



Autor: Eduardo Chivite Tortosa.
Categoría académica: Doctor en Filología,
titulado Superior en Arte Dramático.
Institución: Profesor de Literatura
Dramática Escuela Superior de Arte
Dramático de Sevilla.
Dirección de correo electrónico:
.e.chivite@telefonica.net

Quando Lope quiere. Condicionantes de la creación y la performance (Parte primera: del poeta al texto dramático).

WHEN LOPE WANTS TO. CONSTRAINTS
ON THE CREATION AND
PERFORMANCE (PART ONE: FROM THE
POET TO THE DRAMATIC TEXT).

Fecha de recepción: Febrero 2009
Fecha de aceptación: Marzo 2009

BIBLID [2254-2108 (2009), 2; 4-10]



RESUMEN: Este artículo corresponde a la conferencia pronunciada en la Universidad de Verano "Corduba", en los Seminarios Fons Mellaria (Fuente Obejuna) del 12 al 16 de julio de 2004, titulada: "¿Ideas poéticas o ideas dramáticas? Condicionamientos de la escritura. Análisis de texto". En este artículo serán estudiados los condicionantes de la creación y de la representación, en la obra *El castigo sin venganza* de Lope de Vega. Teniendo en cuenta el concepto del "espacio escénico" y la situación del poeta dramático en su contexto socio-económico y en este proceso de comunicación como en el proceso de comercialización y sistematización de teatro del Siglo de Oro español.

SUMMARY: This article corresponds with the lecture given at the Summer University "Corduba", in the Fons Mellaria Seminars (Fuente Obejuna) from the 12nd to the 16th of July of 2004, entitled: "Poetic ideas versus dramatic ideas? Constraints in the writing. Text analysis". In this article will be studied the constraints when theater play is written because of the creation conditions and performance, in the play *The punishment without revenge* by Lope de Vega. Regarding the concept "scenic space" and the role the dramatic poet in your economical and social context and in this communication process like in the trading process and systematization of spanish Golden Age theater.

Palabras clave: Espacio escénico. Teatro del Siglo de Oro. Condicionamientos de la creación y la representación. Situación de poeta dramático. Lope de Vega.

Keywords: Scenic space. Golden Age theater. Creation conditions and performance. The role dramatic poet. Lope de Vega.

CONDICIONANTES DE LA CREACIÓN Y LA REPRESENTACIÓN (PARTE PRIMERA: DEL POETA AL TEXTO DRAMÁTICO).¹

"Linda burla", consciente soy de la doblez de este epígrafe. Valga para enmendarme que así reza en una edición suelta y en las *Doze comedias de las más grandiosas...*, a modo de subtítulo, la conocida obra de *El castigo sin venganza*.² Eso sí, no niego que en

¹ Este artículo corresponde a la ponencia que impartí en el curso "La escenografía, la indumentaria, los personajes y el ámbito socio-cultural en el teatro de Lope de Vega" para la Universidad de Verano Corduba, dentro de los Seminarios Fons Mellaria, celebrados en Fuente Obejuna del 12 al 16 de julio de 2004, bajo el epígrafe: "¿Ideas poéticas o ideas dramáticas? Condicionamiento de la escritura. Análisis de textos".

² Parece ser que la obra fue escrita entre el 25 de junio y el 1 de agosto de 1631 según reza el autógrafo, y representada antes del mes de mayo de 1632. Según se afirma en el prólogo de mano del propio Lope: "se hizo en la Corte solo un día, por causas que a v.m. le importan poco". Efectivamente, fue puesta en escena por la compañía del autor de comedia Manuel Vallejo, y vuelta a representar en un particular en Palacio el 3 de febrero de 1633, y por la compañía de Juan Martínez el 6 de septiembre de 1635 (Dixon, 1989: 58), pese a que fue censurada para la representación el 9 de mayo del año de su estreno. Lope la publicó suelta, en contra de lo que era habitual en él, en Barcelona en 1634, lejos de la censura castellana, acompañada de una aprobación apologética de Fray Francisco Palau, de una dedicatoria a su protector el Duque de Sessa y del prólogo de su puño y letra que hoy día reproducen todas las ediciones modernas (Vega, 1634). La

