



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO PRESENCIAIS DE
LICENCIATURA EM LETRAS
LICENCIATURA EM LÍNGUA ESPANHOLA

PATRÍCIA BARBOSA DA SILVA

**UNO PARA TODOS Y TODOS PARA UNO:
UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LA VENALIDAD TEATRAL DE
LOPE DE VEGA**

JOÃO PESSOA

2021

PATRÍCIA BARBOSA DA SILVA

**UNO PARA TODOS Y TODOS PARA UNO:
UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LA VENALIDAD TEATRAL DE LOPE DE VEGA**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do título de Licenciado em Letras-Espanhol.

Orientador:
Prof. Dr. Juan Ignacio Jurado-Centurión López

JOÃO PESSOA
2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586u Silva, Patricia Barbosa da.

Uno para todos y todos para uno : una reflexión en
torno a la venalidad teatral de Lope de Vega / Patricia
Barbosa da Silva. - João Pessoa, 2021.

52 f. : il.

Orientação: Juan Ignacio Jurado-Centurión López.

Monografia (Graduação) - UFPB/CCHLA.

1. Vega, Lope de. 2. Teatro barroco. 3. Ideología. 4.
Control social. I. López, Juan Ignacio
Jurado-Centurión. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 860(043.2)

PATRÍCIA BARBOSA DA SILVA

**UNO PARA TODOS Y TODOS PARA UNO:
UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LA VENALIDAD TEATRAL DE LOPE DE VEGA**

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em
Letras no Curso de Letras-Espanhol, da Universidade Federal da Paraíba.

Data da aprovação:

João Pessoa, 16/07/2021

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Juan Ignacio Jurado-Centurión López
Orientador
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. José Alberto Miranda Poza
Examinador
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. María del Pilar Roca Escalante
Examinadora
Universidade Federal da Paraíba

En estos días atípicos y duros, de Universidad vacía, de clases remotas, sonrisas escondidas y lágrimas de tristeza ante el dolor por la pérdida, hemos seguido caminando con la esperanza de días mejores.

Hemos aprendido a motivarnos ante las dificultades y la incapacidad de control del virus. Quiero dedicar esta monografía a todos los profesionales que siguen trabajando sin descanso, sin esperar nada a cambio, arriescando su vida a favor de todos, y a las personas que trabajando con incansable coraje perdieron su vida luchando por salvar a la de los demás.

A todos ellos les dedico esta monografía.

AGRADECIMIENTOS

A mi orientador, Prof. Juan Ignacio, ejemplo de un excelente profesional que con mucha dedicación, paciencia y atención me incentivó a su manera, a interesarme cada vez más por la literatura. Por orientarme y enriquecer este trabajo con sus conocimientos y sugerencias.

A la Profa. Dra. María del Pilar Roca Escalante y al Prof. Dr. José Alberto Miranda Poza por aceptar la participación en mi tribunal, por la revisión del trabajo y por sus aportaciones para la mejora de este trabajo.

A la Profa. María Hortensia Blanco García Murga por su dedicación, sus enseñanzas y por incentivar-me a estudiar cada vez más la lengua y la cultura española.

A cada profesor que hizo parte de mi formación y que compartió conmigo sus conocimientos: Carolina Gomes da Silva, Andrea Silva Ponte, Ana Berenice Peres Martorelli, Maura Regina Dourado, Vinícius Meira, Lucia Nobre, Betania Medrado, Danielle Almeida, Barthyra Cabral, Walison Paulino Costa, María Luiza Texeira, Daniele Dias.

A mi familia: João Paulo Fernandes y Sara Fernandes que con paciencia estuvieron siempre a mi lado durante la formación académica y con quienes puedo contar siempre con su valioso e incondicional apoyo.

A mi madre Bernadete; a mis tías, Socorro, Lucemar y Maria Inés; a mis tíos Antonio Carlos y José Mario (*in memoriam*) y a mi querida abuela, Lia (*in memoriam*) que siempre me apoyaron y me incentivaron en los estudios y también me enseñaron que con esfuerzo, trabajo y perseverancia todo se consigue. Mis hermanos, Erivaldo Barbosa y Erinaldo Barbosa. Mis primos, Edney Barros, Monica Barros, Sueli Soares y Sonia Soares. Mis tíos, Monte y Lourdes Monte.

A mis amigas, que siempre estuvieron a mi lado apoyándome y incentivándome a seguir adelante: Célia Marques, Noelma Pereira, Vanessa Gomes, Adriana Santos, Aline Monte, Claudia Verin, Ana Machado, Yasmin Teixeira y Jussara Cassimiro.

Mande advertir que en estos Reinos ha sido tan manifiesta la utilidad de las comedias, que nos excusa de repetir antigüedades y ajenas historias, y nos obliga a no perderla, pues comenzando por la sustancia de la comedia, ella es ejemplo, aviso, retrato, espejo, dechado, doctrina y escarmiento de la vida, por donde el hombre dócil y prudente puede corregir sus pasiones, huyendo de vicios, levantar sus pensamientos aprehendiendo virtudes por medio de la demostración que de todo hay en la comedia y que tan poderosa es en los actos humanos; de donde suele acaecer que más aprehende con los ojos que con el entendimiento. Allí se representa del Rey justo el fin dichoso, de la felicidad el premio, del secreto la importancia, del ánimo la fortaleza, de la traición el castigo y de lo bueno y lo malo el último paradero, que, solamente oído con razones, más visto al ojo con demostración impele en la memoria aún del más espacioso y menos obligado entendimiento no sólo a dejar el mal, más aún imitar el mismo bien que se ve.

(C. PEREZ PASTOR)

RESUMEN

El Siglo de Oro, período que trata nuestra investigación, también fue una época muy fértil para la diseminación de formas de control. El teatro lopesco será uno de los grandes divulgadores de ideologías de control y será nuestro centro de atención. Lope de Vega en su obra “*Arte de nuevo hacer comedias*” presentó sus ideas sobre el modo de representar teatralmente, las cuales fueron utilizadas en los corrales de comedias para conducir a su público e imponer una adhesión inconsciente a los valores tradicionales como: el honor, la honra, la religión, la autoridad y la jerarquía estamental, a favor del sistema monárquico señorial de la España de los siglos XVI y XVII. El objetivo principal de este trabajo monográfico es reflexionar a partir de algunos teóricos, si Lope de Vega apoyó el poder monárquico a través de sus obras o si su aproximación fue tan solo el hallazgo de una fórmula de éxito. Ya que el teatro de cierta manera o en algunos casos, apoyaba la política oficial, vamos a reflexionar si Lope fue un promotor de esta idea, divulgador de ideologías que favorecían a la monarquía, si lo hizo de forma consciente o para él tan sólo era una fórmula que vendía. Nuestro aporte teórico está formado por los siguientes autores: Pedro García Martín; José María Díez Borque; Blanco Aguinaga, que son la base de nuestra reflexión. Y teóricos como José Antonio Maravall, Ricardo García Cárcel, Wilson y Morin entre otros, que colaboraron en nuestro estudio sobre el contexto sociohistórico y cultural del Barroco Español. De esta manera pretendemos estimular el pensamiento crítico de los lectores, para que puedan hacer una reflexión sobre las ideologías que son transmitidas a través de la cultura y que están presentes en nuestra vida cotidiana, sea en la literatura o en los medios de comunicación.

Palabras claves: Lope de Vega; Teatro Barroco; Ideología; Control Social.

RESUMO

O Século de Ouro, período que trata nossa pesquisa, também foi uma época muito fértil para a disseminação de formas de controle. O teatro Lopesco será um dos grandes disseminadores de ideologias de controle e será nosso centro de atenção. Lope de Vega em sua obra “*Arte de Nuevo hacer comedias*” apresentou suas ideias sobre como representar teatralmente, a qual foi utilizada nos currais de comedias para conduzir seu público e impor uma adesão inconsciente a valores tradicionais como: honra, religião, autoridade e hierarquia estamental, a favor do sistema monárquico senhorial da Espanha nos séculos XVI y XVII. O objetivo principal desta monografia é refletir a partir dos teóricos, se Lope apoiou o poder monárquico através de suas obras ou se sua aproximação foi apenas a descoberta de uma fórmula de sucesso. Já que o teatro de certa forma ou em alguns casos, apoiava a política oficial, vamos refletir se Lope foi um promotor dessa ideia, disseminador de ideologias que favoreciam a monarquia, se o fez de forma consciente ou para ele era apenas uma fórmula que vendia. Faz parte do nosso referencial teórico os seguintes autores: Pedro García Martín; José María Díez Borque; Blanco Aguinaga, que são a base da nossa reflexão. E teóricos como José Antonio Maravall, Ricardo García Cárcel, Wilson e Morin entre outros, que colaboraram para nosso estudo sobre o contexto sócio-histórico e cultural do Barroco Espanhol. De esta forma pretendemos estimular o pensamento crítico dos leitores, para que possam realizar uma reflexão sobre as ideologias que são transmitidas através da cultura e que estão presentes no nosso cotidiano, seja na literatura ou nos meios de comunicação.

Palavras-chaves: Lope de Vega. Teatro Barroco. Ideologia. Controle Social.

SUMÁRIO

INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I.....	17
1. EL CONTEXTO SOCIAL DEL BARROCO ESPAÑOL	17
1.1. La Cultura y la sociedad del Barroco Español	21
CAPÍTULO II	25
2. EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO	25
2.1. El Teatro de Lope de Vega.....	31
2.2. El público de Lope de Vega	33
CAPÍTULO III.....	37
3. EL TEATRO LOPESCO: UN APARATO DE PROPAGANDA AL SERVICIO DE LA MONARQUÍA O UNA FORMA DE ÉXITO PARA VENDER SUS OBRAS.....	37
CONSIDERACIONES FINALES	46
REFERENCIAS.....	49

INTRODUCCIÓN

Esta investigación surgió por el deseo de estudiar el Barroco español, un período singular y grandioso de la historia que tuve el placer de conocer en las clases de la asignatura de Literatura Española. Después de leer la obra de teatro, *“La Vida es sueño”*, del poeta y dramaturgo español, Calderón de la Barca y la obra, *“Fuenteovejuna”*, de Lope de Vega, mi interés por estudiar sobre el teatro del Siglo de Oro me hizo querer profundizar.

Frecuentemente, la cultura de una manera velada a través de la diversión, nos vincula a formas ideológicas de control. De esa manera encubierta, la cultura es inconsciente. En este tiempo de algoritmos, no nos damos cuenta que nuestro deseo no es nuestro deseo, es el deseo de otros.

En la actualidad no nos damos cuenta que estamos siendo manipulados por el sistema y obedecemos a cosas pensando que son ideas nuestras, cuando son ideas de los otros que nos han puesto en la cabeza a través de la publicidad, de la televisión o de las redes sociales. En estos tiempos de globalización y multiculturalismo, con los cambios en los modos de comunicación, presenciamos un nuevo tipo de lector que le gusta un tipo de lenguaje y que se impone a través del correo electrónico y de los mensajes del móvil.

En una sociedad como la nuestra, dominada por los medios de comunicación y por la moderna tecnología, presenciamos un cambio de modelo cultural, ya que estamos en el auge de los medios audiovisuales y de las nuevas tecnologías. Los medios de comunicación, las redes sociales son más frecuentes en nuestra vida y muchas veces, no percibimos qué contenidos ideológicos de una página de Facebook o de Instagram o de una novela televisiva estos nos transmiten.

En el siglo XX, Luis Althusser tipificó las formas de control social a través de los aparatos represivos del Estado y a través de los aparatos ideológicos. En nuestra época, las ideologías son transmitidas por los medios de comunicación que son muy bien aceptados por nuestra sociedad, la cual generalmente no percibe el control ideológico que Althusser (1972) llamaba aparatos ideológicos del Estado. Para el pensador argelino, la sociedad no se mantiene únicamente por el uso de la violencia, de la ley o de la represión. Es necesario un cierto grado de convencimiento por parte del “público” y este se logra a través de aparatos ideológicos como la familia, la escuela, los medios de comunicación, la iglesia, la ciencia, la cultura. O sea, a través de los formadores de opinión, se reproduce la ideología, y de esta forma la cultura se aproxima muchas veces a estos aparatos ideológicos. Y esta situación de control social no es algo que ocurra exclusivamente en la modernidad, en los últimos siglos. Desde la antigüedad

las sociedades siempre han procurado encontrar modos de control social, fueran estos para guiar la “manada” de modo a serenar sus miedos o para preservar sus costumbres o a la más cruel manipulación del grupo. Esta forma de control se encuentra ya en la esencia del mito formador de las culturas, en las formas, como las denomina José Miguel Oviedo (2002), de Mito poética. Ideas que ayudan a dar forma a estas creencias legendarias que sirven, como ya observamos, para exorcizar los miedos, pero también, cuando empleada, del modo adecuado para orientar el pensamiento de las personas hacia ideas que ellos mismos nunca las hubieran imaginado.

El Siglo de Oro, período que trata nuestra investigación, también fue una época muy fértil para la diseminación de estas formas de control. En una sociedad, como advierte Aguinaga, Puértolas y Zavala (1979), que cambiaba los “valores de uso” por los “valores de cambio” se hizo necesario inculcar estas ideologías a través de nuevas formas mito poéticas y el género más adecuado para esta transmisión fue sin duda el dramático. Será principalmente el teatro, junto con otras formas artísticas como la pintura o los trágicos grupos escultóricos que paseaban todas las semanas santas la figura de un catártico y sanguinolento Cristo yacente, los que consigan promover esas corrientes de control. Cómo el teatro del siglo de Oro diseminaba estas ideologías y cómo fue utilizado para divulgar esa serie de ideas de control fue lo que me llamó particularmente atención y me llevó a querer estudiarlo con más detalle. Fue así que nació el germen de esta reflexión que ahora presento y que tiene como centro de atención la figura de Lope de Vega y su *modus operandi* a la hora de escribir algunas de sus obras teatrales más importantes como “*Fuenteovejuna*” o “*Peribáñez y el comendador de Ocaña*”, entre otras.

