

• VIDA Y OBRA DE LOPE DE VEGA.

a) Vida:

Su nombre completo era Lope Félix de Vega Carpio. Nació en el seno de una familia humilde en 1562. Desde muy pequeño mostró gran disposición y facilidad por las letras. Estudió en el colegio de la Compañía de Jesús y después en la universidades de Alcalá y Salamanca. A los 17 años se enamoró de la actriz Elena Osorio, esposa de un cómico, que muchísimos años después recreó en su novela dialogada *La Dorotea*. Elena Osorio sería la Fillis de sus poemas de esa época. En 1588 fue desterrado en Valencia. Allí contrajo matrimonio con Isabel de Urbina, con la que tuvo dos hijas.

Viudo de Isabel de Urbina, casó de nuevo en 1598 con Juana de Guardo, pero de 1601 a 1606, lo paso en Toledo y Sevilla con su amante Micaela Luján, de la que tuvo cinco hijos. Los primeros años del s. XVII presentan a un Lope que asombra por su desmesura: amores que se mezclan con una incesante producción literaria y teatral; en 1560 publicó, *El peregrino en su patria*. En 1608 rompió con Micaela Luján y se produjo en él un arrepentimiento que puso de manifiesto en sus poemas religiosos. Su hijo, Carlos Félix, muere en 1612, y un año después su mujer, Juana de Guardo; Lope sufrió una gran crisis emocional y en 1614 se ordenó sacerdote. En 1616 conoció a Marta de Nevares, muchacha de 26 años que a los trece se había casado contra su voluntad con un mercader. Marta era guapa y estaba dotada para la música y la literatura: fue la *Amarilis* y la *Marcia Leonarda* de sus poemas y novelas. Su hija Antonia Clara, tenida con Marta, se fugó. Esta fuga y la muerte de su hijo Lope Félix le llenaron de tristeza, y el 27 de Agosto de 1635 murió en Madrid. Su muerte conmovió al público madrileño que acudió en masa a su entierro.

b) Obra:

Lope es el autor más fecundo de la literatura española y tal vez de la literatura mundial. Escribió unas 1800 comedias y unos 400 autos; puede que sea un poco exagerado, pero han llegado hasta nuestros días 426 comedia y 42 autos.

La comedia de Lope representa la adopción definitiva del sistema de los tres actos en lugar de los cinco de la tragedia clásica. El desenlace por lo general era feliz. La lucha entre el verso y la prosa, como medios de expresión teatral se resuelve con el triunfo del verso. Se utiliza generalmente el octosílabo, pero hay una viva polimetría que contrasta con los invariables y solemnes alejandrinos del teatro clásico francés. Los metros y estrofas se ajustan a las situaciones dramáticas: las redondillas se usan para las escenas amorosas, las décimas para las quejas, los romances para las relaciones, los sonetos para los monólogos...

En general se da más importancia al dinamismo externo de la acción y a la intriga que al estudio del alma de los personajes. Lope cultivo sobre todo tres temas a los que dio vida literaria, fijándolos definitivamente en nuestra escena: el épico, el religioso y el de honor.

Para clasificar la obra de Lope debemos clasificarla por géneros:

Comedias de temas profanos:

– Comedias De la historia y leyenda española: *Fuenteovejuna*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *El mejor alcalde el rey* y *El caballero de Olmedo*.

– Comedias históricas y novelescas de tema extranjero: *El castigo sin venganza*, *El acero de Madrid*, *El villano en su rincón*.

– Comedias pastoriles y mitológicas: *Belardo el Furioso* y *El marido más firme*.

Comedias de temas religiosos:

- Comedias bíblicas: *La creación del mundo*.
- Comedias de santos: *La buena guarda*.

Comedias de autos:

- *Del nacimiento*, y *La siega*.

• CREACIÓN DE LA COMEDIA NACIONAL.

Algunos rasgos que definen la comedia nacional:

• La mezcla de lo trágico y lo cómico.

