, en colaboración con otro conocido monárquico, Francisco Bonmatí de Codecido, el guion literario de la que después será la película dirigida por Antonio Román. Muchas de sus variantes se fundamentan en esta última necesidad cinematográfica (el principio de síntesis de diálogos y personajes, la introducción del melodramatismo, la sustitución de descripciones por imágenes, la inclusión de exteriores, la eliminación de elipsis argumentales, etc.), si bien, las elecciones de una u otra solución artística estarán orientadas por la necesidad de modernización, pero también por la inclinación política de sus autores.

Nuestro análisis tiene por objeto el desconocido hasta ahora «guion literario», es decir, el firmado en mayo de 1946 por Pemán y Bonmatí de Codecido. Sobre él trabajaron posteriormente los autores del «guion técnico», A. Román y P. de Juan, quienes alteraron y suprimieron aquello que les pareció conveniente para presentarlo al también posterior juicio censor, que, asimismo, dio ciertas indicaciones previas a la filmación de la película en 1947. Se trata, por tanto, de una versión con interesantes variantes con respecto al resultado final cinematográfico, mucho más monárquica y «feminista».

CONTEXTO IDEOLÓGICO DEL AUTOR

José María Pemán (1897-1981) era un destacado intelectual, poeta, dramaturgo, novelista y ensayista, frecuente colaborador de la prensa cuando en 1935 participó en algunas de las iniciativas con las que se celebró el tercer centenario de Lope. Su trayectoria ideológica, de la monarquía tradicionalista a la democrática, al modo liberal, era bien conocida, pues se realizó de manera pública, a través de numerosos artículos en la prensa que, en su momento fueron muy leídos y discutidos. A pesar de las sanciones del régimen republicano, primero, y del fran-

quista, después, mantuvo sus bases ideológicas en dos pilares invariables: el catolicismo y la monarquía; sentidos y expuestos de manera sincera y erudita, no vulgar ni asimilados a un superficial nacionalcatolicismo⁶. Estos serán también dos ejes fundamentales en su particular versión de *Fuente Ovejuna*.

En 1928 era el máximo representante en Cádiz de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas y en 1930 era también conocido integrante de la Unión Monárquica Nacional. El presidente fundador de la ACN de P, Ángel Herrera Oria, con quien Pemán se había iniciado como su colaborador en *El Debate*, era un firme defensor de la doctrina del acatamiento al poder establecido de León XIII. Esa doctrina es esencial para entender su firmeza ideológica en unos principios fundamentales, a pesar de los regímenes bajo los que le tocara vivir. En esa línea prosiguió a pesar de que la Ley de Defensa de la República de Azaña (20-10-1931), que consideraba una «agresión» al Régimen «difundir noticias que pudieran quebrantar el crédito del gobierno», hecho que Pemán aprovechó en uno de sus artículos de *El Debate* para atacar e ironizar sobre la supuesta consideración de «intelectual» de quien impedía la libertad de prensa⁷. Él mismo será víctima de esa ley por su artículo «Cuando quemaron la República» (*La Información*, 12-5-1932), en que describe la decepción de los burgueses medios que tuvieron esperanzas en una República moderada y europea, pero ahora veían arder las hogueras del atavismo extremista⁸. Dicho artículo le ocasionó una, entonces, elevada multa de 500 pesetas, pero no impidió que sus artículos continuaran cuestionando la República. Y puesto que su versión de la obra de Lope de Vega subraya el papel activo y heroico de sus mujeres, conviene tener en cuenta, de la intensísima trayectoria de Pemán, que se convirtió en el director de la publicación *Ellas: Semanario de las Mujeres Españolas* (29-5-1932/30-12-1934), que desde el cristianismo y defensa de la monarquía, presentaba numerosas firmas femeninas y entrevistas a destacadas profesionales españolas en diversos ámbitos. En 1933, Pemán obtendrá un escaño como monárquico independiente, el mismo año del estreno apoteósico de su comedia de santos en verso *El divino impaciente*, escrita al calor de la disolución de la compañía de Jesús, decretada por Azaña (23-1-1932), a petición del empresario teatral Manuel Herrera

⁶ García Ruiz, 2003, p. 2731.

⁷ Peña, 2013, p. 59.

⁸ Álvarez Chillida, 1996, pp. 325-326.

Oria. Este hermano del fundador de *El Debate* y de la ACN de P, es el mismo que estrenará al año siguiente en el Eslava *Santa Isabel de España* de Mariano Tomás, obra considerada sediciosa para el republicanismo⁹, y el mismo que editará por primera vez el poema dramático de Pemán, *Cisneros*, en que la reina Isabel tiene un papel destacado. La versión de *Fuente Ovejuna* de Pemán y Bonmatí de Codecido subrayará el papel de Isabel la Católica, dándole un protagonismo y poder inexistentes en el original, del mismo modo que incluirá al personaje del Padre Abad —totalmente inventado por ellos—, quien alecciona al Comendador sobre las responsabilidades del mando y personifica el papel del cristianismo como freno a los abusos de los poderosos.

También es importante que nos detengamos a mencionar la sociedad cultural «Acción Española», fundada en Madrid en 1931 al poco de la proclamación de la República y presidida en 1934 por Pemán, pues de ella surgirá un grupo de intelectuales y una revista del mismo nombre, conforme a la doctrina católico-monárquica. Con la excepción de tres meses de suspensión gubernativa —de agosto a noviembre de 1932¹⁰—, la revista se publicará hasta junio de 1936, por lo que tanto la sociedad cultural como su revista participarán en el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega.

En ocho entregas, entre 1934 y 1935, Pemán publicó sus conocidas «Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno», en *Acción Española*. En ellas da extensa, razonada y erudita relación de argumentos por los que defiende la idoneidad para España de la monarquía. El único poder verdaderamente público, unido a la colectividad, en el que go-

⁹ Es de señalar que la mayoría de las firmas del semanario *Ellas* eran femeninas. En él tuvo un lugar destacado el estreno de la obra *Santa Isabel de España* de Mariano Tomás, de la que se reprodujo un fragmento y se entrevistó a sus intérpretes. *Ellas* publicará a doble página la elogiosa recepción en prensa de la obra dedicada a la reina Isabel la Católica, con cuatro grandes fotografías de la representación (14-10-1934, pp. 10 y 11). La importancia política del personaje histórico queda de manifiesto en el hecho de que Mariano Tomás será detenido por las milicias republicanas en 1936 acusado, precisamente, por ser el autor de esta obra. Es significativo que el papel de Laurencia en la película de 1947 será interpretado por Amparo Rivelles, la misma actriz, de imponente presencia, que pocos años después encarnará a Isabel la Católica en la película *Alba de América* (1951).

¹⁰ Algunos destacados integrantes fueron detenidos y tuvieron que pasar varios meses en la cárcel: Maeztu, Calvo Sotelo, Lequerica, y Luca de Tena. El fin de su publicación (el número de julio de 1936 ya no se imprimió) se produjo cuando en los primeros meses de la Guerra Civil tres de sus colaboradores fueron asesinados (Maeztu, Calvo Sotelo y Pradera) (Varela, 2010, p. 40).

bierno y nación están realmente «enganchados» es la monarquía tradicional de raíz patrimonialista. La monarquía suponía el encumbramiento del «espíritu de familia» en la cima del Estado, pues «solo la Realeza es servicio obligatorio, real y efectivo»; ideas que veremos después en su versión de *Fuente Ovejuna*. En numerosas ocasiones describirá los rasgos que han de caracterizar esta institución citando diversas obras de Lope de Vega, entre ellas, *Fuente Ovejuna*. Como explícita, no es monárquico por estética, por instinto ni por tradición, sino porque la considera la mejor forma de gobierno.