Lope en su obra “*Arte Nuevo de hacer comedias*” (1609), presentó sus ideas sobre el modo de representar teatralmente, la cual fue utilizada en los corrales de comedias para conducir a los espectadores e imponer una adhesión inconsciente a los valores tradicionales como: el honor, la honra, la religión, la autoridad y la jerarquía estamental, a favor del sistema monárquico señorial de la España de los siglos XVI y XVII.

El gran valor social del Siglo de Oro fue el honor, y su manifestación externa: la honra. El honor era, según Covarrubias la “reverencia, la cortesía que se hace a la virtud”. Era, en otras palabras, el respeto a las virtudes comunes a las personas de todos los grupos sociales. Estas virtudes, como la ascendencia de cristianos viejos, el decoro de la familia, la sinceridad, la valentía, la castidad, la liberalidad (generosidad) o la riqueza de las personas creaban un “buen nombre”, una fama también llamada honra. Si esta honra era vulnerada con “agravios” las personas podían “desagraviarse”, al margen de diferencias sociales, mediante el uso de la fuerza. En Europa era proverbial la altanería y fanfarronería de los españoles, obsesionados con su honor y su manifestación visual en gestos y reverencias graves (PALMA, 2017, p. 24).

El Siglo de Oro español fue un período marcado por el florecimiento de las artes, de la literatura y de la cultura, que se extiende desde los primeros años del siglo XVI hasta el mediados del siglo XVII. Fue un periodo de extraordinario desarrollo cultural que correspondió a dos estilos artísticos, el Renacimiento y el Barroco, ambos con características diferentes y con una relevante producción artística que impactó en la cultura europea. Sin embargo, a pesar del desarrollo cultural, fue un período también marcado por una grave crisis económica, política y social.

Para dar comienzo a nuestra reflexión se hace necesario disertar sobre la cultura y la sociedad de la época y comprender cuál es el papel que la literatura va a cumplir a partir del final de la Edad Media con el surgimiento de una nueva clase social: la incipiente burguesía y su modo particular de entender el mundo y las relaciones sociales.

Si en la Edad Media el poder de los reyes podría ser contestado, al contrario, en la Edad Moderna el aspecto dominante será una imposición del poder absoluto de los monarcas cada vez más notorio. A lo largo del Renacimiento germinará una política de propaganda que llegará al Barroco, a través de los artistas de los más variados campos, que serán colaboradores, de modo implícito o de modo explícito, en la creación de la imagen del monarca y de su poder totalitario. El rey, dentro del marco del providencialismo, será visto como un ser divino, representante de Dios en la tierra.

La Monarquía de los Austrias concebía que todo poder descendía de Dios, y que, en consecuencia, los reyes debían responder a su poder por medio de una actitud y una política acorde a las leyes divinas. Así se explican las costosísimas guerras de religión con las que los Austrias pretendieron defender la Fe católica en Europa. Los fines de la Monarquía Católica fueron aquellos de la Iglesia; esto es: la salvación. En consecuencia, la adhesión a la Monarquía y el servicio al rey, en su Corte o en sus campañas militares, fueron actos esencialmente religiosos (PALMA: 2017, p. 19).

Con la propagación de los eventos culturales en torno de la figura del monarca para mostrar su exaltación, con la teatralización de su imagen, desde finales del siglo XV, esta alcanzará su punto culminante hasta que poco años después de la muerte de nuestro dramaturgo, como observa García Martín (2016, p. 416), se producirá un cambio de mentalidad en el que los españoles toman consciencia del fin de su hegemonía política y *el imaginario monárquico en las obras de Lope de Vega dejó paso a los nuevos ideales de la propaganda del poder. La reforma y la reputación protagonizarán la gobernanza del Rey planeta.*

El fortalecimiento de la monarquía absoluta y el poder cada vez más concentrado en las manos del rey y de algunos cortesanos próximos y de confianza será el caldo de cultivo perfecto para graves conflictos como revueltas y el crecimiento del descontentamiento social. Mientras

el espíritu de decadencia que caracterizará el barroco español se va filtrando en muchos aspectos de la sociedad, los gobernantes se prodigan en lujosas fiestas, al mismo tiempo que aumenta el valor de los impuestos para el pueblo. La crisis también afecta la vida intelectual y la pluma de los escritores del periodo deja atrás el clima de optimismo propio del momento anterior y abre paso al desengaño y el pesimismo característicos del Barroco.

Ante esta situación fuera de control, los gobernantes crearon un sistema de control social con el objetivo de apaciguar los ánimos y contener las posibles amenazas y revueltas por parte del nutrido grupo de insatisfechos; desde la plebe hasta la incipiente burguesía que desde final de la Edad Media pugnaba por obtener los mismos privilegios que gozaban los nobles. Por ejemplo, la Monarquía Católica no permitía la propagación de ideas políticas contrarias a la ideología oficial y no dudará en emplear la cultura, principalmente la representación teatral, en su afán controlador.

La Monarquía Hispánica empleó los resortes ideológicos, artísticos y sociales de la cultura del Barroco para ejercer una influencia psicológica de tal magnitud sobre la masa que le permitiera encadenar su conciencia bajo su yugo, y de esta forma dejara de ser una amenaza para el régimen monárquico-señorial. (GARCÍA, 2020: p. 9)

Como veremos en los próximos capítulos, durante el Siglo de Oro se producirá un gran desarrollo del teatro, desde las pioneras obras de Juan de Encina o de Lope de Rueda hasta la consolidación del gran teatro barroco con la figura del dramaturgo Pedro Calderón de la Barca. Si en un primer momento los pasos, antecedente del futuro entremés, divierten a un público, cada vez más numeroso, con sus divertidos enredos en los que la burla y la crítica velada son protagonistas, con la madurez del teatro barroco el objetivo por detrás de la puesta en escena de situaciones próximas a la vida del público asistente irá mucho más allá del puro divertimento. Las representaciones teatrales, durante el Barroco, se convertirán en el medio más adecuado para la divulgación, entre las clases populares, de las ideas afines al poder y el mantenimiento de un estatismo social que sufría fuertes ataques con la pujanza de una nueva clase social que, en su despertar laico, ya no dependía totalmente del estado y comenzaba a ver la iglesia y su enorme voracidad como un obstáculo en esta renovada vida terrenal.

La iglesia y la Monarquía percibieron la utilidad de las comedias de autores como Lope de Vega y así el teatro, que durante el medievo y en las iglesias había sido concebido por la jerarquía eclesiástica como un medio de instrucción para formar al pueblo sobre los misterios sagrados y la prevalencia de unos determinados valores de uso, con el advenimiento de la denominada Edad Moderna, sale del recinto sagrado y ocupa ahora las plazas para expandir su nuevo ideario de carácter menos sacro y más profano. Y será en este ambiente que el teatro

pasará ser a ser visto cada vez más como un importante aliado para el enfrentamiento entre los “valores de uso” y los “valores de cambio” que, según Aguinaga, Puértolas y Zavala (1979) caracterizarán el Siglo de Oro español. El teatro servirá como forma de evasión y como el medio para liberar la siempre creativa y ocurrente cultura popular, pero la iglesia repudiaba la inmoralidad de estas pioneras representaciones escénicas que con el tiempo quedarán relegadas a los ya citados entremeses que eran representados en los intervalos de obras mayores y que en muchos casos tenían, por su carácter burlesco y libidinoso, mayor éxito que la propia obra protagonista.

Vamos a ver en el marco de ese despertar laico, el surgimiento de una nueva aristocracia, y así el rey se fortalece caminando, como ya fue observado, hacia el absolutismo. Durante la Edad Media el rey no tenía ese poder absoluto, estaba protegido por una nobleza caballeresca, pero cuando termina el periodo medieval esa nobleza caballeresca se deshace y se convierte por un lado en aristocracia y por otro en los hidalgos, aquellos que en muchos casos harán el camino de las Américas, en busca de fortuna y de reconocimiento.

Con esta inquietud en la cabeza: ¿cómo el teatro, como manifestación cultural con cada vez más poder de convocatoria, diseminaba unas ideas a favor de la monarquía? nos determinamos a querer profundizar más en el asunto y eso nos llevó a pensar como muchas veces la cultura de una manera velada, a través de la diversión, nos vincula a formas ideológicas de control y como podría estar presente en las producciones culturales, a principio tan inocentes, como las telenovelas, las series o incluso los anuncios de televisión.

Considerando las limitaciones impuestas a un trabajo de conclusión de curso, optamos por realizar una revisión teórica que nos ayudase en la reflexión sobre el tema y optamos por trabajar con tres teóricos, que centraron su atención en la producción lopesca, para responder a nuestra pregunta: ¿Será que Lope de Vega se “vendió” a la institución monárquica para obtener reconocimiento y fortuna o simplemente con su “*Arte Nuevo de hacer comedias*” encontró una fórmula de éxito que le ayudó a la hora de obtener este reconocimiento y su exaltación de la monarquía tan solo estaba motivada por esa fórmula tan exitosa? Para ello, después de realizar nuestro levantamiento bibliográfico, decidimos trabajar con tres teóricos: El primero de los seleccionados fue Pedro García Martín (2016) quien defiende que Lope empleó una serie de estrategias para crear un imaginario monárquico que le ayudó en el proceso de exaltación de la figura del rey y de la nobleza. En segundo lugar, escogimos a José María Díez Borque (1976), quien defiende más la fórmula de éxito encontrada por el autor como el leitmotiv por detrás de su vasta producción teatral. Por último, nos aproximamos al pensamiento de Blanco Aguinaga,

(1979) quien, con sus ideas más radicales sobre las motivaciones creadoras del autor, no duda en mostrar a Lope como el escritor que encuentra su gran éxito y reconocimiento aunque se traduzca en una aceptación consentida de los valores monárquicos, del estatismo social y del empleo del campesino rústico, entre otros personajes plebeyos, tan solo para *consolidar una sociedad clasista, monárquica y señorial, fundada sobre las bases del trabajo campesino*.

Así, a partir del dialogo con los tres teóricos que acabamos de citar, lo que pretendemos, en esta pregunta sin fácil respuesta, es saber si Lope apoyó el poder a través de sus obras o realmente, como insinúa Díez Borque, para Lope la aproximación fue tan solo el hallazgo de una fórmula de éxito. Una vez que el teatro de cierta manera o en algunos casos, apoyaba la política oficial, vamos a ver si: ¿Lope fue un promotor de esta idea, divulgador de ideologías qué favorecían a la monarquía? ¿Lo hizo de forma consciente o para él tan sólo era una fórmula que vendía?

Para contestar a tales preguntas, es necesario conocer la contextualización sociohistórica de la época, sus circunstancias políticas, económicas, demográficas, religiosas y sociales. La monarquía de este periodo y cómo los que tenían el poder utilizaron ideologías de control social para contener las revueltas e insatisfacciones del pueblo. En ese marco histórico vemos representado el cambio arquitectónico que se produce del castillo al palacio; el castillo como sinónimo de los tiempos guerreros y brutales del periodo anterior y el palacio sinónimo del refinamiento y de las nuevas maneras de la corte. En este nuevo tiempo continua el paulatino despertar de la burguesía, el crecimiento de las ciudades estado, la necesidad de la monarquía de romper con una nobleza medieval caballaresca que cada vez exigía más y no daba mucho a cambio. Así, se hace necesario conocer ese nuevo formato de una monarquía que descompone las ordenes militares y se fortalece ahora con una aristocracia, la cual, en muchos casos, se favorece con la venta de títulos nobiliarios que el propio rey les ofrece. Una época en la que el rey quiere agradar al pueblo que poco a poco va saliendo del feudalismo para entrar en un mundo de relaciones sociales marcadas por el incipiente proceso mercantilista y el lento distanciamiento del teocentrismo que caracterizó el periodo anterior. Poco a poco va creciendo una burguesía que ahora vive de sus propios negocios. Comienzan a surgir, en la península itálica, las ciudades estado que en muchos casos nos remiten a la época romana con las grandes familias y la concentración de poder y riqueza más allá de los castillos o de los palacios. Estos nuevos príncipes serán muchas veces los patrocinadores de las nuevas formas de cultura. Y en este contexto surge también una literatura, como afirma López (1973: p. 12), de carácter más

práctico que expresa, a través de sus creaciones, la peculiar visión de mundo de este nuevo grupo social.

Así, en nuestro primero capítulo abordamos el contexto histórico del Siglo de Oro para abrir el debate y conocer el condicionamiento socio histórico sobre el que se construye nuestra reflexión. En el segundo capítulo, abordamos ya el teatro en el Siglo de Oro, que fue un género literario que llegó a un público masivo. Presentamos los corrales de comedias, el espacio escénico como un vivo reflejo de la sociedad del Siglo de Oro. Los personajes y la revolución teatral de Lope, con sus temáticas aleccionadoras que conquistaban la audiencia de su público. También presentamos como estaba compuesto el heterogéneo público que acudía a ver estas representaciones teatrales.

A continuación, en nuestro tercer capítulo, abordamos el objeto central de nuestro trabajo, la fórmula venal que nuestro Fénix encontró para divulgar sus obras y así, examinamos a través de la visión de diversos críticos, si Lope, como ya observamos antes, escribía sus producciones a servicio de la monarquía, como diseminador de una ideología a fin a ésta o simplemente si él había encontrado una fórmula de éxito para agradar a su público y al menos tiempo le ayudasen a ganar reconocimiento y rendimiento financiero.