La posición de Lope insiste en la mezcla de elementos cómicos y trágicos, lo cual le impulsa, por ejemplo, a usar el término de *tragicomedia*, y a defender la legitimidad de esta composición apelando al modelo de la naturaleza, que manifiesta su belleza en la variedad. Esta mezcla, sin embargo, tiene implicaciones más complejas de las que a primera vista pareciera. Por de pronto, el hecho de que en toda obra dramática del Siglo de Oro aparezcan elementos cómicos no significa que no puedan existir auténticas tragedias. Este punto es, con todo, uno de los más debatidos por la crítica y afecta de modo especial a *El caballero de Olmedo*.

• Las unidades dramáticas:

Aristóteles trata de la unidad de acción. Las otras dos las elaboran los comentaristas italianos del Renacimiento. En España, las **unidades de tiempo y de lugar** no se aplicaron rígidamente. Como debían ser instrumento de verosimilitud, la unidad de tiempo (la acción no debía exceder de veinticuatro horas) y la unidad de lugar (todo debía transcurrir en el mismo sitio) no se mantuvieron: se utilizaron cambios de escenario y cambios temporales en función de los requisitos argumentales.

La **unidad de acción** se respetó como principio general en las obras: todos los elementos de la acción debían estar integrados; por tanto, se admitían dos o tres acciones, si todas conducían al mismo objeto.

• División del drama.

Lope comenta la distribución en tres actos, que es la que se adopta en el s.XVII. De los tanteos anteriores se fija en tres el número de actos de la comedia nueva. Esta división suele relacionarse con la estructura de exposición, nudo y desenlace, pero no se corresponde exactamente: la exposición ocupa el principio del primer acto, el nudo ocupa el resto del primer acto, todo el segundo y la mayor parte del tercero, y el desenlace se remite a la parte final del acto tercero, con el fin de conservar la mayor intriga posible, necesaria para captar la atención del espectador.

Más importante sería aquí la misma estructura interna, en la que tendrá gran importancia el examen de las acciones secundarias. Un aspecto fundamental de esta estructura es la construcción base de bloques de acción, o secuencias definidas de entidad relevante. Un bloque de acción sería una secuencia de acción continuada, delimitada por un espacio, de cierta unidad temática, marcada casi siempre por cambios métricos. Normalmente cada acto está compuesto de pocos bloques de este tipo.

• Lenguaje y versificación.

Lope exige un lenguaje puro y casto, adecuado a la situación y al personaje.

Implican estas afirmaciones dos aspectos básicos, que van más allá del lenguaje, pero que Lope parece evocar con más precisión en ese punto: el decoro y la verosimilitud, que se aplican también a la nómina de personajes fundamentales. Son seis personajes fundamentales los cuales suponen cuatro niveles lingüísticos: el del poderoso (rey) que se mueve en los terrenos del discurso épico, o en todo caso elevado, retóricamente elaborado con léxico culto; el sentencioso del viejo; el amoroso de los amantes, y el del gracioso, modelado sobre los recursos de la agudeza jocosa.

2.5. Decoro y verosimilitud.

El decoro consiste en la adecuación de la conducta y el lenguaje de los personajes a las convenciones de su papel (nivel social, jerarquía dramática...) El mantenimiento del decoro se relaciona con la búsqueda de la verosimilitud.

2.6 Temática y personajes.

Lope menciona dos tipos de temas: la honra y las acciones virtuosas. Pero realmente lo que llama la atención de la comedia nueva es la pluralidad casi ilimitada de sus temas.

Los personajes que materializan estos temas se definen por su papel biológico y social más que por su personalidad. Responden a seis tipos básicos:

- Dama: La protagonista de la comedia es bella y fiel, de noble linaje, y, en algunas comedias, con capacidad para el enredo u el engaño.
- Galán: El contrapunto masculino de la dama es igualmente bello y noble, generoso y leal; en otras comedias, es el héroe o el santo.
- Poderoso: Este personaje es encarnado frecuentemente por el rey, pero otras veces es un noble o un príncipe. Si es joven, comparte los rasgos del galán y suele ser violento, soberbio y abusar de su poder. Si es anciano, se caracteriza por su prudencia. Si es el rey, su misión es impartir justicia.
- Viejo: Este personaje, prudente, valiente y defensor del honor, es casi siempre el padre de la dama. La función paterna defensora del honor es desempeñada a veces por los hermanos de la dama, a su vez galanes.
- Gracioso: Es la figura de la que el público se ríe y con quien también ríe. Está supeditado a un personaje noble y, a menudo, es contrafigura del galán.
- Criada: Pareja del gracioso, a veces con las características de éste.