En su octava y última entrega (mayo de 1935) habla del sentimiento monárquico español, retomando las ideas de Balmes al respecto, para describirlo opuesto al abandono fatalista y al fanatismo, puesto que su naturaleza cristiana hermana la monarquía con la dignidad. Por eso, esta forma de gobierno está totalmente alejada de «la abyecta humillación de los esclavos orientales». En consonancia, su guion de *Fuente Ovejuna* conservará, por supuesto, los famosos versos en que el Comendador pone en duda la honra de los villanos y queda de manifiesto la dignidad de los seres humanos al margen de su clase social. Para Pemán, la monarquía es unidad de mando que da vida a la conciencia unitaria y nacional, y por ello, presenta como opuestas la forma de gobierno monárquica y la dictatorial: «La Monarquía no es la dictadura»¹¹. Es, en cambio, un pacto fundamental en virtud del que la sociedad ha transmitido la autoridad al soberano. En el tiempo presente, además, representa la unidad frente a la tendencia española a la diversidad y separación que trae la republicanización. La política republicana —escribe— es política de disgregación y desintegración nacional¹². Del mismo modo, su guion de *Fuente Ovejuna* subrayará esta unidad bajo el mando monárquico y repetirá su ataque a los tiranos en varios momentos. Así, el representante del pueblo español, Esteban, manifiesta que habrán de «Morir o dar

¹¹ Pemán, 1935, p. 285.

¹² Pemán, 1935, pp. 275-294. Sus *Cartas* coinciden, por tanto, con la publicación de los discursos de «Acción Española» sobre Lope de Vega. En este caso, en la página siguiente comienza el del benedictino Rafael Alcozer: «El sentido cristiano de Lope de Vega» (1935, pp. 295-310), además de que en el mismo número Vázquez Dodero, en su «Actualidad literaria», reseña obras críticas sobre el mismo autor. En octubre de 1935, *Acción Española* publica «Una carta a José M.^a Pemán» en que D. Juan de Borbón reconoce y agradece el «noble estímulo» de esta publicación que, dice, «ha contribuido a mi formación intelectual» (1935, p. 9).

muerte al tirano, porque somos muchos y su gente poca», que adapta las palabras que Lope hace decir al Regidor¹³.

De entre las diversas interpretaciones políticas suscitadas por el teatro de Lope, las que prescinden del tema de la justicia real (García Lorca) o subrayan la soberanía del pueblo (Rivas Cherif), los integrantes de «Acción Española» harán suya la proveniente del mundo universitario —la de J. de Entrambasaguas— puesto que, como el catedrático expone, la intervención directa de los reyes refleja la defensa lopesca de una monarquía autoritaria¹⁴. El tricentenario de Lope ocasionará diversos ciclos de conferencias, entre los que destaca como pionero el de «Acción Española»¹⁵, presidida en aquellos momentos por José María Pemán. Por iniciativa de Vegas Latapié, varios intelectuales de «Acción Española» realizarán en 1935 una serie de artículos y de conferencias, contribuyendo al «mito de Lope como portador de unos valores —catolicismo y monarquía—» que consideran necesarios en el análisis presente y en la construcción futura¹⁶. El diario *ABC* hará publicidad de dichas conferencias, que no solo anuncia con antelación, sino que una vez celebradas, detalla en su contenido —a juicio de Álvarez, de un modo «excesivo» y «desmedido». Los títulos de las conferencias de «Acción Española» comentadas por el diario *ABC* son: «El sentido cristiano en Lope» (P. Rafael Alcocer), «Lope de Vega y las mujeres» (Nicolás González Ruiz), «La historia de España en las comedias de Lope. Los orígenes del núcleo nacional en Castilla (siglos x y xi)» (Luis Araujo Costa), «Lope de Vega y la creación del teatro nacional» (Blanca de los Ríos), «Los autos sacramentales de Lope, reflejo de la sólida cultura religiosa del gran poeta y de su tiempo» (P. Arturo M. Cayuela), «Lope de Vega, poeta religioso» (P. Félix García), «La idea monárquica en Lope de Vega» (José Pemán), «Los retratos de Lope de Vega» (José Lázaro Galdéano) y, cerrando el ciclo e inaugurando el siguiente curso 1935-1936, José María Pemán pronuncia la conferencia «El concepto de patria en Lope de Vega»¹⁷. Al día siguiente de ella, el 3 de diciembre, varios perió-

¹³ Vv. 1697-1698: «¡Morir, o dar muerte a los tiranos, / pues somos muchos y ellos poca gente!»

¹⁴ García Peña dice, por error, que Entrambasaguas veía en Lope una defensa de la monarquía absolutista, si bien se refiere a su defensa de una monarquía autoritaria.

¹⁵ Álvarez Álvarez, 2016, p. 38.

¹⁶ García Peña, 2015, p. 33.

¹⁷ El 4-12-1935 el *ABC* publica una foto de Pemán en la Academia de Jurisprudencia en cuyo pie se lee que está disertando sobre «El patriotismo de Lope de Vega».

dicos hacen crónica del acto y sintetizan su contenido. *El Debate* incide en las palabras de Pemán de que «la ley del teatro en Lope es la ley del suelo, la ley de la nación», y en la importancia, en ese sentido, que tiene el coro en las obras de Sófocles, en tanto que, en Lope, el gracioso es «redoma del coro». La obra de Lope es «la fusión del caso particular de la escena con el sentir de la masa, como en *Fuente Ovejuna*»¹⁸. El *ABC*, que había anunciado con antelación la conferencia, al día siguiente de su celebración dedica una página entera al acontecimiento. Según describe el ambiente, la sala de la Academia de Jurisprudencia se había abarrotado ya antes de que comenzara el acto, dejando de pie a muchos asistentes. La conferencia comenzó con una inmensa ovación y Pemán fue interrumpido en numerosas ocasiones «durante su maravillosa disertación», por aplausos entusiastas, además de finalizar con otra grandiosa ovación. Por los asuntos que ambas crónicas periodísticas dicen que trató, por el orden de los mismos, por sus afirmaciones y hasta por los ejemplos de obras de Lope relativos a dichos temas, la conferencia de Pemán sobre Lope fue la misma que pronunció después de la guerra en el banquete de despedida que se le tributó en Buenos Aires, al finalizar su gira por Hispanoamérica de 1941. Esta gira de Pemán fue organizada por el mismo Manuel Herrera Oria, para salir de España durante una de las épocas en que su posicionamiento monárquico lo hizo estar mal visto por el Régimen¹⁹.

El cronista de *ABC* destaca cómo para Pemán lo más significativo de Lope es el carácter colectivo y social de su obra, y cómo esta naturaleza colectiva carece de pretensiones aleccionadoras o doctrinales, y es, en cambio, eco y reflejo del sentir general, voz y expresión de la masa. Al comparar el teatro de Lope con el actual, de 1935, señala la gravedad de la pérdida de ese vínculo con el pueblo. Ese vínculo quedaba establecido a través de dos elementos que incluirá en su versión de *Fuente Ovejuna*: «El teatro de ahora, desahuciado de la intervención moderadora del

¹⁸ 3-12-1935.

¹⁹ Según el testimonio verbal de su nieto José M.ª Zarranz Herrera a Pablo Sánchez Garrido. Tusell y Álvarez Chillida cuentan cómo, de 1940 a 1944, el nombre de Pemán era censurado en la prensa, fue destituido de la presidencia de la RAE y dejó de ser consejero de Estado, todo ello a raíz de su conferencia sobre Calvo Sotelo, que encendió las iras de Serrano Suñer. El propio Pemán recoge el enfado del «representante de la corriente [...] más totalitaria» del Régimen, Serrano Suñer, al oír su conferencia en la Academia de Jurisprudencia, el reducto «más burgués, liberal y en buena parte monárquico» (Pemán, 1970, pp. 237-243).

coro antiguo o del gracioso clásico, aparece desconectado de todo lo que es norma, colectividad, sentido social.» Por ello, a juicio de Pemán, el teatro debe volver al «ancho fondo de lo colectivo»²⁰.