De este modo, esta investigación es significativa porque contribuye para ampliar nuestros conocimientos sobre el Siglo de Oro, en especial, sobre el Barroco y el teatro lopesco. Y pretende estimular el pensamiento crítico de los lectores, para que puedan hacer una reflexión sobre las ideologías que son transmitidas a través de la cultura y que están presentes en nuestro cotidiano, sea en la literatura o en los medios de comunicación.

CAPÍTULO I

1. EL CONTEXTO SOCIAL DEL BARROCO ESPAÑOL

El Barroco español, período aproximadamente comprendido entre 1598 y 1680 fue marcado por su gran florecimiento y apogeo en todos los géneros literarios. Durante los siglos XVI y XVII, España vivió una gran revolución social, cultural y política. En el siglo XVI la influencia del Clasicismo Renacentista, proveniente de Italia, predominó y en la segunda mitad del siglo XVI y durante el siglo XVII el arte español derivó hacia el Barroco.

En este periodo ocurrieron cambios sociales y políticos como: la conquista de nuevos territorios, afianzamiento de la monarquía absoluta, el Estado adquirió grandes deudas, el desarrollo científico estancó, el número de hidalgos aumentó y la situación económica entra poco a poco en declino con la paulatina pérdida de la hegemonía de un imperio que cada vez ve con mayor dificultad llevar sobre sus hombros este pomposo título. En el campo cultural y literario surgen el Conceptismo¹ y el Culteranismo². Los autores destacados de esta época, fueron: Miguel de Cervantes Saavedra, Lope de Vega y Carpio, Francisco Quevedo, Luis de Góngora, Garcilaso de la Vega, Calderón de la Barca, entre muchos otros.

La contradictoria correlación entre una cultura esplendorosa y una sociedad decadente hace que todos los aspectos desde el religioso, político, económico, literario, demográfico y social, influencien, de una manera o de otra, en la vida de los hombres de la época.

Con respecto a los aspectos religiosos, la fe católica estaba arraigada en la vida de la sociedad de la época. La Monarquía de los Austrias comprendía que el poder provenía de Dios y así defendían la unidad católica en Europa. La Monarquía Católica y la iglesia defendían la salvación por medio de la fe, por esta razón fueron considerados como actos religiosos, la devoción a la Monarquía y el servicio al rey, en la corte o en las campañas militares.

Además, la devoción a la Virgen María en España (PESET Y PESET, 1985, p. 14) y América era constante, y desde finales del siglo XVI la devoción al Santísimo Sacramento fue exaltada en las procesiones del Corpus Christi. Las fiestas religiosas eran frecuentes y celebradas con bailes, músicas, teatro religioso, romerías, etc. Hoyos (1985, p. 4) afirma que *se trataba de una sociedad muy religiosa, pero que orientaba su fe hacia lo meramente litúrgico y ritual; así, por ejemplo, los reyes, por Semana Santa, invitaban a comer a unos pobres tras la ceremonia religiosa del lavatorio de los pies.*

¹ Expresión de relaciones ingeniosas entre los objetos y las palabras.

² Lenguaje rico en imágenes, abundantes alusiones a la cultura clásica.

Además, vale destacar en este punto que el valido³ de Felipe III (1578-1621), el Duque de Lerma ordenó la definitiva expulsión de los moriscos en 1609, dando fin así, la decisión emprendida en 1492 por los Reyes Católicos⁴.

En los aspectos religiosos, el Barroco será considerado para la Península Ibérica el tiempo de la Contrarreforma. España se protege contra los movimientos reformistas y para eso se aísla culturalmente y eso se traduce en un retraimiento forzado en diferentes ámbitos y principalmente en lo que se refiere al campo cultural.

Vale apuntar que España contaba con la Inquisición y los tribunales inquisitoriales castigaban los ataques contra el sistema vigente, manteniendo el temor en las personas, confiscando grandes fortunas que quedaban en beneficio de los tribunales y de la corona y destruyendo la posibilidad de fortalecimiento de la incipiente burguesía. La delación era la base del juicio. Debido a *la Inquisición y el aislamiento; la pobreza intelectual de los clérigos que dominan las universidades - como representantes de una sociedad fuertemente estamentalizada, feudal - ofrece niveles mínimos en el pensamiento y en las ciencias de la época* (PESET Y PESET, 1985, p. 4).

En lo que se refiere a los aspectos políticos, estos se caracterizan por un periodo de decadencia política donde las decisiones mal tomadas de los denominados Austrias Menores van a llevar el país a una sucesión de guerras y de conflictos que terminaran creando una situación insostenible.

Los monarcas del siglo XVII, Felipe III (1598 - 1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700) depositaron el poder en las manos de sus validos; el Duque de Lerma, el Conde Duque de Olivares y D. Juan José de Austria, respectivamente. En el reinado de Felipe III, ocurre una política de pacificación, la “Pax Hispánica”, una interrupción de hostilidades con Francia, Holanda e Inglaterra. En el Reinado de Felipe IV, ocurre la Guerra de los Treinta Años entre 1618-1648 (PESET Y PESET, 1985, p. 8), la Guerra con los Países Bajos y las revoluciones de Cataluña y Portugal. En el Reinado de Carlos II, se desarrollan los problemas de la sucesión a la corona de España, la Guerra de Sucesión y el Tratado de Utrecht.

En la novela “*El Capitán Alatriste*” de Arturo Pérez Reverte (1997), ambientada en el siglo XVII, vemos la representación de la época del Barroco cuando España pasa por uno de

³ Valido es el ministro que gobierna a nombre del rey. Según la Real Academia Española, es un hombre que, por tener la confianza de un alto personaje, ejerce el poder de este.

⁴ Los Reyes Católicos, en 1492 dictan la expulsión de los judíos. Los que aceptaron convertirse al cristianismo son llamados de conversos y de cristianos nuevos, sus descendientes. Con la toma de Granada, los moriscos pudieron mantener su religión y sus costumbres, pero surgen cuantiosas revueltas debido a la intolerancia de los gobernantes y en 1609, los moriscos son expulsos definitivamente durante el reinado de Felipe III (1578-1621).

sus momentos más delicados; el ya mencionado inicio de la decadencia política, económica, social y moral, reflejo de la mala política de los validos de Felipe III y Felipe IV.

El reinado del anterior Rey Don Felipe III había sido breve pero funesto en manos de un favorito incompetente y venal, y también pese a que nuestro joven monarca, cumplido caballero pero abúlico e incapaz para los negocios de gobierno, estaba a merced de los aciertos y errores -y hubo más de los segundos que de los primeros- del conde y más tarde duque de Olivares. Mucho ha cambiado desde entonces el pueblo español, o lo que de él queda como tal. Al orgullo y la admiración por sus reyes siguió el menosprecio; al entusiasmo, la acerba crítica los sueños de grandeza, la depresión más profunda y el pesimismo general (PEREZ-REVERTE, 1997, p. 100)

El sentido de la decadencia y de la pérdida de los valores guarda mucha relación con la situación política de una época marcada por continuos problemas económicos. En contraste con unos monarcas más preocupados con fiestas y diversión mientras que quienes gobernaban eran sus válidos. Esa situación terminó derivando en un estado de calamidad y desengaño.

Con relación a estos aspectos económicos, el empobrecimiento financiero crece asustadoramente, a lo largo del siglo XVII. El aumento de las deudas debido al lujo de los nobles obliga a gastar más y a tomar prestado y endeudarse. La situación desastrosa de la economía, junto con la incapacidad de los gobernantes de controlar la crítica situación derivó en mucha pobreza, carestía, hambre. La agricultura y el comercio también cayeron en decadencia. Por otro lado, la penuria siguió creciendo como resultado de la disminución de la circulación monetaria y la consiguiente concentración del capital.

Además, los precios agrícolas aumentaron de manera espectacular y el precio del arrendamiento subió. El peso de la jurisdicción señorial en los siglos XVI y XVII era muy grande. Las familias estaban adscriptas a un señorío que cobraba los impuestos para la monarquía. Había dos tipos de señorío:

Los señoríos eran de dos tipos: territoriales, en los que el señor poseía efectivamente la tierra y la población estaba sujeta de tenencias, y jurisdiccionales, en los que el señor ostentaba el derecho de administrar justicia, recaudar impuestos, nombrar funcionarios, pero no era el propietario de la tierra (CÁRCEL, 1985, 59).

Con base en la cita, estos dos tipos de señoríos diferenciados por el poder que ejercían sobre la tierra y sobre una población que estaba sujeta a su administración, estarán presentes en las obras de los escritores del siglo de Oro. Así pues, Lope de Vega, va a utilizar este personaje, caracterizado como el poderoso, en sus escritos con base en la sociedad de la época. Lo encontraremos, por ejemplo, en la obra "*Fuenteovejuna*" (1619).

En lo que se refiere a los transportes y rutas, según Cárcel (1985, p. 4,5), las limitaciones de la época condicionaban la comprensión del espacio por parte de la gente. Entre los escasos

viajeros patrios de los siglos XVI y XVII, en la mayoría aristócratas y diplomáticos, estos se confrontaban con la presencia extranjera de científicos, militares y religiosos que transitaban las rutas hispánicas y que contribuyeron con crónicas que, aunque con limitaciones, sirvieron de fuente de conocimiento para los propios españoles. Los viajeros andaban a caballo o a pie, porque el transporte terrestre era más frecuente y la vía fluvial era muy escasa, debido a las características geográficas de la Península Ibérica. Las rutas eran inseguras y peligrosas, los caminos pésimos y había insuficiencia de puertos. Había carruajes de mulas para el transporte de impedimenta en un viaje real, carrozas, mulas de silla, acémilas. Los reyes viajaban con mucha frecuencia. El lujo y la riqueza exigieron transportes consecuentemente más caros. En el siglo XVI surge el correo como servicio y resultaba alto el coste del envío de documentos por correo. La piratería estaba presente en las rutas marítimas que eran tan inseguras como las rutas terrestres.

Conviene subrayar que, la literatura de esta época reflejaba las características de la vida de la gente en su tiempo. Autores como Miguel de Cervantes, en la obra “*Don Quijote de la Mancha*”, por ejemplo, ya escribía sobre los peligros y los caminos inseguros de España. Así, como muestra el fragmento:

-Señor, yo no sé por qué quiere vuestra merced acometer esta tan temerosa aventura. A hora es de noche, aquí no nos ve nadie: bien podemos torcer el camino y desviarnos del peligro, aunque no bebamos en tres días; y pues es no hay quien nos vea, menos habrá quien note de cobardes, cuanto más que yo he oído predicar al cura de nuestro lugar, que vuestra merced bien conoce, que quien busca el peligro perece en él. Así que no es bien tentar a Dios acometiendo tan desaforado hecho, donde no se puede escapar sino por milagro, y basta los que ha hecho el cielo con vuestra merced en librarle de ser manteado como yo lo fui y en sacarle vencedor, libre y salvo de entre tantos enemigos como acompañaban al difunto (CERVANTES, 2000, p. 125).

En lo que se refiere a los aspectos demográficos, las crisis constantes, las epidemias, la carestía, las malas cosechas, el hambre y también la expulsión de los moriscos provocó la disminución de la población.

Hoyos (1985) amplía con otros razonamientos los motivos que estimularon la rebaja de la población:

Otra causa del descenso general de la población es el aumento de eclesiásticos de dudosa vocación. Era costumbre que los segundones de las familias ingresaran en la Iglesia, así, además de reducir gastos aportaban prestigio al linaje; caso paradigmático es el del madrileño obispo Vargas. También incide en este descenso la política belicista de los Austrias, causante de la muerte de hombres en edad de procrear (HOYOS, 1985, p. 10).

Por las motivaciones que acabamos de mencionar, los españoles, conscientes de esta situación se trasladan geográficamente en dos sentidos: del centro a la periferia y del campo a

la ciudad. En Madrid, por ejemplo, el crecimiento poblacional acarreó el aumento de la pobreza e inseguridad, por no existir fuerzas suficientes para mantener el orden público.

En lo que se refiere a los aspectos sociales, el sistema social en la época, de acuerdo con Cárcel (1985, p. 11) *era el típico del Antiguo Régimen, basado en el principio de la inexistencia de igualdad ante la ley, con la distinción tajante entre nobles y plebeyos y una total rigidez estamental.*

Esta sociedad estamental de acuerdo con Cárcel (1985) estaba organizada en dos grupos distintos: los privilegiados (la nobleza y el clero) y los no privilegiados (los vasallos, los campesinos, los artesanos, los letrados, los funcionarios y los grandes comerciantes). Este último grupo pagaba impuestos al rey, rentas a los señores y el diezmo a la Iglesia. Los privilegiados no pagaban impuestos, tenían exención fiscal y vivían de las rentas del trabajo de otros. El trabajo era visto como un deshonor o una deshonra para el que lo practica. En la nobleza había jerarquías: En primer lugar, estaban los Grandes y en segundo los condes y marqueses. La creación de nuevos títulos fue también constante en este periodo. La propiedad de la tierra era una buena manera de obtener prestigio o beneficios, en la búsqueda de conseguir un título de nobleza. Vale destacar que la colaboración de la nobleza con la monarquía empieza a dejar a desear y la vetusta nobleza caballeresca da su canto del cisne.

Todos los aspectos hasta aquí mencionados son de gran importancia para nuestro trabajo porque se van a reflejar en la literatura de la época, y en especial en el teatro lopesco. Varios personajes de su teatro estarán basados en las características, expuestas en este capítulo, de la sociedad de la época, como veremos en el último capítulo.

1.1. La Cultura y la sociedad del Barroco Español

El Barroco español para Maravall (1975) es un *concepto de época* que está situado en tres etapas: 1. período de formación - el reinado de Felipe III (1598-1621); 2. período de plenitud - el reinado de Felipe IV (1621-1665) y 3. período de decadencia y degeneración - las dos primeras décadas del reinado de Carlos II (1665-1685).

