



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 22 – SEPTIEMBRE DE 2009

“HACIENDO TEATRO CON LOPE DE VEGA”

AUTORÍA María Isabel Carrizo López
TEMÁTICA Lengua castellana y literatura
ETAPA Primero de Bachillerato

Resumen

A través de este artículo damos las claves para la aproximación de nuestro alumnado a Lope de Vega y a la revolución teatral en España por medio de este autor, además añadimos una pequeña guía didáctica a modo de ejemplo para el estudio de sus obras más representativas. Valoramos la importancia de ser aclaratorios y concisos en la introducción al estudio de este periodo literario y en concreto del género teatral, tomando como máximo exponente de dicha revolución en este género a Lope de Vega

Palabras clave

Lope de Vega

Teatro

Evolución

Arte Nuevo

1. INTRODUCCION.

El paso que hay entre **Renacimiento** y **Barroco** se explica con varios cambios: de las formas literarias cerradas (equilibrio *res/verba*, el decoro) a las formas artísticas abiertas, de la *imitatio* (imitación de las fuentes) a la *mimesis* (entra lo feo, lo grotesco...), del esplendor político a la decadencia (facilita las formas “disidentes”). Entre el Renacimiento (1524-1560) y Barroco (1600-1681) nos encontramos el **Manierismo** (1560-1600) que explica el paso del petrarquismo, la novela pastoril y el teatro senequista al gongorismo, el genio de Cervantes y el teatro de **Lope**, respectivamente.

La “**commedia dell’arte**” es clave para entender la creación del teatro nacional. El primer contacto con España es puntual con autores que pasan algún tiempo en Italia (como **Juan del Encina** y **Torres Naharro**). El contacto entre compañías españolas e italianas no se da hasta finales del XVI.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 22 – SEPTIEMBRE DE 2009

La “commedia” se autoproclama como teatro improvisado, pero realmente era que el actor tenía que formar literariamente su personaje. **Lope** y la “commedia” coinciden en la variedad genérica y en darle al público lo que quiere, pero no en la improvisación. Cuando **Lope** llega a su apogeo la “commedia” queda relegada.

Paralelamente a la producción dramática se desarrolla una polémica ética con tres posturas: **los enemigos del teatro** (teatrofobos), **los defensores del teatro** (teatrofilos) y **los reformadores** (postura intermedia). Parten de los mismos presupuestos y comparten:

- que el entretenimiento es necesario para la conservación del buen gobierno,
- que dentro de ese juego está la comedia que, desde el punto de vista teológico-moral, no es “ni buena ni mala”, lo que condenan (los teatrofobos y los reformadores) es lo que se representa en España; y están convencidos de los poderes del teatro (medio de comunicación que tiene más impacto sobre el público).

Para los teatrofobos hay que prohibir el teatro que se está representando en España. Los reformadores piensan igual, pero no llegan tan lejos y creen que hay que reformarlo, hacerlo lícito, convertirlo en una escuela de virtud, en enseñanza o continuación del sermón. A pesar de esta polémica, el teatro sigue en España. La postura de los teatrofilos va a ir poco a poco evolucionando adoptando las reformas que proponían los reformadores.

1.1. El arte nuevo.

El *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* aparece por primera vez en la edición de las *Rimas* de 1609. Esta escrita para una academia de Madrid (una tertulia literaria). Es un texto escrito para una serie de personas conservadoras que le piden a **Lope** un “arte”, cuando estaban convencidos de que las comedias que triunfaban se escribían sin “arte” (preceptiva clásica). Tiene tres partes: **prologo**, **doctrina** y **epilogo**. En la parte final rinde tributo a los cánones clásicos (afirma que los conoce, declara que los admira y admite que ha faltado a ellos, pero porque se lo ha pedido el público) y en la central expone su propia teoría dramática. Sale airoso: ni se niega a sí mismo ni a las reglas aristotélicas. Esa teoría dramática tiene diez apartados:

- **Concepto de tragicomedia.** En líneas generales, la tragicomedia se caracterizaba por personajes graves y de alta alcurnia, por su asunto noble, por su estilo alto y por su habitual desenlace desgraciado. La comedia, en cambio, se caracteriza por sus personajes humildes (personas particulares de la vida cotidiana), por su asunto de la vida diaria, por su estilo bajo y por el desenlace feliz. Diferencias que quedan abolidas en la propia creación dramática barroca (la mezcla de personajes de comedia y tragedia en una misma obra y la mezcla de temas cómicos y graves).
- **La ley de las tres unidades.** Esa ley, que tanta polémica suscito en el XVI y el XVII, fue invención de los preceptistas italianos del renacimiento (no es de **Aristóteles** sino de los neo-aristotélicos). **Aristóteles** solo habla de la unidad de acción y aborda la de tiempo para diferenciar la tragedia de la epopeya (no como imposición). **Lope** en el *Arte nuevo* habla de la unidad de acción casi con las mismas palabras de **Aristóteles** y también de la de tiempo, pero no de la de lugar. En la teoría siempre se respeta la unidad de acción y en la práctica casi. En las otras dos unidades están de acuerdo todos en que debe pasar de forma verosímil.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 22 – SEPTIEMBRE DE 2009

La división del drama. Defiende la división en tres actos: presentación, nudo y desenlace (solo cuando el último acto este mediado, para que no pierda el público el interés) desechando la clásica de cinco actos.

El lenguaje. Aconseja evitar el cultismo raro, rematar las escenas con sentencias, etc. (verosimilitud del lenguaje que sirve a la situación y a los personajes).

Métrica. El teatro barroco tiene el verso como vehículo (fácil memorización, musicalidad, conmutatividad, capacidad para dotar al lenguaje de belleza y gran eficacia comunicativa). Gusta la polimetría: usar en una obra varios tipos de versos buscando el decoro, la verosimilitud y la adecuación a la situación y al personaje.

Las figuras retóricas. Concesión de **Lope** a los doctos académicos.

La temática. Menciona dos tipos de temas en particular: la honra y las acciones virtuosas. Los dramaturgos no inventan sino que seleccionan hechos excepcionales que se prestan a la materia escénica por su anormalidad.

La duración. Estima que unos 3000 versos.

El uso de la sátira: intencionalidad. El autor no debe ser claro ni mostrarse demasiado al descubierto, así se tolera mejor la sátira política.

La representación. En la escenografía, **Lope** cede la responsabilidad al autor de comedias. En el vestuario, hay que evitar el anacronismo.

2. LOPE DE VEGA (1562-1635).

Lope fue un autor muy prolífico, los datos actuales hablan de 317 comedias auténticas, 27 de autoría muy probable y 74 dudosas.

2.1. Evolución de su obra.

Juan Oleza habla de una **primera manera de Lope** (1580-1598), de una **segunda manera de Lope** (1599-1613/4) y de un **“ciclo de senectute”** (1627-1635). La segunda manera es el periodo del **Lope** triunfante: desplaza su interés a lo dramático sobre lo cómico, quedando casi solo la comedia urbana. El género más característico de todo el periodo es el drama de hechos famosos (*Fuente Ovejuna*). Dentro de los dramas de la honra, aparece un género nuevo, con una gran fuerza estética e ideológica, como es el drama de la honra villana (*Peribañez y el Comendador de Ocaña*). Por último, en la tercera etapa se ve un **Lope** hundido sentimentalmente, deja prácticamente de escribir para los corrales de comedias y se centra más en el drama (acorde con su condición de sacerdote a partir de 1614).

2.2. Clasificación genérica.

Para **VITSE** la diferencia entre tragedia y comedia no reside en la materia dramatizada (historia en la tragedia y ficción en la comedia), ni en los personajes (nobles en la tragedia y particulares en la comedia), ni en el desenlace (desgraciado en la tragedia y feliz en la comedia) sino en lo que se refiere a tres parámetros:



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 22 – SEPTIEMBRE DE 2009

La naturaleza del efecto dominante producido sobre el público (en la tragedia el temor, la angustia que el espectador siente con los personajes y en la comedia esas emociones no pasan al público).