Por ese motivo, el guion literario de *Fuente Ovejuna*, incorporará al gracioso Francesillo que acompaña al Comendador, inexistente en el original lopesco, y siguiendo el principio fundamental en toda adaptación cinematográfica de una obra literaria de simplificación y síntesis, ese es también el motivo de eliminación del personaje lopesco de Alonso, uno de los dos alcaldes, pues conserva a Esteban, ahora convertido en el único Alcalde, para facilitar una labor unitaria como corifeo-portavoz de ese colectivo popular.

Las conferencias sobre Lope de Vega de la sociedad «Acción Española» debieron repetirse de manera independiente en distintos lugares de España: nos consta que, en 1935, Pemán, presidente del Ateneo de Cádiz, celebró allí otro acto en homenaje a Lope con un concierto en que se interpretaron piezas de Falla y de Albéniz, repitió su discurso sobre lo patriótico en la obra de Lope de Vega y estuvo acompañado de Eduardo Marquina, quien comentó *La Dorotea* (*Diario de Cádiz*, 7-12-1935).

Aún, otro hecho teatral reavivó el interés político de Pemán por *Fuente Ovejuna* y marcó su versión. La primera página del primer número del *ABC* de Sevilla de 1939 se abre con la noticia firmada por Pemán de la celebración de un «*Fuente Ovejuna* en la provincia». Inmersa la capital española en la Guerra Civil, la vida estatal —escribe el autor— anda por provincias, y no solo en lo político, pues «en un teatro de Cádiz, unos muchachos del Sindicato Español Universitario han dado, en el día de Navidad, una representación de la magna tragedia de Lope: *Fuente Ovejuna*». De esta representación, en tan difíciles circunstancias, con vestuario prestado y arreglado y con actores que para tal cometido solo habían tenido diez días de permiso, destaca su austeridad y valor de «trinchera». Han sacado adelante, con enormes dificultades, una representación digna y clásica, sobria, pero sin caer en la «función de aficionados». La elección de la obra le parece otro gran logro porque:

es un poco como ganarle la posición al enemigo. Sabido es que la gran tragedia de Lope ha sido impudicamente secuestrada por el Soviet y representada en Rusia con intencionadas mutilaciones, como la mejor expresión dramática de la rebeldía popular y de la justicia revolucionaria. Hace pocos

²⁰ Anónimo/Pemán, 1935, p. 31.

meses un breve y atinadísimo libro del señor Calle Iturrino²¹, reivindicaba el verdadero sentido del drama de Lope, escamoteado por las mutilaciones soviéticas. *Fuente Ovejuna* es un drama «popular», sí, pero además «monárquico». El pueblo de Fuente Ovejuna, al matar al comendador de Calatrava, lo que mata es la tiranía local, la oligarquía, el cacique, la «taifa»: y mata todo esto en nombre del mando único, de la Justicia para todos, del sentido unitario y nacional, significado en el Rey. Toda la alborotada sustancia popular y revolucionaria del drama pierde su peligrosidad al aparecer en la última escena Fernando e Isabel —como el Rey Felipe, en el *Alcalde*, como el Rey Enrique en el *Peribáñez*— a nacionalizar y recoger la brava y popular justicia.

Es, en resumen, un drama «de Estado fuerte y Nación vigorosa; de Rey y de Pueblo» que, en la actualidad, Pemán traduce en «nacional» y «sindicalista». Pero como subrayará también en su versión cinematográfica, la audacia popular necesita de la final intervención del Rey para «recogerlas». El Comendador es un cacique de inmoderado poder ilegítimo, por lo que no cabe hacer una crítica «antiseñorial» o «antiaristocrática». En tanto que una versión soviética tiene que suprimir escenas y versos del original, asustada por la tragedia de Lope, la del SEU conserva lo que Lope escribió. En conclusión, entiende que el Movimiento representa al pueblo contra los poderes intermedios surgidos entre él y el Estado —«caciques, oligarquías, partidos, sindicatos marxistas». En mitad de la guerra, la interpretación política de Pemán es que el nacionalsindicalismo es Fuente Ovejuna y los nuevos comendadores son los marxistas, oligárquicos o plutocráticos. Por eso, «nuestro Movimiento hace muy bien en reivindicar para sí la tragedia de Lope, secuestrada por Rusia».

EL GUIÓN LITERARIO DE «FUENTE OVEJUNA», FRUTO DEL ANÁLISIS DE PEMÁN DE LA OBRA DE LOPE

En 1946, mientras el cineasta Antonio Román rodaba su gran éxito *Los últimos de Filipinas*, proyectó filmar una película histórica titulada «Isabel la Católica» y que era, probablemente, el mismo proyecto que

²¹ Esteban Calle Iturrino publicó en Bilbao, *Lope de Vega y clave de Fuente Ovejuna*, Dochoa, 1938. Escrito, según dice, para contrarrestar la maniobra de apropiación republicana de la obra y en la que destaca el papel de la Monarquía en la obra original. Ensalza las medidas de los Reyes Católicos para «labrar la unidad, la grandeza y la libertad de la Patria». Frente al poder de los nobles, se vieron en la obligación de limitarlo, por ello son símbolo de fuerza y unidad.

dos años antes había intentado en Hércules²². Sin embargo, se decidió por llevar a cabo *Fuente Ovejuna*, cuyo proyecto contó que estudiaba desde hacía más de diez años: «desde [...] allá por el año 1935, para ensayarla, cuando la representaba el Teatro Universitario con la colaboración excepcional de Federico García Lorca. Desde entonces he soñado con *Fuente Ovejuna* en la pantalla, y he ido viendo y analizando todos sus problemas»²³. Antonio Román se convirtió en el sucesor de García Lorca al frente de La Barraca, y sin modificar el legado de su antecesor, prefirió más bien convertirse en gestor de una herencia consolidada²⁴. Según contó Román a F. Méndez-Leite, se encargaba de la dirección de La Barraca el día de la representación de *Fuente Ovejuna* en Ciudad Real (10-2-1936), en que el público quiso subir al escenario a linchar al Comendador. Fue entonces cuando se le ocurrió «que podría hacerse en cine [...]. Asociando el nombre de Pemán al proyecto, pensamos que se podría hacer»²⁵.

La afición de Pemán por el cine, al que en algunas temporadas de su vida, asistió a diario, se reflejó en las numerosísimas colaboraciones que hizo como adaptador de textos literarios ajenos o propios. En 1936 había escrito el guion de «Lola de Triana» para ECE —otra vez, la productora vinculada a Acción Católica y a *El Debate*— que protagonizaba Raquel Meller, hasta que la guerra acabó con el proyecto²⁶. De 1940 es *Julieta y Romeo*, la adaptación que José María Castellví hizo de su novela del mismo título. En 1944, dos años antes de *Fuente Ovejuna*, trabajará por primera vez con Bonmatí, Román y De Juan para el guion de *Lola Montes*, sobre un argumento ideado por él y el primero de ellos. En 1945 se estrenará la adaptación del *Romance del fantasma y doña Juanita* de Pemán (*El fantasma y doña Juanita*), con guion y dirección de Rafael Gil, revisada por su autor²⁷. Y ya después de la versión que nos ocupa, Pemán colaboró con C. Blanco y A. Echegaray en la adaptación de la obra de Tamayo y Baus para la película *Locura de amor* (1948) y en el guion sobre la obra de los hermanos Machado *La duquesa de Benamejí* (1949)²⁸. Habría que señalar un común denominador de todas estas

²² Coira, 2004, p. 115.