Barroco es esa conexión geográfico-temporal de articulación y recíproca dependencia entre una compleja serie de factores culturales de toda índole es la que se dio en el XVII europeo y creó una relativa homogeneidad en las mentes y en los comportamientos de los hombres (MARAVALL, 1975, p. 34).

Resulta que todos los campos de la cultura coinciden como factores de una situación histórica concreta, o sea, la pintura barroca, la economía barroca, el arte de la guerra barroco, se desenvuelven en una misma situación y condiciones.

La cultura barroca surge en un contexto histórico marcado pelos movimientos reformistas y contra reformistas y se caracteriza por una época de grandes contrastes: *individualismo y tradicionalismo, autoridad inquisitiva y sacudidas de libertad, mística y sensualismo, teología y superstición, guerra y comercio, geometría y capricho* (MARAVALL, 1975, p. 46). Las características de la cultura barroca van a surgir debido al estado de las sociedades en el siglo XVII, esencialmente la relación del poder político y religioso con la masa de súbditos.

Antes de nada, conviene subrayar que el Barroco, marco general de nuestro estudio, está muy relacionado con la cuestión religiosa, de la Iglesia Católica, en virtud del poder monárquico absoluto y su fuerte relación con ésta.

La crisis social que caracterizó este periodo fue un proceso que alteró profundamente el estado social de la gente. Varios fueron los factores: la alteración de los valores y modos de comportamiento con las conductas desiguales; el malestar y la contrariedad entre los individuos, sentimiento de opresión y agobio; transformaciones en las relaciones entre los individuos; los nobles y la burguesía dejan de cumplir su papel y el surgimiento de críticas debido a las insatisfacciones que suscitarán continuas revueltas.

Teniendo en cuenta estos factores, fueron prolíficos los escritos que tenían como objetivo de poner orden en el sistema de relaciones sociales y políticas de la época, provocados por acciones descomedidas de los gobiernos.

En un contexto de conflictos, los cambios de comportamientos eclesiásticos y la escasez económica, se organiza una operación para contener la crisis que amenazaba el orden social. Dentro del marco del régimen absolutista del Barroco, se instituye la noción jurídico-política de soberanía. La propiedad agraria es revalorizada y se incrementa el papel social de la nobleza (posición estamental superior y privilegiada – nobleza de sangre, ricos con siervos, eclesiásticos, burócratas elevados) y que Maravall (1985, p.72) llama de capas sociales. *Se trata de la pirámide monárquico-señorial de base protonacional a la que llamamos sociedad barroca*. Un sistema nuevo para controlar y contener la amenaza que estas clases podrían ocasionar. Entonces, fue necesario incorporarlas a la conservación del orden, comprometiéndolas en su defensa.

Además, esta nobleza se movía en defensa de sus privilegios, era incapaz de enriquecerse por medios propiamente económicos y tenía el apoyo de la monarquía. La protección a la Mesta, que apoyaba el sistema, fue un ejemplo claro de protección a los grupos privilegiados (la Iglesia, los nobles, ricos nuevos) reforzando así, el apoyo a un gobierno autoritario, monárquico-aristocrático. Sobre todo, el teatro apoyó en alguna ocasión esa política oficial, en estrecha correlación, de poder monárquico y nobleza.

Hay casos (que el teatro recoge) de persecución y castigo del noble rebelde, ciertamente, pero, ello es así por cuanto se ha salido de régimen de colaboración y distribución de poder entre rey y nobles, en que se funda el régimen del XVII (MARAVALL, 1985, p. 87)

Considerando que el teatro de cierta manera, apoyaba la política oficial, ¿será que este elemento de la cultura barroca nos ayudará a comprender el papel que va a cumplir el teatro lopesco? ¿Será que Lope de Vega integraba este grupo de favorecidos? ¿Y será que este Lope, que era consciente de que sus obras estaban diseminando una ideología que favorecía a la monarquía y al sistema vigente, comprendía las consecuencias que esta posición personal podía ayudar a fomentar una sociedad estamental? O simplemente ¿Lope encontró una fórmula de éxito que agradaba a un público heterogéneo y que por tanto vendía bien?

Como veremos posteriormente, el espacio teatral del Barroco metaforizaba perfectamente la sociedad de la época. A un lado, estaba el grupo de los favorecidos que buscaban mantener y aumentar sus riquezas gracias al poder social que ostentaban. Al otro lado, un grupo que sufría debido a la pobreza, el hambre, la guerra y las epidemias. En el medio de estos se encontraba una incipiente burguesía que pugnaba por sobresalir. La consecuencia de esta situación fueron las constantes protestas y rebeliones. Y para pacificar a la gente, los poderosos buscaban elementos de distracción, como el teatro.

En oposición al sistema vigente de la época, los conflictos entre los ricos y pobres aumentaban cada día. Los impuestos, los precios altos, el estado de disconformidad hacen surgir la xenofobia, la pureza de sangre, el aumento de la prostitución, entre otras cosas. Y para asegurar la integración y preservación de los ideales monárquicos los artistas, pintores, dramaturgos también fueron convocados, con el objetivo de impedir los movimientos de revuelta provocados por la grave crisis.

Las letras y las artes enaltecen la figura del rey, de la nobleza y de la Iglesia. La pintura del Barroco es conocida como una pintura ideologizada, destaca la pintura religiosa con fines sacros y de propaganda, pintura de prestigio con fines políticos y pintura decorativa, con floreros o detalles composiciones mayores. Los principales clientes son la Iglesia, la nobleza y

la corona. Pintores como Velázquez, Francisco de Zurbarán, Antonio Pereda, Caravaggio son algunos de los nombres más importantes de este período.

La Iglesia y la monarquía perciben en el teatro, junto con las expresiones religiosas urbanas como las procesiones con sus dramáticas representaciones, el medio adecuado para hacer la propaganda a favor de sus ideologías políticas. En el próximo capítulo, veremos el teatro del Siglo de Oro, el teatro de Lope de Vega, que para unos fue uno de los medios de propagación de la ideología absolutista y para otros tan solo una fórmula de éxito encontrada por nuestro autor. Examinaremos también quién era el público del teatro lopesco a partir de la reflexión en torno al sentido amplio del término vulgo.

CAPÍTULO II

2. EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Al final del siglo XV e inicio del siglo XVI, el teatro religioso era realizado en torno a las iglesias y no había lugares teatrales específicos. Lo mismo ocurría en Italia, país importantísimo en la influencia del teatro del Siglo de Oro. En todo el siglo XVI los teatros ambulantes populares poseían solo un tablado con una cortina, que era utilizada como telón de fondo y de entrada y salida de actores.

La obra dramática de fines del siglo XV y de la primera mitad del siglo XVI, de acuerdo con Blecua (1944, p. 96) por un lado, era una comedia de tipo humanístico, erudita y de difícil representación, influenciada por el teatro latino y por el teatro italiano y por otro, de carácter religioso profano, el género de las farsas y de las églogas⁵ pastoriles.

Juan del Encina (1469-1529) fue *el iniciador y padre del teatro renacentista español* (WILSON; MOIR, 1974, p. 19). Las pioneras obras de Encina, las églogas que acabamos de citar, estaban abriendo el camino para el gran teatro del Siglo de Oro:

Proporcionando diversión a una aristocracia rural, y el gran duque, con su familia y sus nobles huéspedes, sin duda constituirían un auditorio propenso a reírse con una comicidad de carácter rústico hábilmente estilizada y con un lenguaje pintoresco, que encarnaban unos criados que eran precisamente de origen campesino (WILSON Y MOIR, 1974, p. 21).

Así como Juan del Encina, otros dramaturgos hicieron parte de la primera gran generación de dramaturgos ibéricos. Bartolomé de Torres Naharro (1485-1530), el primer teorizador de la comedia en España, contribuyó con la historia literaria y Gil Vicente (1465-1536) con su obra dramática representó *la culminación del teatro medieval y renacentista* (BLECUA, 1944, p. 121), ambos autores contribuyeron para el período de gran importancia y desarrollo de dos géneros del teatro español, la comedia y el auto sacramental.

No se puede negar que Encina fue el más influyente de los tres autores del teatro erudito, pero también Torres Naharro contribuyó para el desarrollo del teatro en lengua castellana. Wilson y Moir (1974, p. 39) observa que *es posible que Lope de Vega no llegara a conocer ninguna de las obras de Juan del Encina, pero casi con toda seguridad en su juventud leyó las de Torres Naharro en la edición expurgada en Madrid, 1573*. Y también afirma que:

⁵ La égloga es una representación pequeña, normalmente presentada por pastores que habla de forma idealizado sobre el sufrimiento del amor.

El éxito de las églogas de Juan del Encina y de sus imitadores hasta mediados del siglo XVI dejó firmemente consolidado el tipo del pastor cómico como un importante elemento de repertorio en el teatro de los Siglos de Oro. En las obras de Encina se fijan ya muchos de los rasgos principales de este personaje rústico: a veces parece rastrero en presencia de los nobles, pero se enorgullece de sus orígenes y de la vida campestre en oposición a la vida cortesana; (...). La mayoría de los rústicos de Juan del Encina poseen una dignidad humana bastante acentuada que parece anunciar el Peribáñez de Lope de Vega (WILSON Y MOIR, 1974, p. 25).

Así, ya podemos ver que el personaje de Lope mostraba trazos del personaje rústico de Juan del Encina.

Además, la evolución de la comedia, influenció para la comercialización de gran parte del teatro profano que siguió con el establecimiento en las ciudades y poblaciones de un teatro fijo para el pueblo. Este teatro estable fue organizándose poco a poco en varias ciudades, como Valencia, Sevilla y Madrid, en la segunda mitad del siglo XVI. Sería el principio del teatro nuevo y organizado (BLECUA, 1944).

En las siguientes décadas, aparecerá la figura de Lope de Rueda (1510-1565), uno de los mejores actores y directores escénicos profesionales de la Península. Sus escritos siguen a la manera italiana y es el creador de un género llamado paso⁶, que aparece intercalado entre los actos de las comedias y servía para entretener y divertir al público.

Con la evolución de la comedia, siguiendo los pasos de Lope de Rueda y sus contemporáneos y discípulos - Juan de la Cueva (1543-1612), Juan de Timoneda (¿1520-1583), Miguel de Cervantes (1547-1616) e incluso podemos considerar como tal al propio Lope de Vega - encontramos también los entremeses. El entremés⁷ constituye un género teatral de carácter cómico de un solo acto, que se representaba entre los actos de las obras teatrales mayores. La innovación principal en este género fue la substitución del verso por la prosa dialogada. Servía para entretener al público con burlas y sátiras y para dar tiempo a los actores a cambiarse de vestuario. Como ejemplo, un Cervantes tardío firmó los “*Ocho Entremeses*” en 1615.

López (1977) explica que:

⁶ El paso es un género vivo y gracioso, creado por Lope de Rueda y antecede los entremeses de Cervantes. Los pasos eran piezas pequeñas de tipo realista, presentadas entre los actos de las comedias o en medio de dos escenas. “Las aceitunas”, “*La tierra de Jauja*”, “*La carátula*” y “*El rufián cobarde*” son ejemplos de los pasos escritos por este autor (BLECUA, 1951, 241). El objetivo de los pasos era entretener al público con tramas repletas de situaciones cómicas y divertidas.

⁷ El entremés, según el Diccionario de la Real Academia Española, es una *pieza teatral de carácter cómico y de un solo acto, que originalmente se representaba en el entreacto de una comedia*.

Los entremeses ofrecen un interés mayor que el de las comedias y son los más logrados de todo el teatro español. Sus modelos fueron seguramente los Pasos de Lope de Rueda; como ellos, son breves cuadros populares, escritos casi todos en prosa, pero resultan infinitamente superiores por su vivacidad, su gracia desenvuelta y su maliciosa ironía. En conjunto constituyen un repertorio de pequeñas obras maestras que acreditan a Cervantes como el mejor entremesista del teatro español (LÓPEZ, 1977, 278).

La producción teatral de Cervantes fue mayor que la poética (corresponde a dos épocas distintas). Vale destacar que Cervantes (15 años mayor que Lope) fue contemporáneo de Lope de Vega y criticó el teatro lopesco por no seguir a la norma clasicista. Después que empezó a ver el éxito de Lope aceptó su forma y escribió las “Ocho Comedias” que fueron publicadas junto con los “Ochos Entremeses” que comentamos anteriormente.

Podemos ver en el prólogo de los “Entremeses” (escrito por el propio Cervantes) una crítica sobre el teatro y su *frustración al no poder imponer una comedia menos clásica y por haber tenido que ponerse en el tren de Lope de Vega y de sus discípulos para intentar vender o publicar sus obras teatrales* (BLECUA, 1944, p.36).

En el principio Cervantes y Lope fueron amigos hasta la intriga acabar con la amistad de los dos. En los “Entremeses”, Cervantes (1915) apunta la importancia de la comedia y demuestra su admiración por Lope.

Las comedias eran unos coloquios como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de rufián, ya de bobo o ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse (CERVANTES, 1915, s/n).

Es importante recordar que el centro teatral barroco fue Madrid. Según Hoyos (1985, p. 14) en el Madrid de los Austrias hubo una distribución desigual de la renta, lo que generó gran pobreza entre los más humildes que se dedicaban a servir o a pedir limosna. Madrid en esta época crece muy rápido, pero sin carácter comercial e industrial, en consecuencia, ocurre un gran desequilibrio social, con un número elevado de mendigos, desheredados y aumento de los robos. De esta manera, la mendicidad queda institucionalizada y con el aumento de habitantes, crece el número de vagabundos por las calles que van a generar problemas para las autoridades. De acuerdo con Cárcel el problema es tan serio que los gobernantes deciden crear un órgano de asistencia a los pobres de verdad.