Las implicaciones éticas, políticas, métricas o metafísicas (las implicaciones de diverso tipo que están en la tragedia no aparecen en la comedia).

La situación espacio-temporal (en la tragedia hay un distanciamiento espacio-temporal frente a la cotidianidad de la comedia).

Vitse distingue dentro de la **comedia** tres tipos según la extensión de la comicidad de los personajes y la mayor o menor autonomía de esa situación cómica:

La **comedia seria** donde la comicidad esta desempeñada por personajes subalternos de la sociedad dramática (p. ej. el gracioso). Incluye las **comedias heroicas** (el tema es caballeresco y heroico) como *El remedio en la desdicha*, las **comedias palaciegas o cortesanas** y algunas de las **comedias urbanas o de capa y espada**.

La **comedia cómica**, la comicidad también esta desempeñada por los personajes serios. Incluye la mayoría de las **comedias urbanas o de capa y espada** como *El acero de Madrid* y *La dama boba*, las **comedias palatinas** como *El perro del hortelano* y las **comedias de figurón**.

La **comedia burlesca y el teatro menor**, la comicidad lo invade todo, desaparece por completo el mundo serio.

La propuesta de **OLEZA** es diferente. Para él la diferencia entre **drama** y **comedia** radica en que el primero se articula en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, es un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinante con una misión trascendente, el proselitismo, la denuncia y el panegírico. Por su parte, a la comedia se le confía una misión esencialmente lúdica, una frivolidad artificiosa amoral, cínica o por lo menos poco ortodoxa.

Dentro del **drama** diferencia dos tipos:

Dramas “de hechos famosos” donde la “situación bélica” recibe un tratamiento mítico-legendario. Son obras de sustancia épica, fundadoras de una “mitología moderna”. El motor del conflicto es la “hazaña” que tiene que realizar el héroe movido por principios ideológicos de exigencia indiscutible. Los roles amorosos de galanes y damas pasa a un segundo plano. Destacan *El vellocino de oro* y *El remedio en la desdicha*.

Dramas “de honra y venganza” donde lo mítico es situado en el ámbito de la cotidianidad y de sus patéticos avatares y lo histórico-legendario se retira al segundo plano, mientras el primer plano lo ocupan los hechos particulares de agresores y víctimas. Estos son tratados desde su dimensión pública: el hecho amoroso privado se reconvierte en hecho socializado de honra y su resolución es sancionada por el poder del monarca. No hay historias paralelas ni secundarias. Destacan *El castigo sin venganza* y *Peribañez y el comendador de Ocaña*.

Dentro de la **comedia** distingue:

Comedias mitológicas que es un puro marco bucólico y es el ropaje mitológico del mito. Su estructura de roles gira en torno a los diversos tipos de amantes e incorpora los de los dioses (p. ej. **Cupido** es el enredador).

Comedias pastoriles donde hay una situación de felicidad arcádica, representada por los amores de dos jóvenes, rota por la intervención de los intereses económicos de la familia, el enredo. La solución



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 22 – SEPTIEMBRE DE 2009

final (todos quedan emparejados) es socializada y sancionada por la justicia: el enredo ha servido para proyectar la felicidad arcádica de la pareja.

Comedias palatinas que tienen como núcleo central una secuencia de ocultación de identidad, la problemática de la identidad, la máscara, el disfraz. El marco general siempre es el mismo: desestabilización del orden-aventuras de la identidad oculta-restablecimiento del orden-recuperación de la identidad. El paradigma de los roles abraza la estructura de galanes y damas, protagonistas y antagonistas, apenas desarrolla el mundo de los criados. Destaca *El perro del hortelano*.