²³ Coira, 2004, p. 116.

²⁴ Huerta Calvo, 2011, p. 34.

²⁵ Coira, 2004, p. 117.

²⁶ Pelaz López, 2005, p. 84.

²⁷ Gómez Mesa, 1978, p. 202.

²⁸ Gómez Mesa, 1978, p. 167.

películas, destacado además en sus carteles publicitarios: el indiscutible protagonismo de mujeres de fuerte carácter.

Así pues, José María Pemán y, el también monárquico, Francisco Bonmatí de Codecido²⁹ se encargaron del guion literario de *Fuente Ovejuna*, en tanto que Antonio Román y Pedro de Juan trabajaron el posterior guion técnico. Este será un equipo consolidado y muy productivo que, con ligeras variantes, pero cometidos semejantes, se reunió en cinco películas en poco más de una década (de 1944-1955): en *Lola Montes* —para la que se les unió F. G. Toledo—, en *La vida encadenada* (1948) —ahora con Llovet y sobre la novela de B. Soler—, en *El amor brujo* (1949) —a partir del libreto de Martínez Sierra— y por último, en *Congreso en Sevilla* (1955) —aunque ahora a estos cuatro se les sumaron J. Santugini, J. L. Colina y Antonio de Lara, «Tono».

El guion literario de *Fuente Ovejuna* de Pemán y Bonmatí de Codecido está firmado en mayo de 1946, pero el proyecto final de la película fue presentado a la censura en agosto de 1946. De ahí que existan numerosas variantes entre la versión de los guionistas literarios y el resultado final de la película estrenada en 1947, puesto que, además de las variaciones realizadas por Román y De Juan, hay que tener en cuenta que la filmación tuvo que someterse a las advertencias de la censura y, además, el rodaje se prolongó mucho más de lo proyectado por dificultades meteorológicas, pues eran bastantes las escenas exteriores, según dijo su director, y quizás también económicas. El guion literario, y luego el resultado cinematográfico, suprimía personajes secundarios y unía a varios del original de Lope (el alcalde Alonso o el Regidor quedan subsumidos en el alcalde Esteban, que cobra mayor importancia), pero también añadía otros muy significativos (como el bufón Francesillo, el Padre Abad y el ciego Pascual), y, en consecuencia, con ellos se sumaba

²⁹ Quien firma el guion como Cronista de la Villa y que había sido presidente de Alhambra Films, aunque en la actualidad era únicamente uno de sus accionistas. Era colaborador de *ABC*, novelista y autor de obras historiográficas entre la que nos interesa destacar que, en 1938, había escrito *El príncipe D. Juan de España*, una encendida defensa del hijo de los últimos Reyes de España, al que trató personalmente. Su libro dedica especial atención al pasaje del asesinato de José Calvo Sotelo, familiar cercano suyo, presidente de la Academia de Jurisprudencia cuando Pemán pronunció su discurso de 1935 y miembro de Acción Española. Sobre el tono empleado en biografar a quien postula como heredero al trono es significativo que Entrambasaguas, para su crítica en el *ABC* de Sevilla, llegue a ponerle como faltas el exceso detallista y el «lirismo exaltado» de su descripción.

el asunto religioso, y se engrosaban el popular y el monárquico (cobrando una importancia inusitada la reina Isabel). Además, por razones comerciales, se incrementaba el asunto sentimental, fundamentalmente, la relación filial y la amorosa.

El guion fue aprobado por la censura, advirtiendo, eso sí, que debían «extremar su cuidado» para no alentar «la propaganda revolucionaria», mitigar el lenguaje, la puesta en escena de los abusos sexuales y la representación de las torturas³⁰. En ese sentido, por ejemplo, es llamativo el caso del famoso discurso de Laurencia en que increpa a los hombres de Fuente Ovejuna por permitir la violación de sus mujeres y en que los llama, entre otras cosas, «hilanderas, maricones, / amujerados, cobardes!» (vv. 1779-1780). En el guion literario dicho fragmento se adapta con bastante fidelidad, teniendo en cuenta, eso sí, que debían utilizar un lenguaje cercano al gran público, por lo que, entre otras cosas, se renunciaba al verso:

LAURENCIA A presidiros vengo... pues soy mujer y de mujeres es esta Junta. ¡De comadres habladoras, que por la lengua se les va toda la fuerza! ¡Ah, Fuente Ovejuna! ¡Qué bien acertó quien le puso ese nombre! ¡Ovejas sois! ¡Liebres cobardes! ¡Amujerados! Mari-maricas, hilanderas. ¡Poneos basquiñas y tocas! ¡Tomad la rueca...! Y dadme a mí un arma cualquiera...! ¡Escuchad! ¡Escuchad! ¡Escuchad! (*Un momento de pausa; en el que se oyen en el silencio de la noche unos golpes pausados en madera*). Lo vi cuando venía... Levantan una horca en una almena... ¡Matarán a Frondoso! Pero ya veo que su vida os importa lo que os importó mi honra!³¹

ESTEBAN ¡Basta...! No soy hombre que sufre tales insultos... Repites tú, Laurencia cuanto dije en esta Junta... Pero, por lo visto este pedazo de vara es ya poco para gobernar Fuente Ovejuna (*Lo tira*). ¡Ya no soy Alcalde...! ¡Un vecino soy nada más, que tiene una hoz en su casa y que va en busca de Fernán Gómez!

JUAN ROJO ¡Eso no! ¡Yo contigo!

BARRILDO ¡Y todos...! ¡Todos!³²

³⁰ Coira, 2005, p. 119.

³¹ En la película esos golpes con que se prepara el ajusticiamiento de Frondoso fueron suprimidos y Laurencia añade al final de su discurso otro epíteto: «¡Mediohombres!»

³² Pemán y Bonmatí de Codecido, *Adaptación cinematográfica de la obra de Lope de Véga «Fuente Ovejuna»*, p. 54.

Según cuenta Román, los censores no aceptaron que se usase la palabra «maricones», por lo que se suprimió en la copia para su exhibición en España, si bien, se hizo una doble versión destinada a los cines extranjeros en la que se respetaba el discurso original³³. Con respecto al temor expresado por la censura a que la cinta inflamase el aliento revolucionario, lo cierto es que la película, de hecho, suaviza las varias indicaciones de los autores del guion literario en que se añade la necesidad de que la respuesta popular a los abusos del Comendador se haga con orden. Así, por ejemplo, a continuación del fragmento anterior, Juan Rojo y Barrildo personifican dos posturas enfrentadas relativas al levantamiento popular. El primero defiende la legítima defensa frente al abuso cuando es ordenada, y el segundo, la instintiva y desordenada. Así hubiera terminado la escena 77:

VOCES ¡Fuente Ovejuna! Fuente Ovejuna!... Vengan palos y azadas si no hay otras armas...! ¡Muera Fernán Gómez...! ¡Mueran los tiranos traidores! ¡Fuente Ovejuna por los Reyes nuestros señores!

Tumulto. Revuelo. Todos se agitan de pie...

JUAN ROJO Pero calma... ¡Pongamos un poco de orden!

BARRILDO ¡Mejor será el desorden el que nos salve!

JUAN ROJO Pero tengamos al menos una cabeza... Un Jefe al que obedezcamos.

ESTEBAN ¡Uno nos mandará a todos...!

JUN ROJO ¿Su nombre?

ESTEBAN ¡Fuente Ovejuna!