Al mismo tiempo que había problemas de desigualdad y desequilibrio social había fiestas en Madrid. O sea, con el crecimiento demográfico surgieron los problemas de desigualdad y desequilibrio social, de modo que creció también el clima de insatisfacción popular, lo que generó numerosas acusaciones contra el Estado. Para intentar apaciguar y

contener las protestas, la manera que encuentra este para resolver la situación es dar pan y circo; diversión y fiestas populares al pueblo. Como señala Hoyos (1985):

Se ha dicho que en el Madrid del siglo XVII sólo se trabajaba 272 días al año. Esta afirmación, algo exagerada, está hablando de algo consustancial a una etapa de crisis: aquel *panem et circenses*, recomendación que ya exponía Maquiavelo. Estamos antes la fiesta como medio de control social, un medio que alivia las tensiones, al tener al pueblo contento frente a las adversidades de un siglo decadente; se trata de una radiografía de la población en la que apreciamos su entramado social (HOYOS, 1985, p. 30).

El autor llama la atención sobre una recomendación de Maquiavelo que advierte sobre tener ocupados a los pueblos con fiestas y espectáculos, algo que nos remite al lema romano, pan y circo, que fue muy usado por los emperadores y, bajo nuevas formas, sigue vigente hasta hoy.

En ese sentido, podemos percibir que el pueblo seguía valores vacíos aun sin saber que significaba eso. Y sobre eso, Díez Borque (1976) compartiendo el pensamiento de Palacio Atard comenta:

El hombre vulgar va perdiendo, insensiblemente, el contacto con las circunstancias que le rodean, y así, lentamente, toda la sociedad española se va alejando de la preocupación política para entregarse al abandono. Por otra parte, la intervención popular en la política, a través de las Cortes, era prácticamente nula. Es una buena justificación este abandono para entender el proceso de deificación del Rey que no sólo la comedia sino abundantes obras apologéticas difunden, sobre todo en la primera parte del reinado de Felipe IV. Frente a ciertas limitaciones de los tratadistas políticos al poder absoluto del Rey, las obras dirigidas a influir en la mentalidad colectiva serán, abiertamente, una propaganda de la monarquía que con un marcado carácter conservador, una íntima tendencia a disimular embelleciendo la situación crítica del XVII y una notable carencia de ideas, contribuirán a mantener y aumentar los caracteres divinos de la realeza, apoyándose – esencialmente – en una falta de criterio y preocupación políticos, que supere los aspectos más sensibles y externos de la mítica realeza (DÍEZ BORQUE, 1976, p. 133).

Las obras de este nuevo teatro, en el siglo XVI, se denominaban "comedias" y eran vistas en los corrales, que cumplían una serie de características que permitían el acomodo del público y de los actores. Los corrales de comedias eran los lugares donde se representaban las obras teatrales, habitualmente patios de vecindad que eran preparados para las actuaciones.

Según Rozas (1977) las partes de un corral de comedias eran: un vestuario, dividido en dos partes (una para hombres y otra para mujeres); un tablado o escenario elevado un metro del suelo, tenía un solo telón de fondo; un patio de bancos, donde se sentaban sólo hombres y detrás de ellos había un lugar para los mosqueteros⁸ que se quedaban de pie; los mostradores que eran las tiendas donde se vendían bebidas (aloja – bebida de agua, miel y especias) o frutos secos;

⁸ Los mosqueteros eran los que aplaudían la obra cuando les gustaba o si la obra les decepcionaba gritaban, silbaban, tiraban huevos o frutas en mal estado a los actores y muchas la obra terminaba ahí.

la cazuela que era un palco bajo y grande donde estaban las mujeres solas; los aposentos eran las habitaciones de las casas donde se podían ver desde las ventanas o balcones la comedia comodidad; las gradas eran dónde los comerciantes se sentaban y las lunetas eran pocas filas situadas delante del escenario.

La jornada teatral se desarrollaba por las tardes⁹ y eran largas porque entre los actos de la comedia eran presentados los, ya mencionados, entremeses y los bailes para entretener al público. Como ya observamos, estos entremeses tenían la función de divertir o contentar al público que se concentraba en los patios (los nobles no se mezclaban con el público general), mientras los nobles salían para tomar algo o para descansar. En la opinión de Navas Ruiz (1991, p. 49) *esta pieza era para muchos asistentes la más esperada del espectáculo. Un buen entremés podía salvar una mala comedia.*

Los tipos de representaciones teatrales según Rozas (1977):

Debemos de distinguir tres tipos de representaciones y lugares teatrales. El teatro público cotidiano, o sea, el llamado corral o patio de comedias, porque para su construcción se emplearon como base patios de vecindad; el teatro público de los días solemnes del Corpus Cristi, en que se celebran los autos sacramentales sobre escenarios montados ad hoc cada año, y el teatro cortesano, representado en palacio ante el rey y la Corte (...) Los tres tipos de representaciones son distintas en cuanto al montaje y escenografía (ROZAS, 1977, p. 78).

Además, sobre los tres tipos de teatro expuesto anteriormente, López (1977, p. 328) reitera que cuando Lope empezó su producción dramática hacia 1580, ya existían en España, el teatro religioso, el teatro cortesano y el teatro de “corrales”.

En el espacio escénico, el estilo que más predominó durante esta época fue la tragicomedia, la mezcla de historias que se movían entre lo trágico y lo cómico creando un género más próximo y cercano a la vida cotidiana.

Los personajes principales en el siglo XVI, en este nuevo teatro, eran personas con nombre y apellidos, con vicios y virtudes. En las comedias, ellos eran un reflejo de la sociedad española de la época y en las obras había: el rey, el poderoso, el caballero, el galán y la dama, el criado, el gracioso, el villano. Además, es a través de estos personajes que los valores eran transmitidos.

Así, el personaje, el rey, a veces aparece como galán y se acerca al tipo del poderoso. Lo más común es que el monarca intervenga en el desenlace para hacer justicia a favor del débil. Otro personaje, el poderoso, es un noble que, para satisfacer sus deseos recurría a su

⁹ Con base en Wilson y Moir (1974, p. 69) las representaciones teatrales eran hechas durante la tarde y seguía un programa establecido porque si la representación llegase hasta la noche eran impuestas multas.

poder. Él rompe la armonía social, actúa de forma injusta y debe ser castigado por el rey y a veces es el propio pueblo el que se venga. El galán es un joven atractivo y lleno de ideales, ama de verdad a la dama, aunque, seducido por nuevas bellezas, puede llegar a abandonarla. Se encuentra en ocasiones, atrapado entre el deseo amoroso y la honra, pero la última siempre vence. La dama es una joven hermosa y consciente de su honra. Es el objeto del amor. El criado, actúa como confidente de la dama o del galán. Ya los personajes, el padre, el esposo o el hermano representan la defensa de la honra familiar. A ellos les correspondía, llevar a cabo la venganza. El gracioso¹⁰ es chistoso, temeroso, egoísta y a veces inculto, ofrece los aspectos cómicos-burlescos de la obra y representa la visión realista de la vida. El villano es la persona malvada que solo se interesa por sus beneficios y rompe la paz en la trama (LÓPEZ: 1977).

El público que frecuentaba los corrales de comedia, estaba formado por miembros de la nobleza, hidalgos, letrados, caballeros, artesanos que metaforizan la rígida y a la vez maleable división de la sociedad del Siglo de Oro:

Estamos ante el resultado de un fenómeno sociocultural apasionante, cual es el de un teatro que no se limita a una clase, sino que alcanza a muy distintos niveles, que están presentes en el corral, aunque rígidamente separados según el rango y el dinero, como separados están temas y formas específicas, aunque sobre una base común que afecta a la concepción de la vida, a determinados sistemas de valores y a determinados recursos dramáticos. (DÍEZ BORQUE, 1996, p. 23)

La distribución de los espacios reproducía la estratificación y la jerarquización social existente. En los aposentos y desvanes se sentaban los privilegiados. Los nobles abonaban anualmente altos precios por sus alquileres y accedían al lugar por puertas especiales. En la sala, de pie o sentado en las galerías, se situaba el pueblo. Las mujeres entraban por otra puerta a la cazuela. El público se distribuía según el sexo o la condición social (LOPÉZ, 1977). El corral de comedias, como podemos ver en la figura abajo, era un lugar de encuentro de todos los estamentos, dónde se hablaba, se bailaba, se bebía, se comía y claro se veía teatro.

¹⁰ El gracioso desempeña un importante papel, entre otras funciones (como saber el habla de todos los personajes caso necesite alguna substitución) tiene la de crear momentos cómicos para rebajar la tensión del público.



Figura 1. Vista de la escena del Corral de comedia de Almagro, levantado en 1628.

Es importante destacar que para ver las representaciones teatrales en los corrales de comedia el público pagaba dos entradas, como señala Wilson y Moir (1974, p.68) *para entrar en el recinto se pagaba un precio determinado, y una vez dentro había que pagar otra entrada para tener acceso a los diferentes lugares para espectadores.*

En la opinión de Rozas (1977, p. 84) el corral poseía un conjunto de características negativas, el público estaba mal sentado o de pie, no oía bien, tenía frío o calor (en el verano las temperaturas eran elevadas), por consiguiente, las compañías se preocupaban mucho por agradar sus espectadores y mantenerlos entretenidos. Sirve de ejemplo, lo que López (1977, p. 328) menciona: *si molestaba el sol se corría un toldo y si llovía fuerte se suspendía la representación.*

Considerando que ya revisamos algunas de las principales características del teatro del Siglo de Oro, vamos a conocer ahora el teatro de uno de sus principales protagonistas: Lope de Vega.

2.1. El Teatro de Lope de Vega

Félix Lope de Vega y Carpio (1562 - 1635) es uno de los más grandes poetas y dramaturgos, gana gran destaque en el teatro por su extraordinaria creación, La comedia nueva,

que unió la tradición literaria culta con el lenguaje coloquial, como ya examinamos antes en la trayectoria dramática de Miguel de Cervantes.

El teatro nacional es una creación de Lope,

Solamente un hombre de psicología tan exuberante, dinámica y original pudo marcar las reglas y fijar las fórmulas por las que había de desenvolverse toda nuestra producción dramática del siglo XVI. Pero lo curioso es que su originalidad y potencia no se limitan tan sólo a la creación de un teatro nacional, válido sólo para la Península, sino que el vigor de sus innovaciones había de marcar el rumbo, junto al teatro de Shakespeare doscientos años después, a toda la dramática europea. Se puede decir que aun vivimos en parte bajo la tiranía de alguna fórmula lopesca (BLECUA, 1974, p. 255-256).

Con base en el fragmento, Lope influenció no solo a sus contemporáneos como Tirso de Molina, Vélez Guevara, Ruiz de Alarcón, Guillén de Castro y otros que seguirán la comedia lopesca y dieran continuidad a su teatro, como también su obra influenció otros autores en los siglos posteriores. Esta “fórmula lopesca” reunió un conjunto de características que ya existían y que fueron sistematizadas y renovadas para conectar con el público con mayor facilidad.

El Fénix de los Ingenios¹¹ es *el autor más fecundo de la literatura española* (BLECUA, 1977, p. 255) y para estudiarlo es necesario tener en cuenta su basta producción. Así, la clasificación genérica de sus escritos es esencial para entender su creación literaria.

Dicha clasificación (LÓPEZ, 1977, p. 334) está dividida en dos grupos: las comedias de tema profano y las obras de tema religioso. El primero está subdividido en cuatro grupos:

1. De historia y leyenda española: Fuenteovejuna, Peribáñez, El mejor alcalde el rey, El caballero de Olmedo.
2. Históricas y novelescas de tema extranjero: el castigo sin venganza.
3. Costumbristas: de capa y espada: El acero de Madrid; de ambiente rural: El villano en su rincón.
4. Pastoriles y mitológicas: Belardo el Furioso, El marido más firme.

El segundo está subdividido en dos grupos:

1. Comedias: bíblicas: La creación del mundo; de santos: La buena guarda.
2. Autos: del nacimiento; sacramentales: La siega.

El grupo más importante, para nuestra reflexión, entre la producción de Lope es el de las comedias de historia y de leyendas españolas. Y, entre ellas, las más logradas son en las que

¹¹ Lope de Vega era llamado por sus contemporáneos, el “Fénix de los Ingenios”, “Fénix de España”, “Fénix intelectual”. Recibió de Miguel de Cervantes el apodo, “Monstruo de naturaleza”, debido a su capacidad inventiva y literaria (WILSON Y MOIR, 1974, p. 340).

se plantea el tema del honor popular: “*El mejor alcalde el rey*”, “*Peribáñez y el comendador de Ocaña*” y “*Fuenteovejuna*”.

El teatro lopesco, según algunos críticos, y como cuestionaremos en el próximo capítulo, tenía la función de transmitir valores ideológicos (políticos, religiosos, nacionales) y ofrecía reflexiones sobre relaciones del poder, las ideas políticas, la conducta de los poderosos, del rey y del pueblo.

En sus obras, Lope supo entender muy bien la época que le tocó vivir y consiguió con sus dramas históricos, a través de unas temáticas más próximas a los problemas reales del pueblo, conectar con su público.

Con tan exigüos materiales hubo de levantar nuestro poeta su edificio dramático, que es de sencilla e imponente grandeza: un drama épico en toda la fuerza del término. En “*Peribáñez*”, en “*El mejor alcalde, el Rey*”, y en otras obras que pueden parecer análogas a ésta por su pensamiento se trata de justicias o de venganzas particulares. En “*Fuente Ovejuna*” lo que presenciamos es la venganza de todo un pueblo; no hay protagonista individual; no hay más héroe que el “*demos*”, el concejo de Fuente Ovejuna: cuando el poder real interviene es sólo para sancionar y consolidar el hecho revolucionario (MENÉNDEZ PELAYO, 1962, s/n).

Como vimos, el Fénix dar prioridad a los gustos de su público y busca por temáticas más llamativas que agradan y hacen suceso. Ahora vamos a conocer el público del teatro Lopesco.