• PERSONAJES DE LA OBRA. CARACTERIZACIÓN Y FUNCIONES DE CADA UNO DE ELLOS.

Don Alonso: el galán; es rico, noble (ya que salva a su enemigo don Rodrigo de la muerte a manos de un toro *¡qué gallardo, qué animoso don Alonso le socorre; Ya se apea don Alonso. ¡Qué valientes cuchilladas; Hizo pedazos el toro* (vv. 2015–2019), generoso, de buen talle, habilidoso con caballos y armas, valiente...: Un dechado de perfecciones, en las que no falta el amor filial *de mis padres el amor y la obediencia me lleva, aunque esta es pequeña prueba del alma de mi valor.*(vv.2354 y sigs.). Se enamora de doña Inés *Ojos, si ha quedado en vos de la vista el mismo efeto, amor vivirá perfeto, pues fue engendrado de dos; pero si tú, ciego dios, diversas flechas tomaste, no te alabes que alcanzaste la vitoria, que perdiste, si e mí solo naciste, pues imperfeto quedaste.*(vv.20–30). Don Alonso ha podido poseer a Inés *Bien sabe aquella noche que pudiera ser mía.* (vv.1654–1655) pero ha respetado su honor, y en toda la obra nada hay que permita acercarlo. Al final de la obra, don Pedro da el permiso para que su hija doña Inés se case con Alonso, el caballero de Olmedo, tras ver cómo salvo del toro a don Rodrigo. *Señor, no puedo dar a Inés a don Rodrigo, porque casada la tengo con don Alonso Manrique, el caballero de Olmedo, a quien hiciste merced de un hábito* (vv.2612–2618)

Doña Inés: su belleza física refleja los tópicos de la lírica petrarquista: tez de nieve, mejillas de coral y rosa,

labios de púrpura, dientes de perlas... Es noble e ingeniosa. Ella es el centro del conflicto. Se enamora de don Alonso, *Apenas la blanca Aurora, Leonor, el pie de marfil puso en las flores de abril, que pinta, esmalta y colora, cuando a mirar el listón salí, de amor desvelada, y con la mano turbada di sosiego al corazón. En fin, él no estaba allí.*(vv.707–715). Don Rodrigo está enamorado de ella, pero no es correspondido. Como siente celos de don Alonso y no acepta que Inés lo desprecie por otro, atribuye ese desprecio y ese amor a los hechizos que hace Fabia, la vieja alcahueta. Cuando doña Inés se entera por Tello del asesinato de don Alonso, ya que se iba a casar con él, dice: *Lo que de burlas te dije, señor, de veras te ruego. Y a vos, generoso rey, destos viles caballeros os pido justicia* (vv.2713–2717)

Fabia: Recuerda al prototipo de Celestina; alcahueta, bruja, vendedora de cosméticos, refacedora de virgos perdidos... *La fruta fresca, hijas mías, es gran cosa, y no aguardar a que la venga a arrugar la brevedad de los días* (vv. 315–318). Practica conjuros y hechicerías, *¡Qué buena invención! fiero habitador del centro, fuego accidental que abrase el pecho desta doncella!* (vv. 393–396). Don Alonso sólo quería que actuara como mensajera entre él y doña Inés. Sus poderes mágicos son ambiguos. Siempre es ella la que pondera sus resultados, *¡Oh, qué bravo efeto hicieron los hechizos y conjuros! La vitoria me prometo* (vv.816–818).

Don Rodrigo: enamorado de doña Inés, aunque su amor no es correspondido. Siente celos de don Alonso, *Muchas veces había reparado, don Fernando, en aqueste caballero, del corazón solícito avisado. El talle, el grave rostro, lo severo, celoso me obligaban a miralle* (vv. 1330–1337). Fernando, su consejero, le ayuda a planear la muerte de don Alonso. *Hoy tendrán fin mis celos y su vida* (v.2304). Por la muerte de don Alonso, Tello, quiere que lo paguen caro con estos versos: *Prendedlos, y en un teatro mañana cortad sus infames cuellos.* (vv.2729–2732).