VOCES ¡Todos a una...! ¡Mueran los tiranos...! ¡Fuente Ovejuna! ¡Por los Reyes de Castilla!³⁴

Esta frecuente invocación monárquica en el guion literario se amimora luego en la película, en la que, además, estas exclamaciones quedan repartidas entre voces generales. Y aun, luego, tras varios planos rápidos y superpuestos en que se reparten hoces, azadas y palos entre hombres, mujeres y niños, varias voces lejanas deberían gritar: «¡Muera Fernán Gómez...! ¡Fuente Ovejuna! ¡Mueran los traidores y malos cristianos...! ¡Vivan los Reyes don Fernando y doña Isabel!». Es más, el

³³ Según la anécdota que Coira recoge, se substituyó la palabra «maricones» por «maritornes» por su parecido semántico y fonético (2005, p. 123), pero en realidad no fue así, puesto que no había necesidad de sustituirla, simplemente se quitó.

³⁴ Pemán y Bonmatí de Codecido, *Adaptación cinematográfica de la obra de Lope de Véga «Fuente Ovejuna»*, pp. 54-55.

guion literario indicaba varias escenas de violencia que nunca debieron filmarse, dada la advertencia censora de que la mitigasen, pero el cadáver del Comendador debía ser tratado con una crueldad excesiva: según se indica, debía ser arrastrado por calles, varios hombres le mesan barbas y cabellos, le escupen, bailan sobre él las mujeres, y, además, luego la multitud saquea el castillo. De estas escenas la película conserva una fundamental para indicar la necesidad de jefatura y orden: al paso de la cabeza del Comedador clavada en una pica (eso sí, vista en su sombra y no directamente), ya el guion literario señalaba que tanto Frondoso como Esteban debían mostrar señales «de desagrado»³⁵.

Varios detalles del guion, que luego la película diluyó, dejan ver que sus autores eran también literatos. Uno de ellos es relativo a la jerarquía de valores y poderes que Pemán y Bonmatí quisieron reflejar en un motivo reiterado en el guion, luego modificado en la película: los distintos grados de inclinación de los personajes en correspondencia con la jerarquía de poder que se les reconocía. La película simplifica lo que los monárquicos autores habían querido matizar en distintas escenas. Así, varios personajes discuten la conveniencia de doblar una o dos rodillas a la llegada del Comendador a Fuente Ovejuna, pues les parece un método «barato» de agradarlo. Sin embargo, Esteban responde: «ninguna, Alonso... Que la cabeza inclinada ya es sobrada pleitesía para un hombre de bien y honra, mas rendimiento que no raya en bajeza»³⁶. Se subrayaba así en esta escena la supeditación del Comendador al poder real, pues Alonso remata la idea al añadir que, «si le doblamos las dos rodillas, ¿qué le dejamos al Rey?». Para mostrar más completo el orden jerárquico, aun añaden otra escena a continuación que muestra cómo el poder político está supeditado al divino: la agonía de Pero Aldama³⁷ ocasiona que una comitiva portando el viático pase frente a Esteban, Alonso y otros hombres, quienes solemnemente se descubren la cabeza e hincan la rodilla derecha en tierra³⁸. Así, Juan Rojo y Alonso quedan convencidos de que, ante el Comendador, «basta con inclinar la cabeza». En escenas posteriores del guion que no se filmaron, el

³⁵ Pemán y Bonmatí de Codecido, *Adaptación cinematográfica...*, p. 57.

³⁶ Pemán y Bonmatí de Codecido, *Adaptación cinematográfica...*, p. 8.

³⁷ En la película cambian su nombre por el más actual Pablo Aldama.

³⁸ Puesto que la costumbre protocolaria establece que ante Dios se dobla la rodilla derecha y ante los monarcas se dobla la izquierda. En la película, el asunto se simplifica y vemos a los personajes doblar ambas rodillas al pasar el viático y santiguarse solemnemente a la vez. El motivo no aparece más.

motivo reaparece cuando, durante los festejos de boda de Laurencia, el Comendador regresa y ordena a Esteban que se arrodille ante él para entregarle la vara de mando, que utiliza para golpearlo cuando este se niega. A continuación, Laurencia intenta ponerse de rodillas para librar a su marido y padre del castigo, pero el soberbio Comendador lo impide, respondiendo antes de secuestrarla: «Bueno fuera que donde no se hincó este maldito viejo... se hincara la gloria de Fuente Ovejuna... (*Acercan la borrica alhajada*) ¡Súbela allá, Cimbranos! (*Cimbranos la coloca en las jamugas tomándola por la cintura.*) ¡Rodeadla... y dadla escolta hasta el castillo con todos los honores!»³⁹.

El guion resulta ser la plasmación de un bien trazado estudio de esta y otras obras de Lope de Vega que Pemán había mostrado en sus conferencias sobre el autor de 1935. Dicho análisis había sido publicado en Buenos Aires cuatro años antes de que escribiera el guion, bajo el título *Algunos valores fundamentales del teatro de Lope de Vega*. Se trata de un extenso y fundamentado estudio del que, como vimos, las crónicas periodísticas ya destacaron algunos de los conceptos más importantes. No obstante, conviene detenernos en varios aspectos, pues, sin duda, son las ideas con las que Pemán y Bonmatí de Codecido realizarán su versión de 1946 de *Fuente Ovejuna*:

—Lope escribe un teatro en que *el pueblo se reconoce*: no es un teatro cuyo éxito y calidad se fundamente en la sorpresa, sino en el asombro del reconocimiento de lo propio. Lo cual significará en el guion literario la representación de formas populares de diversión, como las coplas y bailes tras la boda de Frondoso y Laurencia y otras formas de diversión tradicionales. En ese mismo sentido actúa la Historia, las órdenes religiosas, la batalla en Ciudad Real y la presencia de los Reyes Católicos en la versión de Lope, que los autores del guion literario mantienen, plasmados en la geografía y en los símbolos reales que se enarbolan, e incluso agrandados por la escenografía monumental de los exteriores proyectados por sus autores y rodados después para la película.

—El teatro de Lope —sigue Pemán— es un *arte colectivo*, nadie como él ha sabido captar las masas, por lo que la dramaturgia actual debería volver al ancho fondo de lo colectivo. Este aspecto es especialmente importante en una versión cinematográfica y, como antes decía, explica que en el guion añadan a un gracioso y conviertan a Esteban en una especie de corifeo. El papel, significativamente, lo interpretó en la película Manuel Kayser,

³⁹ Pemán y Bonmatí de Codecido, *Adaptación cinematográfica...*, p. 48.

quien había sido el cura de *Los últimos de Filipinas* y el Corifeo en la libre adaptación que Pemán había hecho unos meses antes de *Antígona*, es decir, el anciano representante del pueblo, como aquí⁴⁰. Pero, además, el guion señala varios grupos-coros del pueblo: el que se forma al llegar el Comendador a Fuente Ovejuna, los grupos de combatientes en el asalto al castillo de Ciudad Real, el grupo de hombres atacando el castillo del Comendador, y luego maltratándolo, el grupo de mujeres bailando sobre su cadáver —escenas que, como advertí, luego no se filmaron. Esteban prepara la boda de su hija como signo externo de lo colectivo-nacional: «¡Aquí nos perdemos todos o todos nos ganamos...! Diles que no falte uno en la plaza, que habrá con qué apagar la sed... y que vayan inventando coplas de bodas y albricias... ¡Porque mañana se casa la hija del Alcalde!»⁴¹. Por ese mismo afán de retratar la colectividad, cuando el Comendador llega, interrumpiendo los festejos, y rompe la vara de mando del alcalde, mira desafiante «a todo el concurso» de gentes que contienen aún su ira⁴². Otra escena importantísima para recrear esa noción de colectividad, que no se filmó, y que también fue creación de los guionistas literarios, fue la apoteosis final del pueblo de Fuente Ovejuna en comunión con sus monarcas, contra el también común enemigo extranjero (aquí, los portugueses).