2.2. El público de Lope de Vega

La producción dramática de Lope ganó éxito y su principal receptor fue su público conocido como “vulgo”. Según Lobato (2009), el vulgo era:

En la línea de Séneca, ‘vulgo’ era para él mucho más que un grupo de la sociedad caracterizado por su menor poder adquisitivo y escasa cultura, lo consideraba una entidad moral de hombres y mujeres incapaces de interpretar la verdad, maliciosos y mezquinos en sus apreciaciones del arte, independientemente de su status social (LOBATO, 2009, p. 36).

Para Lope el ‘vulgo’ era diversificado y de diferentes clases sociales. Un público heterogéneo tanto en el aspecto económico, como en aspecto cultural. Desde el restringido público letrado hasta el nutrido grupo analfabeto. Nuestro autor conocía bien a su público y así, nuestro Fénix no elegía un público en detrimento del otro. *Unía lo culto y lo vulgar ganando con esto audiencia en vez de perderla. Lope encuentra lo que podemos llamar la justa medida del arte, ni tan culta que ahuyente a los más simples y ni tan vulgar a punto de escandalizar a los más cultos* (VIANA, 2014: p. 15).

Como no había un ‘vulgo’ único y Lope conociendo su público, compuso obras que encantaban a este garantizado su retorno financiero y el éxito. Así, como afirma Viana (2014) él supo *agradar a griegos y a troyanos*.

Es importante destacar que la definición del ‘vulgo’ aparecía en la comedia lopesca, en el habla de sus personajes. Lobato (2009) describe que Lope estaba de acuerdo con el significado del termo “vulgo” de la época. Vulgo significando, “el común de la gente popular y plebe” (Lobato *apud* Covarrubias, 1611) y “el común modo de discurrir u opinar de la gente baja o que sabe poco” (Lobato *apud* Autoridades de la época). Podemos comprobar con el siguiente fragmento citado por Díez Borque (1996) y por Lobato (2009) lo que nuestro Fénix pensaba del vulgo:

Di, que ya el vulgo te aclama
si acción a los versos das.
Porque en muchas ocasiones
que prevenirle pretende,
celebra lo que no entiende
no más de por las acciones
(LOPE DE VEGA, La noche de San Juan).

Así, percibimos que Lope tiene una idea negativa del vulgo, pero su preocupación era con su público mayoritario porque era este que pagaba para ver su obra y el objetivo era divertirse al llegar al corral de comedias.

De acuerdo con Díez Borque (1996, p.17) *el vulgo no tiene, como criterio de valoración, la crítica ponderada, sino que se rige, muchas veces, por la novedad, aspecto que sigue siendo utilizado en nuestros días, de forma peyorativa para caracterizar la cultura de masas*.

Para contentar a su público, Lope hace uso de una función: engaña con la verdad. Incluso el propio Fénix deja registro de esto en su obra, “*Arte Nuevo de hacer comedia*”:

El engañar con la verdad es cosa
que ha parecido bien, como lo usaba
en todas sus comedias Miguel Sánchez,
digno por la invención de esta memoria;
siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él solo entiende lo que el otro dice.
(LOPE DE VEGA, 2016, p. 48)

Utilizar la función “engaña con la verdad” ayudaba a nuestro autor a mantener al público interesado, atento. El público estaba acostumbrado a oír y a ver las representaciones teatrales, incluso sin comprender claramente lo que estaba siendo representado, aplaudían la actuación

de los actores en el escenario. La falta de discernimiento del vulgo es la que permitía la difusión velada de esta ideología.

De esa manera, Lope *tiene una idea negativa de la capacidad de juicio literario del vulgo* y es consciente de la existencia de varios públicos entre sus espectadores. *Al vulgo le gustan más las acciones que los versos, frente a los doctos que saben valorar las figuras retóricas y entienden los conceptos y sentencias* (DÍEZ BORQUE, 1996, p. 49).

Y sobre el vulgo, Lobato también (2014, p. 27) menciona que *el vulgo “celebra lo que no entiende”, porque lo que festeja son “las acciones” y dentro de ese concepto de ‘acciones’ podemos englobar: lo básico de la trama, los disfraces de los personajes y sus gestos (...).*

El Fénix defiende sus propias obras en el “*Arte nuevo de hacer comedias*” publicada en 1609, pero también es consciente de que su trayectoria teatral se defiende por sí misma gracias al éxito popular: el apoyo del vulgo, un público diversificado y a veces con una “inferior condición cultural”.

Díez Borque (2011) muestra la clara dependencia de Lope de su público:

Ni el público es uno ni la comedia es una. El público es muchos públicos y la comedia es una articulación de niveles distintos, de planos distintos de atención que van dirigidos a los distintos receptores. Los dramaturgos –y para mí esto es un concepto clave para entender en bloque el teatro del XVII – eran conscientes de esta pluralidad de receptores. Bien sabido es que la comedia se concibe entonces como una estructura jerárquica de niveles; no hay un vulgo receptor único (DÍEZ BORQUE, 2011, p. 41).

Como ya destacamos anteriormente, el público de lopesco era diverso y él utiliza sus estrategias para agradar a todos. Sus obras trataron de relatos históricos que establecen conexiones con determinados hechos del pasado para así, construir una particular narración de la realidad que contribuye a reflexionar sobre cuestiones del presente, llamado así la atención y conquistando la audiencia de un público más amplio.

Para satisfacer a su público, las temáticas de las comedias de Lope eran muy variadas, pero, en general, era frecuente presentar situaciones cotidianas con finos toques de humor para entretener al público y también hacer una sátira de la sociedad. Las comedias amorosas llamadas de capa y espada son el grupo más numeroso de su producción.

No había limitaciones para las temáticas lopescas, no se distinguía tragedia de comedia y se mezclaban personajes y temas. Sus obras abordaban temas religiosos, históricos, novelescos o mitológicos. Con el fin de conquistar la audiencia del público, Lope alecciona temáticas que en su enredo aparezca elementos de la vida cotidiana, elementos estos que son generadores de alguna especie de conflicto, sea de orden personal o social.

Encontramos la recurrencia de algunos temas universales como: el amor, los celos y el honor y la honra. Sin embargo, podemos observar que los temas que involucran situaciones sobre honor y honra son siempre recurrentes en sus obras, incluso cuando esta temática no es la protagonista de la obra.

Conviene subrayar que la honra tiene una dimensión social, nace en la familia y ultrapasa generaciones, pero perderla significa deshonra. Y para recuperar la honra es necesaria la venganza, para tener de vuelta el honor social. Por esto, para Lope los casos de honra llamaban la atención de su público, así como, el honor y la pureza de sangre y la valorización de ser un cristiano viejo.

A continuación, dedicaremos el próximo capítulo al análisis de algunas obras de Lope de Vega, para reflexionar sobre la fórmula venial que él encontró para venderlas y así examinar través de la visión de diversos críticos si nuestro autor, escribía sus obras a servicio de la monarquía, como creador de una máquina de propaganda política o simplemente el autor había encontrado una fórmula de éxito para agradar a su diversificado público.

CAPÍTULO III

3. EL TEATRO LOPESCO: UN APARATO DE PROPAGANDA AL SERVICIO DE LA MONARQUÍA O UNA FORMA DE ÉXITO PARA VENDER SUS OBRAS

Algunos autores como Díez Borque observan que Lope de Vega encontró una fórmula venial para vender sus obras, ya otros, como García Martín quien centra su atención en el imaginario monárquico en la obra de Lope, consideran que nuestro autor escribía a servicio de la monarquía.

Si Lope escribía sus obras a servicio de la monarquía, como creador de una máquina de propaganda no lo podemos afirmar, pero lo que sí está claro es que sus obras mostraban esta ineludible obediencia al Rey, como podemos ver en “*El mejor alcalde, el Rey*”, publicado en 1635:

Divinas y humanas letras
dan ejemplo: es traidor
todo hombre que no respeta
a su rey, y que habla mal
de su persona en ausencia.
(LOPE DE VEGA, 2013, p. 114)

Como ya advertimos en los capítulos anteriores, la obediencia al Rey hacia parte de la cultura de la gente de la época. Y el teatro fue un gran divulgador de esa sumisión.

Con relación al ideario político de la época, García Martín (2016) apunta la relación de nuestro autor con el poder monárquico, un Lope que con su teatro ayudó a construir los ideales de propaganda del poder, a través de la representación dramática de la figura del monarca para un público más habituado a ver los espectáculos que a leer la comedia.

El teatro fue un vector eficaz empleado por el aparato de propaganda real para inculcar los valores dinásticos en los espectadores. En su posición de historiador, son importantes los mitos que van edificando la monarquía moderna y la recepción de su imaginario por los espectadores del siglo XVI (GARCÍA MARTÍN, 2016, p. 398).

Los dramas lopescos engrandecían la figura del Rey, como representante de Dios en la tierra, cumplían una función ejemplarizante y transmitían el sentimiento patriótico en sus comedias.

La superioridad del Rey es esencial en la monarquía del siglo XVII.

Sólo Dios es superior al Rey, que, a su vez, es el ungido de Señor. La comedia recogerá, insistentemente esta idea, que también aparece en los tratadistas, como medio de exaltación de la figura real (DÍEZ BORQUE, 1976, p. 144).

La comedia utilizará esta característica juntamente con la asociación monarquía-religión (estado-iglesia) para dar un carácter carismático al gobernante y cumplir con su misión que es hacer que el público respete las leyes. El personaje del Rey en la comedia servirá de propaganda de la realeza para difundir los sentimientos de aceptación.

Según García Martín (2016, p. 401) los valores políticos (dependencia material de los mecenas, pertenencia identitaria al Imperio hispánico y la veneración a la figura del Rey) instigaban a la creación de las obras lopescas y tenían los siguientes objetivos ideológicos: ensalzar la nobleza y su mecenazgo, enardecer el sentimiento patriótico y legitimar la monarquía. Ya para Díez Borque (1976) la presencia de la figura del Rey corresponde más a una necesidad de aproximación a su público. Lope es un hombre conservador de su tiempo, que cree en los valores de estatismo de la sociedad y adhiere a la moda. Es alguien que encuentra la fórmula ideal y esa fórmula se adapta a las ideas, caprichos y las necesidades del Rey y de la corte.

La comedia una vez puesta en marcha, es un molde o patrón apto para ser utilizado, moviéndose dentro de unas estrechas coordenadas. La efectividad comercial de este molde está probada y su viabilidad política también, pero interesa saber si entre la actitud íntima del escritor y la expresión de su comedia hay una relación consecuente, porque conviene no olvidar que la comedia era una buena fuente de ingresos, y nada nuevo habría sido el producirse una disociación entre necesidad y convencimiento íntimo (DÍEZ BORQUE, 1976, p. 141).

Así, los artistas debían enaltecer la nobleza para recibir patrocinio. En ese sentido, había dos propósitos: los nobles ambicionaban perpetuar su memoria y los artistas deseaban obtener el apoyo de estos patrocinadores, así como su reconocimiento social.

Para comprender mejor las características de propaganda a servicio del Rey, presentes en la comedia lopesca, buscamos algunos ejemplos en la obra "*Fuenteovejuna*" que fue escrita en torno a 1611 – 1613 y que es una obra de la madurez artística de Lope. La trama central trata de un triángulo amoroso entre el comendador, Laurencia y Frondoso, siendo el comendador, el tirano que abusa de su poder y persigue a Laurencia. Frondoso es su novio y la defiende de su inminente violación por parte del comendador. Laurencia por su vez, defiende su honor, exige justicia y organiza el batallón de mujeres. El tema de honor y honra están presentes en la obra y según Rozas (1977) sirve para mostrar los acontecimientos ocurridos en la época.

Un primero ejemplo en la obra "*Fuenteovejuna*" es aquel en que el rey hace justicia frente a la muerte del comendador y que podemos verificar en el siguiente fragmento:

Haz, señor, pues eres justo,
que la justa pena lleven

de tan riguroso caso
los bárbaros delincuentes:
mira que su sangre a voces
pide que tu rigor prueben.
(LOPE DE VEGA, 1999, p. 89)

El fragmento marca el momento en que el criado Flores, informa al Rey sobre la muerte de su comendador Fernán Guzmán y le pide que haga justicia y que los culpables paguen por su delito.

A continuación, el Rey contesta el criado y demuestra su posición de porta voz de la justicia:

Estar puedes confiado
que sin castigo no queden.
El triste suceso ha sido
tal, que admirado me tiene,
y que vaya luego un juez
y castigue a los culpados
para ejemplo de las gentes.
Vaya un capitán con él,
por que seguridad lleve;
que tan grande atrevimiento
castigo ejemplar requiere;
y curad a este soldado
de las heridas que tiene.
(LOPE DE VEGA, 1999, p. 89-90, Fuenteovejuna)

Otro ejemplo, trata de la figura del Rey que está representada por los Reyes Católicos:

Católico rey Fernando,
a quien ha enviado el cielo,
desde Aragón a Castilla,
para bien y amparo nuestro:
en nombre de Ciudad Real
a vuestro valor supremo
humildes nos presentamos,
real amparo pidiendo
(LOPE DE VEGA, 1999, p. 30, Fuenteovejuna).

En estos versos encima se evidencia la figura del Rey Católico como un representante de Dios con el poder de administrar las leyes divinas en la tierra. Y los versos, *nuestros señores son los Reyes Católicos* (LOPE DE VEGA, 1999, p. 83) demuestran que el pueblo tiene conciencia del poder del Rey.