Tello: Fiel y señor de don Alonso. Tiene el papel de gracioso y materialista. Es el encargado de recordarle su amor hacia doña Inés. Él entregó la carta de doña Inés a don Alonso, *Aquí te traigo cartas de Inés.* (vv.1668–1669). Tello es el primero que ve el asesinato de don Alonso por don Rodrigo y don Fernando. Llevándole a Olmedo para curar sus heridas dice. *¿Cómo, señor, si he tardado? ¿Cómo, si a mirarte llego hecho una fiera de sangre? ¡Traidores, villanos, perros, volved, volved a matarme, pues habéis, infames, muerto el más noble, el más valiente, el más galán caballero que ciñó espada en Castilla!* (vv.2491–2499). Cuando su amo muere va a Medina a pedir justicia al rey y a contar a doña Inés lo ocurrido.

Don Fernando: es el amigo de don Rodrigo.

Don Pedro: es el padre de doña Inés y doña Leonor.

Doña Leonor: es la hermana de doña Inés.

• **ELEMENTOS VEBALES Y NO VERBALES DE LA OBRA.**

- El Lenguaje.

Lope exige en el *Arte nuevo* el decoro en el discurso de los personajes: cada uno debe hablar como quien es, lo que se manifiesta en una pluralidad de registros lingüísticos.

- Registros lingüísticos.

A Fabia y Tello corresponde un registro jocoso, con metáforas cómicas, *¿Quién fueron los crueles sacristanes del facistol de tu espalda?* (vv.541–543) chistes escatológicos, *porque sin haber llovido estaba todo mojado* (vv.974–975) frasecillas populares *Solo te falta decir: Un poco te quiero, Inés* (vv.998–999) insultos o motecillos *moscatel, gallina* (vv.561–607) diminutivos de categoría popular, *bellaquilla, curiosilla* (vv.372)... En el lenguaje de Fabia aparecen también formas relacionadas con su oficio hechiceril *conjuros*(vv. 393–396), o campos léxicos que caracterizan sus oficios reales o fingidos (cosméticos, tareas de lavandería: vv. 340 y sigs., 438 y sigs.: *alcanfor, solimán, grana, jabones de manos, pastillas, manteles,*

sábanas, almohadas, camisas, toallas...)

Para los amantes el lenguaje integra tanto el discurso convencional del amor cortés como el platónico y petrarquista. De ambos podríamos aducir numerosos ejemplos: paradojas, derivaciones y polipotes, antítesis... propias del conceptuoso lenguaje del amor cortés, o mejillas de nieve, labios de coral, dientes de perlas (v.2062), rostro de jazmín (v. 2059)...del discurso tópico petrarquista. La dama metaforizada en sol (v. 78) y el amor como fuego o luz son otras imágenes características reiteradas, como los motivos del amor que entra por la vista...

- Escenografía.

El Texto de *El caballero de Olmedo* trae pocas acotaciones o indicaciones para su representación, como era habitual en el siglo de Oro.

El edificio del vestuario estaba dividido en nueve espacios, cada uno cubierto por una cortina. Las cortinas permitían las entradas y salidas de los personajes; también servían para que un personaje se ocultara de otros, como puertas para cambiar el lugar de la acción, para los apartes,...

El primer corredor se utilizaba para simular balcones y ventanas. El segundo corredor era especialmente empleado para torres con ventanas o rejas.

Espacios interiores: Aparecían detrás de las cortinas y se presentaban con decorados que designaban un todo por medio de algunas de sus partes: un estrado y el dosel representaban el salón real; parte de una cama, un dormitorio.

Espacios exteriores: Sugerían el lugar en que se desarrollaba la acción; por ejemplo, la presencia de plantas y rocas (de cartón) sugería una montaña; una rampa con escalones, el monte,...

El decorado se completaba con las palabras de los personajes; éstas incluían tanto menciones expresas a aspectos del decorado como descripciones de aquellos elementos y circunstancias que no aparecían ante los espectadores.

- El Vestuario.

Sabemos que en varias ocasiones los galanes salen de noche (con vestido de noche, que era distinto del diurno; el vestido sirve también para localizar el momento de la acción, pues las comedias se representaban en los corrales a plena luz del día); don Alonso explica que va a mudar vestido para salir galán y bizarro a las fiestas; Fabia (que va de tocas y monjil) se disfraza de beata con rosario y báculo y anteojos, y Tello de gorrón (*media sotana, guantes, cuello...* v. 1675); don Rodrigo lleva una capa que pierde en la riña; el listón verde o la banda de favor que Inés concede a su galán son otros elementos importantes, como la máscara de la sombra, y su espada.