Comedias urbanas donde el enredo encuentra el ámbito de su total e indiscutida hegemonía. De las contradicciones generadas por el enredo va a nacer el azar de desenlace. Al que no conduce ninguna estrategia coherente, sino que es siempre producto de una conjunción causal de circunstancias. Tienen siempre, como terreno de juego, el campo de las relaciones amorosas, más que las palatinas y paralelas a las pastoriles. Incorporan a su esquema todo un repertorio de engaños, ficciones y trampas. Las historias paralelas y la comicidad son elementos vertebradores de la comedia urbana madura. La estructura de roles aparece dominada por galanes y damas. Destaca *EL acero de Madrid*.

Comedias picarescas con escasísima importancia de la intriga por sí misma a pesar de ser complicada. La intriga funciona al servicio de la exhibición de la vida pícara, bien de un figurón, bien de un grupo social.

2.3. *El Caballero de Olmedo*.

La leyenda de la muerte de **Juan de Vivero**, en 1521, popularizada por una seguidilla permite crear a **Lope** esta obra. Quedaba claro cual sería el argumento y cual el final de la comedia. El núcleo argumental, al llegar por igual al autor y al público a través de la copla, va asociado a un colorido y a un modelo esencialmente lírico. Cuando el público acude al teatro ya sabe que va a pasar (“le mataron”) y de modo inmediato (“esta noche”) y por ello **Lope** hace virtud de la necesidad y lo expone desde el principio y lo reitera a lo largo de la obra. Así, **Don Alonso** sabe lo que va a sucederle a través de su tristeza sin razón, de los sueños agoreros, de los embustes de **Fabia**. Si *El caballero de Olmedo* es muerte, también es amor, porque **Lope** es maestro en la oposición de la lírica (muerte = ausencia, vida = amor, etc.).

2.4. *Fuenteovejuna*.

En esta obra existe una primera acción, que es la que se narra en primer término, en la que los habitantes de Fuenteovejuna se enfrentan al comendador y, finalmente, los reyes deben hacer justicia, y otra acción paralela, simbólica e iluminadora de la primera, que presenta el enfrentamiento de Ciudad Real contra el maestro de la Orden de Calatrava (mal aconsejado por el comendador) y la consiguiente la restauración de justicia por los reyes.

2.5. *Peribañez y El Comendador de Ocaña*.

Es un drama de la honra villana de la segunda etapa de la producción de **Lope**. Se trata de una de sus más bellas comedias y de todo el Siglo de Oro, con una rica contextura poética y una gran sencillez de acción. La obra se inicia con las bodas de **Peribañez** y **Casilda** (hablan como labradores, aunque son reyes por la serenidad de su alma). Tras los festejos un toro hiere al comendador. Cuando recupera la conciencia, el señor se ve a solas con **Casilda** y la requiebra y galantea. El señor



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 22 – SEPTIEMBRE DE 2009

arremete violentamente la virtud de **Casilda** y el honor de su marido y este mata al comendador. **Peribañez**, a lo largo de la obra, experimenta el aprendizaje de una especie de nobleza desde su cruel experiencia; no busca la violencia, pero cuando el comendador intenta culminar sus deseos por la fuerza, la muerte es el único modo de impedirlo. El orden social es armónico, como un producto de la tierra, de lo natural y el comendador lo ha roto abusando de su poder y quien intenta romper todo esto debe morir para restaurar el equilibrio, no importa que sea el señor.

2.6. *El perro del hortelano.*

Su trama es simple. **Diana**, una joven noble y rica, se enamora de su secretario, **Teodoro**, pero un sentido desmesurado del honor no le deja aflorar sus sentimientos, ni siquiera reconocerse enamorada ante sí misma, a no ser en los momentos en que siente celos de la antigua prometido de su servidor, **Marcela**. Cada vez que le manifiesta su amor y el galán empieza a corresponder a sus insinuaciones, trueca su querer en desdén y vuelta a empezar. **Tristán**, el criado gracioso de **Teodoro**, es quizás “el gracioso” mas logrado de todos los de **Lope**. Todo se encuentra trastocado y en esta inversión de lo natural reside la comicidad de la obra. Y todo vuelve a la normalidad cuando se vincula a **Teodoro** a un conde y, por tanto, **la condesa de Belflor** puede casarse con su amado sin menoscabo de su honra.