Vale destacar que en la obra “Fuenteovejuna”, la figura del Rey fue idealizada por Lope y debe ser respetada y venerada. Esta obra que en su inicio aparenta ser una crítica al monarca, se convierte en su gran final en elogio al Rey, pero el público de su época se veía reflejado en la obra y se identificaba con el pueblo representado. Esta imagen visionaria y profética que

proyecta Lope, lleva a Menéndez Pelayo a observar cómo esta obra, revive en diferentes momentos de nuestra historia para exaltar el poder del pueblo:

En “Fuenteovejuna”, el alma popular que hablaba por boca de Lope, se desató sin freno y sin peligro, gracias a la feliz inconsciencia política en que vivían el poeta y sus espectadores. Hoy, es estreno de un drama así, promovería una cuestión de orden público, que acaso terminase a tiros en la calle. Tal es el brío, la pujanza, el arranque revolucionario que tiene; enteramente inofensivo en Lope, pero que, transportado a otro lugar y tiempo, explica el entusiasmo de los radicales de Rusia por una obra donde a cada paso se leen máximas de este tenor (MENÉNDEZ PELAYO, 1962, s/n).

Por otra parte, García Martín (2016) observa que el teatro ayudó a popularizar el imaginario monárquico a través de la escena y de la imprenta, cuyo objetivo era adaptar la figura del rey al pensamiento coetáneo y a las necesidades de su comedia. La obediencia por los súbditos al monarca estaba muy presente en los dramas de Lope, siendo

una lección magistral sobre la historia como maestra de vida. En sus tramas está muy presente el principio de la obediencia debida al monarca por los súbditos, como en el tributo de las cien doncellas de *La otra batalla de Clavijo*, las razones honestas de Juan Labrador en *El villano en su rincón*, el hombre barroco que concibe el poder rayano en lo divino y que permite que su vida se arruine por obedecerle en *La Estrella de Sevilla* y el agradecimiento del personaje de Carlos a los soberanos así expresado en *La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría* (GARCÍA MARTÍN, 2016, p. 415).

Con relación a los tratados de doctrinas políticas de la época, estos ya mencionaban sobre la forma de actuar y comportarse del rey, además sus decisiones y acciones respondían a las leyes del poder. Para el Rey gobernar era esencial conocer las artes, las letras y la historia. Así, los pensadores políticos de la época apoyaban la educación del príncipe.

Maquiavelo (1999) es un ejemplo de estos pensadores. En su obra “*El Príncipe*” trata como el gobernante debe hacer frente a las más diversas situaciones y reitera lo expuesto anteriormente, en su capítulo sobre los deberes de un príncipe, afirmando:

en cuanto al ejercicio de la mente, el príncipe debe estudiar la historia examinar las acciones de los hombres ilustres, ver como se han conducido en la guerra analizar el porqué de sus victorias y derrotas para evitar éstas y tratar de lograr aquéllas; y sobre todo hacer lo que han hecho en el pasado algunos hombres egregios que, tomando a los otros por modelos, tenían siempre presentes sus hechos más celebrados (MAQUIAVELO, 1999, p. 76).

En este sentido, es primordial apuntar que la construcción del imaginario monárquico es algo presente en la sociedad de la época. El Rey como representante soberano debe conocer diferentes temáticas y debe estar preparado para conducir las de la mejor manera, objetivando ser estimado y admirado por su pueblo. Así pues, las cuestiones de estrategia política presentadas en “*El Príncipe*” establecen que el objetivo principal de la práctica política es

conservar de forma exitosa el poder del rey. Por otra parte, el teatro de Lope buscó mantener presente la figura del Rey como propagadora de la justicia.

Sobre la unión entre Lope y la monarquía, Trambaioli *apud* García Martín (2012) llama la atención para cuatro puntos vista. El primer punto, trata de la teoría política implícita en la comedia de Lope y afirma que sus defensores creían que los argumentos de los teólogos y de los juristas del momento eran repetidos en las obras lopescas. El segundo punto, trata de Lope como el dramaturgo de la historia de España. La exaltación a historia nacional no se debe a una adhesión forzosa o verdadera a la ideología dominante, sino que hace parte de la estrategia de Lope para defender su creación teatral. El tercer punto, trata de las estrategias personales de autopromoción de Lope para candidatar al puesto de coronista real. El cuarto punto, trata de las críticas veladas que las comedias de Lope presentaban al poder absoluto de la monarquía.

Así, Trambaioli *apud* García Martín (2012) confirma que la adhesión personal de Lope a la ideología de propaganda es también funcional a la puesta de estrategias de autopromoción con la intención de lograr el puesto de cronista real tan ambicionado. Y comenta que varios representantes del hispanismo anglosajón, creían en un Lope inconformista, capaz de criticar el poder que ensalzaba para recibir favores de la corte. Y sintetiza:

el rey en el teatro de Lope presenta una triple faceta: la de personaje de las intrigas dramáticas - destinado a desempeñar, según los casos, un papel protagonista o un rol secundario de *deus ex machina* – la del rey como institución política, respetable y digno de alabanza de por sí, y la de la figura metateatral, proyección del propio monarca español, que se muestra invariablemente sordo a las instancias del poeta (TRAMBAIOLI, 2012, p. 31).

En la obra de Lope, “*El Caballero de Olmedo*” publicada en 1620, el tema principal es el amor que padece Alonso por Inés, el sufrimiento en su relación y las consecuencias fatales que esto acarrea. Hay una dualidad entre el amor y la muerte. En un principio una historia de amor optimista y después el trágico final. En la obra también aparece el honor y la honra a través de la rivalidad entre Alonso y Rodrigo, el contraste de valores y la ambición. Lope muestra un rey que tiene justicia o lo que es lo mismo que Dios. Según Rozas (1977) es un Dios que castiga y que premia.

En los versos abajo, Lope muestra que el Rey actúa como un Dios en la Tierra y hace la justicia ‘castigando a los malos y premiando a los buenos’. Aquí, Tello dar conocimiento al Rey sobre el delito y le pide que dicte la sentencia:

Invictísimo don Juan
que del castellano reino,
a pesar de tanta invidia,
gozas el dichoso imperio:

con un caballero anciano
vine a medina, pidiendo
justicia de dos traidores;
pero el doloroso exceso
en tus puertas le ha dejado,
si no desmayado, muerto.
Con esto yo, que le sirvo,
rompí con atrevimiento
tus guardas y tus oídos;
oye, **pues te puso el cielo**
la vara de su justicia
en tu libre entendimiento,
para castigar los malos
y para premiar los buenos.
(LOPE DE VEGA, 2003, p. 71; El Caballero de Olmedo).

El el abuso del poder como tema dramático también estaba presente en las obras de Lope, como en: “*Fuenteovejuna*”, “*El mejor alcalde, el Rey*” y “*Peribáñez y el Comendador de Ocaña*”. En estas obras los villanos viven en paz hasta que un noble abuse del poder y altere la paz de la villa. Así, el tirano necesita morir por este haber abusado de su poder y para recuperar el orden. El papel del Rey es intervenir en la defensa de los humildes. Como veremos más adelante de acuerdo con Blanco Aguinaga (1979) la inclusión de estos villanos en las obras de Lope no responden a la exaltación de estos si no a la necesidad de su presencia para reforzar la sociedad estamental o incluso poderíamos decir que con marcas de un feudalismo que se resistía a ceder.

En la obra “*El mejor alcalde, el Rey*”, publicada en 1635, hay una disputa entre el rey y el noble por este haber abusado de su poder, quien al estar alejado del rey olvidará que el rey tiene la capacidad de enterarse de todo, tanto lo bueno como lo malo, y que el Rey, como ya citamos antes, es como representante de Dios en la Tierra. Es un Rey digno de su reputación: valeroso, recto y justiciero, un príncipe perfecto, así como muestra el fragmento:

NUÑO: Hijo, vamos al remedio.
El rey de Castilla, Alfonso,
por sus valerosos hechos,
reside agora en León.
Pues es recto y justiciero,
parte allá y informarásle
deste agravio; que sospecho
Que nos ha de hacer justicia.
(LOPE DE VEGA, 2003, p. 57; El mejor alcalde, el Rey).

Otro fragmento importante en la obra “*El mejor alcalde, el Rey*” es cuando Lope demuestra a través del habla del Rey su poder absoluto y su autoridad real para decretar la muerte del traidor:

REY Cuando pierde de su punto

la justicia, no se acierta
en admitir la piedad.
Divinas y humanas letras
dan ejemplos: es traidor
todo hombre que no respeta
a su rey, y que habla mal
de su persona en ausencia.
(LOPE DE VEGA, 2003, p. 114; El mejor alcalde, el Rey).

En las obras citadas el tema del honor y honra aparecen para mover los personajes que quieren hacer justicia por sua honra mancillada y de acuerdo con López (1977, p. 332) *en los conflictos del honor villanesco, es siempre la persona del rey quien ampara al campesino contra el noble ofensor*. Aquí, vale destacar que, el honor se atribuía a los nobles y Lope hacia lo popular, con eso, introdujo una innovación de hacer partícipes de la honra a los villanos.

En la obra “*Peribáñez y el comendador de Ocaña*”, publicada en 1614, Lope retrata la defensa del honor de un labrador rico, Peribáñez, que contrae matrimonio con Casilda. El Comendador de Ocaña se enamora de Casilda y utiliza de todos los medios para conquistarla. En esta obra la honra es un tema importante para la época, que Lope retrata muy bien a través de la valorización de una persona honrada. Los dos fragmentos siguientes compronan eso.

El primero, cuándo Casilda habla de su honra:

Y cuando el Comendador
me amase como a su vida,
y se diesen virtud y honra
por amorosas mentiras,
más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla
que al Comendador de Ocaña
con la suya guarnecida.
(LOPE DE VEGA, 2003, p. 43; Peribáñez y el Comendador de Ocaña)

Y el segundo, cuando Peribáñez es presentado en la audiencia con el rey y la reina por el personaje:

Es Peribáñez, labrador de Ocaña,
cristiano viejo y rico, hombre tenido
en gran veneración de sus iguales,
y que, si se quisiese alzar agora
en esta villa, seguirán su nombre
cuantos salen al campo con su arado,
porque es, aunque villano, muy honrado.
(LOPE DE VEGA, 2003, p. 23; Peribáñez y el Comendador de Ocaña)

La figura del Rey en *Peribáñez*, aparece para hacer justicia y recompensa el villano con el título de capitán. Lope en esa obra muestra el ascenso social del protagonista y la valoración de la honra.

Además, podemos ver que, así como en “*Fuenteovejuna*”, “*Peribáñez y el Comendador de Ocaña*”, muestran los abusos e injusticias de los que están en el poder y la inicua organización social.

Vale observar que para Díez Borque (1976, p. 143):

este carácter divino del Rey será elemento medular, como forma de realce, en la comedia (...) porque el Rey es, además, el modelo que asume todas las formas de la experiencia humana, y el pueblo no aparece sino como instrumento ciego de la voluntad divina, con función exaltadora.

Conociendo algunas de las características políticas e ideológicas que señalan el teatro de Lope como un aparato de propaganda a servicio del imaginario monárquico como defiende García Martín (2016), ahora vamos a tratar la cuestión de la venalidad de la comedia lopesca para comprender la fórmula de éxito de nuestro Fénix, de acuerdo con Díez Borque.

En el momento de la creación de la comedia nueva con fines de éxito comercial, según Díez Borque (2011), Lope retoma diversos elementos del teatro del siglo XVI para hacer su nuevo proyecto de creación. Como, por ejemplo, la doble intriga y articulación de niveles de Juan del Encina y de Gil Vicente, la relación honor-venganza, la historia de Juan de la Cueva. Lope de Rueda y Timoneda ya habían intentado hacer un teatro de éxito, buscando reducir pasajes narrativos, introduciendo el lenguaje coloquial, las burlas, etc. Todo el teatro que antecede a Lope es importante para su creación. Así, el aspecto fundamental fue mezclar lo trágico con lo cómico, llegando a una distinta concepción de la verosimilitud y de la mimesis, en lugar de la preceptiva clásica. Lope no respetó las unidades del tiempo y de espacio, llevando así a su público a lugares tanto próximos como lejanos, incluso a lugares sobrenaturales. Díez Borque no cree que solamente la representación de la vida cotidiana atraería su público a pagar por la comedia. De ahí, Lope presenta datos de la realidad mezclados con elementos imaginarios para hacer la diversión de su público. Todo eso hace con que Lope se replantee conceptos como honra, honor, venganza, relaciones amorosas, valores políticos sobre bases de aceptación en los ámbitos de lo extraordinario. Eso que Blanco Aguinaga (1979) denomina como valores de uso frente a los valores de cambio que impregnaban una sociedad que ahora colocaba los valores económicos sobre los morales.

Puede decirse, por tanto, que las comedias de ambiente rústico, al repetir la imagen ideal del campesino feliz, edificante y con honor, contribuyeron poderosamente a consolidar una sociedad clasista (monárquico-señorial) fundada sobre la producción campesina y dominada por los terratenientes, es decir, inspiradora de la creencia en una comunidad nacional perfecta de estirpe organicista feudal, en transposición de la lucha de clases a la lucha racial y religiosa. Se trata de la oposición de una sociedad basada principalmente en la producción de “valores de uso” enfrentada contra mercaderes y financieros, productores de “valores de cambio”: he aquí la causa real –

social – del antisemitismo hispano, la causa de la transformación del campesino “puro” en héroe dramático. Obras como *Peribáñez* – héroe campesino individual – o *Fuenteovejuna* – héroe campesino colectivo – no pueden entenderse correctamente de otro modo, y tampoco sus apoteósicos finales, en que las acciones violentas y en cierto modo subversivas de los personajes han de ser refrendadas por el Rey, en unanimidad conducente a crear la imagen de una sociedad definitiva, ocultando así, consciente o inconscientemente, los desacuerdos y las contradicciones del sistema monárquico-señorial, antiburgués por definición. Es ahora cuando puede también entenderse en su perspectiva adecuada la utilización que Lope hace en su teatro de elementos líricos populares, creando así una vez más la idea de un sistema armónico basado en las relaciones del terrateniente con sus vasallos, de la aristocracia urbana y absentista con el concepto idílico de la vida campesina y, de nuevo, pura (AGUINAGA, PUÉRTOLAS, ZAVALA, 1979, p. 313).