El vestuario se complementa con objetos como: la canastilla de Fabia, los rejonos que sacan lacayos y Tello y sobre todo las cartas de amor que se cruzan los protagonistas y que centran modos precisos de gesticulación y pronunciación.

- Gestos, movimientos.

Los personajes lloran (Fabia hipócritamente recordando la muerte de la madre de Inés y Leonor: la actriz que hiciera de Fabia debería dar esta connotación burlesca al llanto fingido; Tello sinceramente a la muerte de don Alonso), o cantan (el labrador).

- Ruidos y música.

Los ruidos y la música tenían gran importancia en las representaciones:

Ruidos: no faltan los ruidos significativos: la fiesta de toros se expresa a través de los ruidos de caballos con petrales (cascabeles) y gritos de los espectadores (dentro, en el vestuario, tras el paño); el disparo que acaba con don alonso ha de resonar en el tablado.

Música: la música indicaba cambios de lugar o anunciaba entradas y salidas de personajes. Actúan en entremeses, bailes y otras piezas cortas. Y los instrumentos preferidos eran las vihuelas o las guitarras.

4. REFLEJO DE LA IDEOLOGÍA BARROCA EN LA OBRA.

La comedia española presenta conflictos sociales de su época: de amor, de honor, de obediencia filial, de sumisión vasallática, de rebeldía contra el rey.

En el teatro barroco, el individuo se vincula por sus condiciones sociales, que se resumen en la sangre: la herencia es el fundamento de todo el orden, como es propio de una sociedad monárquica-señorial.

A finales de la Edad Media, habían sido frecuentes las tensiones entre el señor y la aldea o villa. Estas tensiones se fueron resolviendo a favor del segundo término al comenzar el siglo XVI, pero al final de esta centuria ganaron terreno las fuerzas del señor. Se intentó incorporar a los labradores ricos y nuevos propietarios al sistema de la monarquía. El tema rural idealizado en la novela pastoril, se mostró de manera muy diferente en el teatro, más tardío, que buscó incorporar al campesino a la defensa del orden social vigente.

Así, en la comedia nueva, se hace relevante la figura del labrador rico, que respeta al rey y el orden social, que es virtuoso y vive feliz. Son sus hijos e hijas los que se pueden enamorar y casar con personas nobles.

Un gran número de obras expone conflictos entre el honor del campesino y los miembros de la clase que hasta entonces había considerado el honor como su privilegio. La comedia nueva aceptó que el campesino sea capaz de sentimientos distinguidos.

En los dramas, el rey aparece como el custodio del orden: su sola presencia física es capaz de perfeccionar la persona del vasallo que está en contacto con él. Se afirma el carácter absoluto de la soberanía del rey, al que nadie puede dejar de obedecer, y se exalta el absolutismo monárquico. La venganza contra él no es legítima, porque implicaría un ataque contra el orden social mismo, y por tanto más grave que la ofensa por aquél cometida.

Todas estas características se dan en El caballero de Olmedo:

- Hay conflictos sociales de amor, de honor, de rebeldía contra el rey...
- Cada individuo tiene distintas condiciones sociales, que se reflejan en la obra, (Fabia, Tello, Don Rodrigo, Doña Inés, Don Alonso)
- Los hijos e hijas de labradores ricos se pueden casar con hijos e hijas de nobles (don Alonso con doña Inés, don Fernando con doña Leonor...)
- El rey tiene poder absoluto (rey don Juan), es el que manda a los vasallos. (vv. 2729-2730)
Prendedlos, y en un teatro mañana cortad sus infames cuellos: fin de la trágica historia del Caballero de Olmedo.

5. COMENTARIO CRÍTICO PERSONAL.

A mí no me ha gustado la obra, creo que es demasiado parecida a la Celestina pero con distintos personajes

que realizan la misma función. Siempre es el mismo tema: el amor gira entorno a toda la obra. Y además, el teatro es difícil de leer, aunque en esta obra se entendía demasiado bien, una obra de teatro es mejor verla representada, no leída.

VI