—Asimismo, Pemán destaca del teatro de Lope el sentido de *patria*, del *hogar* y de la *familia*. Su teatro tiene como misión la defensa de los valores espirituales y morales de la cristiandad. El hecho de que apenas haya frases que puedan extraerse de sus obras sobre estas cuestiones le parece lógico, pues son su trasfondo, y aquello que se da por hecho, está siempre presente sin que haya que lanzar discursos en su defensa. Como la situación de 1946 es distinta, el guion señala escenas familiares inexistentes en el original: la madre que, asustada, tira del brazo de su pequeño para protegerlo ante la amenazante llegada del Comendador a Fuente Ovejuna o la ternura del matrimonio anciano a cuyo hogar accedemos. Al igual que Pemán destacaba muy especialmente el papel de los padres en diversas obras de Lope, como reflejo autobiográfico, la versión de 1946 destacará especialmente esa función del cabeza de familia y cómo el Comendador la ataca violentamente: el guion establecía un paralelo entre la situación de Juan Rojo-Jacinta y la de Esteban-Laurencia, relatado muy cinematográficamente en la sucesión de escenas que reflejan poéticamente la amenaza que supone el

⁴⁰ En su libre adaptación de la obra de Sófocles estrenada el 12-5-1945 en el Teatro Español de Madrid, Pemán no solo no suprimía el coro del original, sino que aumentaba a tres su número (el de Ancianos, el de Muchachos y el de Muchachas), además de que incluía grupos de beodos, de bacantes y de mujeres.

⁴¹ Pemán y Bonmatí de Codecido, *Adaptación cinematográfica...*, p. 44.

⁴² Pemán y Bonmatí de Codecido, *Adaptación cinematográfica...*, p. 47.

Comendador, destructor de familias y hogares (además de destructor de la patria unida por su traición en Ciudad Real). Tras la terrible violación de Jacinta, el guion indica que ha de verse

una jarra quebrada en el suelo, como caída de una mesa. En medio del agua vaciada de la jarra, que va extendiéndose por el suelo como acabada de caer, las flores que tuvo la jarra... Subiendo la cámara descubre a Jacinta tendida en la cama de bruces, desmelenada, llorando acongojada.

A poca distancia veremos a su padre, Juan Rojo, «inmóvil como idiotizado» en un sillón. A esta escena doméstica debía seguir inmediatamente la también hogareña de Esteban y Laurencia, para así subrayar el peligro que se cierne sobre esta otra familia y la disimulada preocupación del padre, que no puede comer y a escondidas le da su plato al perro. La hija preguntará después al padre si ha descansado y él, disimulando nuevamente su intranquilidad, que lo ha tenido insomne toda la noche, responderá que ha descansado «como un patriarca, hija», aunque vemos su cama intacta⁴³. También es interesante cómo Pemán introduce la idea del gobierno de Estado como una forma de paternidad: idea que primero expresará el Padre Abad en sus consejos al Comendador y que vemos también en las constantes alusiones a los Reyes como padres de sus súbditos, realizadas por las gentes del pueblo⁴⁴, así como la exclamación emocionada de Isabel la Católica al saber el motivo del crimen del Comendador para referirse al pueblo español como sus hijos⁴⁵.

—Otra idea fundamental en la conferencia de 1935 será la de la *monarquía* como defensora de la *unidad* nacional y del *catolicismo*. Sobre este tema Pemán se exploya, proporcionando numerosas citas de diversas obras de Lope, por lo que las escenas y diálogos de su versión de *Fuente Ovejuna* no ahorraron creatividad para mostrar estas características, creando a tal fin, como ya hemos dicho, personajes y escenas inexistentes en el original. La idea de una monarquía, baluarte de la unidad nacional, es la que lleva a los guionistas a presentar al Comendador como enemigo del Estado y aliado del poder extranjero, por lo que, además, en la versión de 1946, los Reyes

⁴³ En un afán de buscar «heteropatriarcalismos» donde no lo hay, esta única utilización de la palabra «patriarca», que se mantuvo en el rodaje, ha dado pie a una absurda interpretación ideológica de toda la película, para la que no se ha consultado el guion literario. «Dormir como un patriarca» es frase hecha y común que significa hacerlo sin preocupaciones; en referencia, precisamente a que es todo lo contrario de lo que hace Esteban. La visión de la cama carece de connotaciones sexuales subliminales, sirve para mostrarnos que Esteban no ha dormido.

⁴⁴ Pemán y Bonmatí de Codecido, *Adaptación cinematográfica...*, pp. 58, 65, 66.

⁴⁵ Pemán y Bonmatí de Codecido, *Adaptación cinematográfica...*, p. 66.

Católicos tampoco son quienes envían al pesquisidor para averiguar quién ha asesinado al Comendador —como sucedía en la obra de Lope—, sino que será el Maestre de Calatrava, según cuenta Esteban. Por ese mismo principio, la reina antepondrá la justicia y orden de su reino a la lucha contra Portugal, por lo que decide abandonar la frontera y viajar a Fuente Ovejuna para indagar personalmente en las causas del crimen. Y cuando este quede esclarecido, su obligación es renunciar a la tranquilidad y cariño de su pueblo para regresar a la batalla porque, como dice la Reina, la monarquía debe dar cuentas a Dios de lo que sucede bajo su mando: «tenemos que responder a Dios de toda España... y España anda ahora muy apretada por la raya de Portugal!»⁴⁶.

La idea de que el poder ha de ser administrador de la justicia divina se sintetiza en el personaje del Padre Abad, creado con dicha finalidad. En el guion tan solo aparecía en tres escenas, que se reducen a dos en la película: la primera, para indicar al Comendador que ha de acudir a la Iglesia, la segunda, para presentárnoslo en la homilía recordando que, en las Sagradas Escrituras, el poder es concebido «como instrumento de misericordia», y la tercera, la que refleja la inicial oposición del Comendador a su idea de la responsabilidad protectora del mando, su obligación de refrenar el instinto, y, nuevamente, el concepto de que los súbditos son como hijos y no vasallos. Ante estas palabras, el personaje del Comendador suaviza su carácter inicial, gana en complejidad psicológica, ausente en el «carácter plano del personaje teatral», pues las palabras del sacerdote hacen por un momento efecto y, a continuación, lo vemos dando limosna a los menesterosos⁴⁷, y hasta conteniendo su lascivia al acercarse, entre ellos, una joven que despierta sus deseos, pero que bruscamente aparta de sí, no cediendo a la tentación. No obstante, pronto lo veremos encaprichado de otra joven, dando rienda suelta ya sin freno posible a sus instintos. La escena sacrílega de la película en que el Comendador destroza un cáliz con sus manos, era distinta en el guion literario, donde leíamos que debía maltratar violentamente a un perro antes de enfrentarse al sacerdote. Aunque la aparición del Padre Abad suma tan solo un minuto y medio (que habrían sido otros cinco segundos o, a lo sumo, diez más de haberse incluido la primera escena), en una película de setenta y tres minutos, es indudable la importancia que juega en la versión cinematográfica.

Como vemos claramente en el guion, la religión no aparece instrumentalizada política ni socialmente, sino con la sinceridad que, por otra parte, hemos visto expresar a sus autores en otros lugares. Por lo mismo, tampoco

⁴⁶ Pemán y Bonmatí de Codecido, *Adaptación cinematográfica...*, p. 66.

⁴⁷ Huerta Calvo, 2011, pp. 59-60.

es razonable interpretar que la defensa de la monarquía aparece como proyección o analogía de otro sistema unipersonal de mando —el de Franco⁴⁸.