Con eso, Díez Borque considera que la variedad de temas mantiene las expectativas de recepción, considerando la pluralidad de niveles en la creación de su obra. Ahora, lo que es fundamental y esencial para la estrategia y garantía de éxito de su obra es la repetición y la redundancia para el reconocimiento e identificación de su público.

los confines entre mundo cotidiano y mundo de la ilusión se han hecho totalmente fluidos, de acuerdo con las aspiraciones teatrales de aquella época. No hay que olvidar, en este sentido, la teatralización de la sociedad barroca en actitudes, gestos y ademanes que – en las grandes ciudades – facilitan los intercambios escena-realidad, patrocinando la existencia y aceptación de lo extraordinario. No obstante, la comedia, como espectáculo, se asienta en la atipicidad y el éxito hubiera sido menor si se hubiera tratado de conductas comunes y admitidas. Sobre la no espectacular vida doméstica-cotidiana triunfa la aventura, que Lope hace creíble mediante un procedimiento sutil: rodearla de elementos ‘reales y familiares’, es decir, un bagaje de datos inmediatos que hacen viables los elementos sensacionales de acciones y conductas (DÍEZ BORQUE, 1976, p. 360).

CONSIDERACIONES FINALES

La importancia del teatro de Lope de Vega para el siglo de Oro es incontestable. Un teatro de carácter popular que se revistió de control ideológico para mover el pensamiento de la gente de la época y que si lo comparamos con lo que sucede hoy en día no es muy diferente.

La contradictoria correlación entre una cultura esplendorosa y una sociedad decadente y todos los aspectos desde el religioso, político, económico, literario, demográfico y social, influenciaron, de una manera o de otra, en la vida de los hombres de la época y también en la literatura. El teatro en el Siglo de Oro, que fue un género literario que llegó a un público amplio a través de los corrales de la comedia en un espacio escénico que los personajes reflejaban la sociedad estamental. El teatro lopesco, como ya observamos, y de acuerdo con los críticos escogidos tenía la función de transmitir valores ideológicos (políticos, religiosos, protonacionales) y reflexionaba sobre las relaciones de poder, las ideas políticas y la conducta de los poderosos, del rey y del pueblo. En sus obras, Lope supo entender muy bien la época que le tocó vivir y consiguió con sus dramas históricos, a través de unas temáticas más próximas a los problemas reales del pueblo, conectar con su dilatado público. Así, su producción dramática tuvo éxito y su principal receptor fue un público conocido como “vulgo”, un público heterogéneo, tanto en el aspecto económico, como en aspecto cultural que nuestro Fénix conocía bien y por eso, compuso obras que encantaban a este y le garantizaron el reconocimiento y el retorno. El público estaba acostumbrado a oír y a ver las representaciones teatrales, incluso, algunas veces, sin comprender claramente lo que estaba siendo representado, permitiendo así la difusión velada de unos componentes ideológicos.

Observamos la clara dependencia de Lope de su público y para satisfacerlo, las temáticas de las comedias muy variadas presentaban situaciones cotidianas con finos toques de humor para entretener al público y al mismo tiempo diseminar esas ideologías. Encontramos la recurrencia de algunos temas universales como: el amor, los celos y el honor y la honra. Temas como honor y honra, temáticas de audiencia garantizada que llamaban la atención de su público y le permitía comunicarse con él. Al mismo tiempo, la exaltación de la figura del Rey se hizo presente porque Lope entendió que, si lo hacía, la mayor parte de su público, que no tenía muchas luces, seguirá ciegamente los valores impregnados en sus obras que exaltaban la figura del Rey y proclamaban de forma implícita el estatismo social.

Lope fue un intelectual, diríamos hoy, conservador, y producto de la sociedad en la que le tocó vivir. Para Díez Borque, Lope no fue en un activista político a servicio de la monarquía,

y sí alguien que encontró, como ya observamos antes, la fórmula ideal para su éxito y esa fórmula se adaptó a las ideas, caprichos y a las necesidades del Rey y de la corte. Según este mismo autor, la presencia del rustico campesino solo viene a reforzar la sociedad clasista.

Después de todo lo considerado, entendemos que Lope de acuerdo, con Díez Borque, García Martín y Blanco Aguinaga se acercó tanto a la monarquía como al pueblo. Según García Martín, a través de la monarquía nuestro autor procuró el reconocimiento y según Díez Borque, en el dialogo con su pueblo encontró su fórmula de éxito y el lucro financiero, pero en el medio de estos dos primeros teóricos, tenemos el pensamiento, nos atrevemos a decir que un poco más radical, de Blanco Aguinaga, quien observa que esa aproximación al pueblo fue también dentro de un proyecto sociopolítico de la nobleza que necesitaba encontrar el contra punto y reforzar la idea estamental que citábamos líneas encima.

Así podemos ver que, Lope era uno para todos y todos para uno porque con su ingenio y con su gran producción teatral consiguió reunir a un público diversificado que iba desde el plebeyo hasta el propio monarca. Lope será el gran incentivador del gran teatro del siglo de Oro y despejará el camino para muchos autores posteriores que adoptarán las normas fijadas en su *Arte Nuevo de hacer comedias*. Un ideario que recoge un nuevo modo de entender la representación teatral y que huyendo de la preceptiva clásica se aproxima a su público. Lope quiso contentar a todos y todos tenían espacio en sus obras. Un teatro constituido por las clases altas, las clases bajas, pero siempre, como ya vimos, a través de la visión de García Martín y reforzada por Blanco Aguinaga de que la inclusión de este heterogéneo grupo de personajes respondía a algo más que mero entretenimiento o la calculada fórmula de éxito que el autor encontró.

Podemos concluir que en nuestro trabajo notamos, a través de la perspectiva teórica de García Martín, Lope reforzó el poder monárquico y en la de Díez Borque, nuestro autor se acercó al pueblo y creó una obra magistral, revolucionaria, y según Blanco Aguinaga, esa aproximación intencional al público fue la que le trajo el éxito y al mismo tiempo sirvió para reforzar una sociedad dividida y estamental en la cual el pueblo encuentra la misericordia del monarca que le permite seguir con su vida. Sin embargo, no podemos dejar de observar que la posición de nuestros tres críticos ofrece una visión que podemos considerar anacrónica al plantear la adhesión o no a la causa monárquica por parte de alguien que buscaba el favor del público. Recusa que en los días de hoy es posible, pero que en la sociedad del Siglo de Oro a no aceptación del poder monárquico no era posible.

Como observa Viana (2014), Lope fue un autor que consiguió encantar a unos y a otros y fue pionero en lo que hoy conocemos como cultura de masas, y tal como lo hizo magistralmente nuestro autor, la diseminación de ideologías continua muy presente en los días de hoy. Tal vez de una manera menos entretenida, pero igualmente eficaz.

REFERENCIAS

AGUINAGA, C. B.; PUÉRTOLAS, J. R.; ZAVALA, I. **Historia social de la literatura español: en lengua castellana**. V. 1.3. ed. Madrid: Editorial Castalia, 1979.

ALTHUSSER, L. **Ideologia e os Aparelhos Ideológicos do Estado**. 3 ed., Lisboa: Editorial Presença. 1972.

BLECUA, J. M. **Historia de la literatura española. Vol. I**. Zaragoza: Librería General. 1944.

BLECUA, J. M. **Historia y textos de la Literatura Española I**. Zaragoza: Librería General. 1951.

CAÑAS MURILLO, J. **Honor y Honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro**. Universidad de Extremadura, Cáceres: 1995. 119 p.

CÁRCEL, Ricardo García. **La vida en el Siglo de Oro. V. 1.** (129). Cuadernos Historia 16. Madrid: Edit. Información e Historia. 1985.

CÁRCEL, Ricardo García. **La vida en el Siglo de Oro. V. 2.** (130). Cuadernos Historia 16. Madrid: Edit. Información e Historia. 1985.

CERVANTES, M. **El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha**. 2ª ed. Catalunya: Editorial Optima. 2000.

CERVANTES, M. **Ochos Comedias y Ocho Entremeses Nuevos**. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez. 1915. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ocho-comedias-y-ocho-entremeses-nuevos-nunca-representados--0/html/ff32b9ea-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html Acceso: 3 junio 2021.

DIEZ BORQUE, J. M. Lope de Vega y los gustos del vulgo. **Teatro: Revista de Estudios Culturales**. Universidad Computulense Madrid, n. 1992, p. 7-32. Disponible en: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol1/iss1/1/> Acceso: 3 enero 2021.

DIEZ BORQUE, J. M. **Lope y sus públicos: estrategias para el éxito**. Rilce, Revista de Filología Hispánica, vol. 27.1, 2011, p. 7-54. Disponible en: https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/29301/1/2_D%c3%adez%20Borque.pdf Acceso en: 3 enero 2021.

DIEZ BORQUE, J. M. **Sociología de la comedia española del siglo XVII**. Madrid: Cátedra. 1976.

GARCÍA, Héctor Álvarez. El Control Político de la opinión pública en la España de los Austrias. **Revista de Derecho UNED**. Madrid, ed. 26, 2020, 29p. Acceso en 30 abr. 2021.

GARCÍA MARTÍN, P. El imaginario monárquico en el teatro histórico de Lope de Vega. REY HAZAS, A.; CAMPA GUTIÉRREZ, M.; JIMÉNEZ PABLO, E. (coords.). In: **La corte**

del barroco: Textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria. Madrid: Polifemo, 2016. p. 393-416.

GURDIÁN, M. E. **El concepto de ser humano en Nicolas Maquiavelo.** Revista Estudios, nº. 26, Universidad de Costa Rica. Costa Rica: 2013, p. 329-351. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5467042>. Acceso en 30 abr.2021.

HOYOS, Asunción Fernández. **El Madrid de los Austria.** (248). Cuadernos Historia 16. Madrid: Edit. Información e Historia. 1985.

LOBATO, M. L. Paga el vulgo: intención y recepción del teatro de Lope. In: SÂMBRIAN-TOMA, Oana Andreia. (org.) **El Siglo de Oro antes y después del Arte Nuevo.** Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria. Craiova: Editora SITECH. 2009, p. 25-20. Disponible en: <https://www3.ubu.es/proteo/docs/Biblio/Lobato.Paga.pdf> Acceso en: 4 de jun. 2021.

LOPE DE VEGA. **Arte nuevo de hacer comedias.** Edición de Enrique García Santo - Tomás. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.

LOPE DE VEGA. **El Caballero de Olmedo.** Biblioteca Mundial Universal. 2003. Disponible en: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/70800.pdf> Acceso en: 22 dic. 2020.

LOPE DE VEGA. **El mejor alcalde el Rey.** Biblioteca Mundial Universal. 2003. Disponible en: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/70693.pdf> Acceso en: 22 dic. 2020.

LOPE DE VEGA. **Fuente Ovejuna.** 7. ed. de Francisco López Estrada. Madrid: Clásicos Castalia. 1996.

LOPE DE VEGA. **Peribáñez y el Comendador de Ocaña.** Madrid: Editorial Castalia. 1989.

LÓPEZ, J. G. **Historia de la Literatura Española.** Barcelona: Editorial Vicens Vives, 1977.

MAQUIAVELO, N. **El Príncipe.** España: Editora iUniverse. 1999.

MARAVALL, J. A. **La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica.** Barcelona: Editorial Ariel. 1975.

MENÉNDEZ PELAYO. Monarquía y Democracia. **Revista Blanco y Negro.** El hombre Lope de Vega. Número especial dedicado al Fénix en el IV Centenario de su aniversario. nº 2638. Madrid: 26 nov. 1962.

NAVAS RUIZ, R. **Los corrales y la comedia del Siglo de Oro.** Revista de la Asociación Europea de Profesores de Español Año XXI-XXII. Núm. 38-39. 1991. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/revista_38-39_21-22_91.htm Acceso en: 8 dic. 2020.

OVIDO, J. M. **Historia de la Literatura Hispano Americana.** Vol. 1. Madrid: Alianza Editorial S.A. 2002.

PALMA, V. M. H. **Introducción Histórico al Siglo de Oro**. 2017. 26p. Disponible en: <https://docplayer.es/47117983-Introduccion-historica-al-siglo-de-oro.html> Acceso en: 4 de jun. 2021.

PÉREZ-REVERTE, A. **El Capitán Alatriste**. Madrid: Alfaguara. 1997.

PESET, M.; PESET, J. L. **La cultura del Siglo de Oro**. (56). Cuadernos Historia 16. Madrid: Edit. Información e Historia. 1985.

RICO, F. **Historia y Crítica de la Literatura Española**. III Siglo de Oro: Barroco. Barcelona: Editorial Crítica. 1983.

ROZAS, J. M. **Historia de la Literatura Española de la Edad Media y Siglo de Oro**. (2º parte: El Siglo de Oro. El teatro de tiempos de Lope de Vega) Universidad Nacional de Educación a Distancia. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid: GREFOL, S.A. 1977.

TRAMBAIOLI, M. **Lope de Vega y el poder monárquico: una apuesta al día**. Imposibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. Granada, n. 3, p. 16-36, abr. 2012.

VIANA, R. de S. **El teatro lopesco, la incipiente propuesta de una cultura de masas en el Siglo de Oro**. 2014. 53 p. Trabajo de Conclusión del Grado en Letras Español – Universidad Federal da Paraíba. 2014. Disponible en: <https://studylib.es/doc/6092002/universidade-federal-da-para%C3%ADba-centro-de-ci%C3%A4ncias> Acceso en: 13 mayo 2021.

WILSON, E. M.; MOIR, D. **Historia de la Literatura Española. Siglo de Oro: Teatro (1492-1700)**. Barcelona: Ariel. 1974.