3. EJEMPLO DE GUÍA DIDÁCTICA PARA EL ESTUDIO DE LA OBRA DE LOPE DE VEGA.

Actividad 1: Podemos iniciar el tema con un debate guiado por el profesor en el que se proponga el papel de la literatura en un mundo eminentemente utilitarista, su utilidad y sus funciones sociales, dejando ver que es precisamente la literatura el método en el que un pueblo deja constancia escrita de su idiosincrasia y su sentir.

Actividad 2: Las preguntas iniciales para la detección de ideas previas pueden ser del tipo:

Concepto de barroco, particularidades del XVII, posibles relaciones entre literatura y sociedad.

Se muestran a los alumnos láminas de obras de Velásquez, Murillo y se intenta que ellos definan características de la época.

Actividad 3: A partir de la lectura del Arte Nuevo de hacer Comedias, saca las características e innovaciones lopescas:

Texto I:

Por argumento, la tragedia tiene
La historia y la comedia el fingimiento,
por esto fue llamada planipedia
del argumento humilde pues la hacía
sin coturno y teatro el recitante.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 22 – SEPTIEMBRE DE 2009

Texto II:

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas,
que del primero intento se desvíen,
ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derriba el todo.
No hay que advertir que pase en el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles
porque ya le perdimos el respeto,
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica.

Texto III:

Que aun no quisieron darle el Matemático;
porque, considerando que la cólera
de un español sentado no se temple
si no le representan en dos horas,
hasta el final juicio desde el Génesis,
yo hallo que si allí se ha de dar gusto,
con lo que se consigue es lo más justo.

Texto IV:

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para.
Engañe siempre el gusto, y donde vea
que se deja entender alguna cosa
de muy lejos de aquello que promete.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 22 – SEPTIEMBRE DE 2009

Texto V:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.

Actividad 4: Tras la lectura de fragmentos representativos de la obra *El Comendador de Ocaña* responde a las siguientes cuestiones:

- Haz un resumen de lo que ocurre en los fragmentos. Comenta los temas del Teatro Nacional del Siglo de Oro aquí presentes.
- Sintetiza los rasgos de Laurencia, Frondoso y el Comendador a partir de su actuación en estos versos ¿Con qué personaje tipo de la comedia se identifica cada uno?
- Subraya los versos con referencias a los movimientos y acciones de los personajes ¿Hay algo que te llame la atención?
- Comenta cómo se restablece el orden.

Actividad 5: Tras la lectura de fragmentos representativos de la obra *Don Álvaro y la fuerza del sino*, responde a las siguientes cuestiones:

- ¿Qué rasgos marcan y defines el carácter de Crespo y del Capitán? ¿A qué personaje tipo de la comedia se asimila cada uno de ellos?
- Explica el final de la obra teniendo en cuenta la ideología del Barroco sobre la estructura del poder.

4. BIBLIOGRAFÍA

Díez Borques, J.M^a. (2002). *Los espectáculos del teatro y de las fiestas en el Siglo de Oro español*. Madrid. Laberinto.

Rico y Wardropper, B.W (1983). *Historia de la literatura española 3/1. Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona. Crítica.

Rico y Wardropper, B. W (1992). *Historia de la literatura española 3. Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona. Crítica.

Rozas, J. M (1976). *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*. Madrid. S.G.E.L.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 22 – SEPTIEMBRE DE 2009

Autoría

- Nombre y Apellidos: María Isabel carrizo López
- Centro, localidad, provincia: IES La Jara, Villanueva de Córdoba, Córdoba
- E-mail: carrizo.mabel@gmail.com