—Finalmente, Pemán destaca de la obra de Lope su reflejo del *amor, tan sincero como pudoroso* y que basa en un sentido de la dignidad y del decoro precristianos. En ese sentido, lo pone también en relación con el matrimonio y la firmeza de las mujeres. En la película se han perdido varias escenas con las que se simbolizaba esa idea, como la rosa lanzada contra Laurencia por el Comendador, cuando la ve por primera vez, que después debía recoger Frondoso, y que, como antes veíamos, era símbolo de la pureza, arrojada, en cambio, en el suelo tras la violación de Jacinta. Esa idea es fundamento de la fortaleza de Laurencia, que en el guion muestra una feroz resistencia a la violación, incrementada respecto a lo que Lope cuenta y respecto a la película. Las veladas referencias que Laurencia da sobre lo sucedido en el interior del castillo tras su secuestro por el Comendador, al comienzo del tercer acto, necesitaban una explicación más detallada y directa en una versión cinematográfica. Para ello, Pemán y Bonmatí de Codecido planearon varias escenas en la cámara del castillo. En su versión añaden a una vieja celestina, a quien llaman doña Aldonza, para retratar la más perversa progresión del ataque al matrimonio, hogar y familia, así como la impudicia final de las intenciones del Comendador. Ella tratará de persuadir a la honesta Laurencia de que se entregue al Comendador, pero la honrada heroína ataca a la medianera, mordiéndola y golpeándola. Incluso coge un peine y trata de desgarrarse el rostro para serle repulsiva al violador: «¡A mí pudo robarme!... ¡Pero yo puedo robarle su gusto!». Tal y como proyectaron la escena, deberían haber mostrado a la joven jadeante mientras los soldados la sostienen, con arañazos en la sien y en la mejilla de los que brota sangre⁴⁹. Otra escena más nos la vuelve a mostrar resistiéndose, ya cansada y amenazada de muerte por las dagas de los soldados. En contraste, el guion la hace coincidir en las galerías del castillo con Frondoso, maniatado y tras las rejas, que «con enorme desesperación» ve cómo arrastran a su amada y comienza a golpear su cabeza contra los barrotes⁵⁰. Ya en presencia del Comendador se repetirá la heroica resistencia de Laurencia frente a un personaje que pasa de declararse «hombre enamorado con todo el corazón», a violento atacante de la

⁴⁸ Aunque del guion literario al resultado cinematográfico hay diferencia de grado, disiento de las interpretaciones que olvidan que la labor de Román se basa en la previa de Pemán y Bonmatí, forzando un razonamiento contradictorio que encaje con la idea de que esta película es una apología franquista (Bentley, 2002; Coira, 2004; Trapero Llobera, 2018). Aun reducida en la película, queda clara su explícita exaltación de la monarquía.

⁴⁹ Pemán y Bonmatí de Codecido, *Adaptación cinematográfica...*, p. 49.

⁵⁰ Pemán y Bonmatí de Codecido, *Adaptación cinematográfica...*, p. 51.

joven, cuando esta lo rechaza haciendo una defensa del hogar: «No queráis ser el fuego de julio en el granero... No queráis destruir para siempre una casa que empieza a levantarse ahora, fundada en un cariño honrado»⁵¹. Aunque en la película vemos que muerde una mano del Comendador y luego se arroja por la ventana, en el guion varias escenas dilatan y detallan la resistencia y fortaleza de esta mujer, empujando al «macho» a quien reta y acaba por perder su presa: ella, erguida, «como fiera herida», le grita y ataca, en correspondencia con quien «tiene fama en Fuente Ovejuna... porque derriba a un macho de cabra por la cuerna!...»⁵². Pemán y Bonmatí de Codecido proyectaron una escena violenta de lucha entre ambos en la que ella le mordía una oreja, que sangraría, y agarraba después una jarra para golpearlo hasta que él la lanza brutalmente al suelo. Así se desvelará la maldad absoluta del Comendador, que grita que la violará y abofeteará ya únicamente para humillarla, y luego la golpeará con los zapatos de su marido ahorcado y «cuando me harte te daré a mis criados... ¡O a don Francesillo que no alcanzó en su vida bocado tan sabroso!»⁵³. Sin embargo, estas violentas escenas desaparecieron en la película, a pesar de que contribuyen a hacer creíbles a los personajes por su progresión psicológica. En cualquier caso, en la película vemos un río, que sustituye al jardín sobre el que el guion literario hacía caer a Laurencia, para que su escapatoria, lanzándose por el balcón, termine felizmente. Triunfa así el hogar, la familia, el honor y el pueblo español sobre la destrucción de los mismos que simboliza el Comendador. El impacto visual de una Laurencia acaudillando la revuelta popular, de palabra y acto, enardeciendo a los hombres con su discurso y luego volteando una honda para derribar de una pedrada una antorcha en el asalto al castillo, encabezando al grupo de asaltantes, dan al personaje femenino un carácter insumiso que acrecienta el original teatral.

A esta fortaleza femenina, hay que añadir la de la Reina Católica. El guion literario en este punto se toma atribuciones más propias del técnico para dar espectacularidad a sus intervenciones, por ejemplo, al indicar un efectista movimiento de cámara cuando la vemos aparecer por primera vez en la escena 63: la cámara debería enfocar las manos del rey y del capitán sobre el mapa de España para mostrar, luego, otra femenina que les hace levantar el rostro y, con mayúsculas, se indica que se ha acercado la REINA ISABEL, a quien le preguntan qué busca: «Busco... Fuente Ovejuna». En la película, Isabel de Castilla conserva

⁵¹ Pemán y Bonmatí de Codecido, *Adaptación cinematográfica...*, p. 52.

⁵² Pemán y Bonmatí de Codecido, *Adaptación cinematográfica...*, p. 52.

⁵³ Pemán y Bonmatí de Codecido, *Adaptación cinematográfica...*, p. 52.

parte de su importancia en la toma de decisiones, si bien acude más a la persuasión. Así lo vemos cuando dulcemente sugiere al Rey que vayan a Fuente Ovejuna insinuándosele: «yo había ensillado dos caballos». Ese carácter decisorio —aunque dulcificado en la película— también lo reconocemos cuando, a la hora de perdonar el crimen del Comendador, el monarca vuelve a ella el rostro que, con un gesto afirmativo de su cabeza, es quien hace firme la sentencia. Sin embargo, en el guion no es tan suave esa superioridad: el rey Fernando prefiere quedarse en la raya de Portugal, y ella responde, contrariándolo: «¿Y de qué servirá forzar Portugal si nos dejamos a la espalda un Reino sin Justicia?». Él, entonces, acata, pero indica que deberían esperar a que las lluvias aminorasen, y ella vuelve a llevarle la contraria indicando que no hay una justicia para tiempo seco y otra para mojado. El diálogo finaliza cuando la reina informa al rey de que ya están ensillados dos caballos. La reina, pues, ha decidido por los dos. La escena siguiente, de hecho, debía ser el trayecto por caminos enfangados y bajo la lluvia de los monarcas, pero la cámara solo debía enfocar el rostro de la reina, «contraído, reconcentrado en su anhelo vehemente, azotado por la lluvia»⁵⁴.

CONCLUSIÓN

El guion literario es, en general, una versión fiel al espíritu de Lope de Vega, en que su adaptación al lenguaje cinematográfico y al contexto contemporáneo llevan a sus autores a introducir variantes. De todas ellas, gran parte pasaron al guion técnico, y de estas, al resultado cinematográfico. No obstante, el grado de exaltación de la monarquía, su carácter colectivo, unitario y patrimonialista quedaron reducidos en la película. De igual modo sucede con el carácter heroico de las mujeres de Fuente Ovejuna o con la supremacía de la Reina que, aunque permanecen en la película, sobreabundan en el guion literario, lo que hubiera excedido el metraje recomendable.

En el particular caso de Pemán no puede negársele su denodado y constante empeño por reinstalar la monarquía en España, tarea que comenzó en época de la Dictadura, continuó con su lucha contra la II República y persistió durante la época en que Franco ocupó la máxima magistratura del Estado, preparando el terreno para que la sucesión se

⁵⁴ Pemán y Bonmatí de Codecido, *Adaptación cinematográfica...*, p. 64.

realizara lo antes posible⁵⁵. Este guion es también un instrumento para preparar la sucesión. El final proyectado en el guion difiere del más apegado a Lope en la película⁵⁶ y constituye una absoluta apoteosis monárquica: La identificación de los reyes con la voluntad popular es tal, que a su llegada, una viejecita se hinca de rodillas y besa las huellas en el barro de los caballos que montan. El guion culmina convirtiendo la popular frase de unidad del pueblo en el crimen del Comendador a los principios monárquicos. Así, Esteban grita en nombre del pueblo: «¡Fuente Ovejuna! Todos a una por los Reyes... ¡Soldados para la empresa de Portugal!» La última escena del guion es la plasmación de esa soberanía popular que la monarquía representa, dando justicia, unidad y representación a sus hijos: Los Reyes cabalgan a la cabeza, seguidos por muchos vecinos de Fuente Ovejuna que los siguen aclamando. De las casas salen vecinos que van uniéndose a la comitiva, de los que reconoceremos a Frondoso, Barrildo, Mengo... formando una leva de vecinos que se engrosa por momentos «y en el último cuadro es ya un torrente humano el que sube enloquecido de entusiasmo una cuesta, tras los REYES, cuyas figuras a caballo, se recortan contra la luz del crepúsculo. FIN.»

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO, «Con una magnífica conferencia de don José María Pemán tuvo lugar ayer tarde en la Academia Nacional de Jurisprudencia la apertura de los cursos de Acción Española», *ABC*, 3-12-1935, p. 31.
- ANÓNIMO, «Hace 75 años. 1935: Marquina y Pemán abren el curso en el Ateneo de Cádiz», *Diario de Cádiz*, 7-12-1935, 2010.
- ANÓNIMO, «Pemán en la Academia de Jurisprudencia. Un discurso sobre “El patriotismo de Lope”», *El Debate*, 3-12-1935.
- ALBERO Y SEGOVIA, foto de Pemán «En la Academia de Jurisprudencia», *ABC*, 4-12-1935, p. 8.
- ALCOCER, Rafael, «El sentido cristiano de Lope de Vega», *Acción Española*, 75, mayo de 1935, pp. 295-310.

⁵⁵ Peña, 2013, p. 47.

⁵⁶ Román contó en una entrevista que este cambio en el final fue una ocurrencia suya, a la que Pemán dio forma entusiasmado (Coira, 2004, p. 122). Este final aún lo vemos en la memoria presentada para obtener el permiso de rodaje. Sin embargo, el final de la película es otro más breve, pero con mensaje semejante: tras mostrar al pueblo vitoreando entusiasmado a sus monarcas, se funde sobre esta panorámica colectiva un primer plano de Esteban. Es decir, también la película da imagen a la identidad popular de la monarquía.

- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, María, «ABC en el tricentenario de Lope de Vega: una utilización del Fénix y su obra con fines ideológicos», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXII, 2016, pp. 28-56.
- ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo, *José María Pemán. Pensamiento y trayectoria de un monárquico (1897-1941)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1996.
- BENTLEY, Bernard P. E., «Fuente Ovejuna en 1947: la hipoteca del presente», en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (coords.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, vol. 1, 2002, pp. 331-336.
- BORBÓN, Juan de, «Una carta a José M.ª Pemán», *Acción Española*, 80, octubre de 1935, pp. 5-7.
- CALLE ITURRINO, Esteban, *Lope de Vega y clave de Fuente Ovejuna*, Bilbao, Casa Dochoa, 1938.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «El príncipe Don Juan de España, por Bomatí de Codecido», *ABC*, Sevilla, 11-4-1938, p. 6.
- FACIO, Ángel, «¿La Fuente Ovejuna que soñó Bakunin?», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *La comedia villanesca y su escenificación. Actas de las XXIV Jornadas de teatro clásico, Almagro, 10, 11 y 12 de julio de 2001*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 27-52.
- FRÍAS, Clara, «Santa Isabel de España. Algunos juicios de la prensa», *Ellas*, 110, 24-10-1934, pp. 10-11.
- GARCÍA PEÑA, Marta, «Acción Española y el tricentenario de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI, 2015, pp. 29-45.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, «Alta comedia y comedia de evasión: Pemán, Calvo Sotelo, Ruiz Iriarte y otros autores», en Javier Huerta Calvo (coord.), *Historia del teatro español*, vol. 2, *Del siglo XVII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2731-2756.
- GÓMEZ MESA, Luis, *La literatura española en el cine nacional: 1907-1977. Documentos y crítica*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978.
- HUERTA CALVO, Javier, «Todos a una: de la Fuente Ovejuna teatral de García Lorca a la Fuente Ovejuna cinematográfica de Antonio Román», en Clara Isabel Martínez Cantón y Pablo Alonso González (eds.), *Del papel a la imagen*, Astorga, Universidad de León / Ayuntamiento de Astorga, 2011, pp. 53-63.
- PELAZ LÓPEZ, José-Vidal, «Los católicos españoles y el cine: de los orígenes al nacionalcatolicismo», en José Leonardo Ruiz Sánchez (ed.), *Catolicismo y comunicación en la historia contemporánea*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 77-92.
- PEMÁN, José María, «Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno. Carta VIII», *Acción Española*, 75, mayo de 1935, pp. 275-294.

- PEMÁN, José María, «Fuente Ovejuna en la provincia», *ABC*, Sevilla, 1-1-1939, pp. 3-7.
- PEMÁN, José María, *Algunos valores fundamentales del teatro de Lope de Vega*, pról. de Juan Carlos Goyeneche, Buenos Aires, Cumbre, 1942.
- PEMÁN, José María, *Antígona: adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles*, Madrid, [S. Aguirre], 1946.
- PEMÁN, José María, *Mis almuerzos con gente importante*, Madrid, Dopesa, 1970.
- PEMÁN, José María, y BONMATÍ DE CODECIDO, Francisco, *Adaptación cinematográfica de la obra de Lope de Vega «Fuente Ovejuna»*, Madrid, guion de Alhambra Films Multicop, 1946.
- PEÑA GONZÁLEZ, José, *Pemán, cronista político del tardofranquismo (1960-1981)*, Madrid, CEU Ediciones, 2013.
- ROZAS, Juan Manuel, «Fuente Ovejuna desde la segunda acción», en *Actas del I Simposio de Literatura Española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 173-192. Reeditado en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 331-353.
- TOMÁS, Mariano, «Santa Isabel de España. Fragmentos de la obra», *Ellas*, 110, 24-10-1934, pp. 10-11.
- TRAPERO LLOBERA, PATRICIA, «FUENTE OVEJUNA (TRANS)NACIONAL: DE LOS DISCURSOS HEGEMÓNICOS A LAS APROPIACIONES ESTÉTICAS EN ANTONIO ROMÁN Y JUAN GUERRERO ZAMORA», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 24, 2018, pp. 119-151.
- TUSELL GÓMEZ, Xavier, y ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo, *Pemán: un trayecto intelectual desde la extrema derecha hasta la democracia*, Barcelona, Planeta, 1998.
- UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, pról. de Pedro Cerezo Galán, Madrid, Espasa Calpe, 1976.
- VARELA OLEA, M.^a Ángeles, *Don Quijote, mitologema nacional. Literatura y política entre la Septembrina y la II República*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- VARELA OLEA, M.^a Ángeles, «Los otros intelectuales: tertulias y encuentros en torno a “Acción Española”», *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*, 73-74, 2010, pp. 38-52.
- VARELA OLEA, M.^a Ángeles, «Don Quijote como mitologema nacional en la generación de posguerra», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 10, 2014, pp. 323-336.