segunda edición es de 1635 en la *Veinte y una parte verdadera...* (Vega, 1635: 91r-113v). Según Juan Manuel Rozas el subtítulo *Cuando Lope quiere quiere* no debió aparecer en esta autoedición suelta del poeta, sino que se trata de otra sin fecha ni lugar de publicación que H. Tiemann fecha hacia 1635 (incluye una copia fotostática del primer folio), aunque sus características tipográficas y ortográficas parecen según Fichter posteriores; edición que fue probablemente destruida durante la Segunda Guerra Mundial (Rozas, 1987). Fechada diecisiete años después de la muerte de Lope se incluye, también

conjunto merece una breve explicación. Hace años se despertó en mí un fuerte interés filológico y escenográfico por el teatro de los siglos XVI y XVII. Especialmente, en lo referente a algo que considero fundamental a la hora de profundizar en una obra dramática: por qué y cómo el texto se convierte en un vehículo para la reconstrucción contextual. José Lara Garrido lo explica mejor cuando se refiere al texto literario como un texto-proyecto que contiene un texto-escena virtual, un *texto-in-situazione* (Lara Garrido, 1989: 96-97). Así, el espacio —en todas sus variantes— se vuelve un elemento fundamental a la hora de atender a esta reconstrucción sobre el texto, lo que podríamos considerar como una lectura arqueológica. No en balde, John E. Varey define el teatro áureo como “la poesía en constante movimiento, proyectada en tres dimensiones” (Varey, 1980:

naturaleza socio-comercial del teatro, que conllevará la constitución jerárquica y organizada de las compañías y la profesionalización de los actores (Oehrlein, 1993: 77-84). En lo que respecta a la representación, la conjunción infraestructura-sociedad es visible incluso en la relación público-escena. Lo importante de este “entorno” es que cabe ser considerado un juego de espejos, expresable en la dicotomía código literario–texto / código escénico–contexto (*theatri mundi*). Así, de la misma manera que el autor de comedias se encarga de los aspectos de la representación y recreación del texto (al adaptarlo al número de componentes de su compañía, necesidades y problemas escenográficos), es factible hablar de una lectura a la inversa desde esta perspectiva contextual, de modo que, en tanto

PLANO DE CODIFICACIÓN PREVIO AL TEXTO		LÍNEA CONDICIONADORA DEL TEXTO							
Conven ciones sociales	Infraestructur a dramática ¹	Proceso de creación literaria			Proceso de ensayo y adaptación			Proceso de representación	
		Poeta	Código literario	Texto	Autor	Código escénico-literario	Actores	Entorno comunicativo (interacción)	Público

34). En este sentido, considerando que toda obra teatral responde a dos procesos, el de creación y el de representación, cabe afirmar que ambos están codificados de un modo u otro en el texto literario.

En lo que toca a la creación cabe distinguir algunos elementos previos que condicionan a la obra desde este sentido de la virtualidad texto-escena: la infraestructura arquitectónico-escenográfica y la administrativa. Es decir, un lugar fijo de representación, los diferentes ámbitos dramáticos con sus características físicas y diferentes posibilidades escénicas, y la

que el teatro es comercio, el texto —condicionante máximo de la representación— se ve a su vez condicionado por convenciones sociales, mercantiles y teatrales.

Solo después de conocer el lugar que el *poeta* ocupa en las complejas relaciones que la organización comercial de la comedia supone, es posible intentar un acercamiento al funcionamiento social del teatro en el XVII, a través de los resultados, pensando que el *poeta* escribe dentro de un sistema económico que le impone unas condiciones precisas que afectan a su vida, influyen en su mentalidad y a las cuales han de responder sus obras (Díez Borque, 1978: 91).

con dicho subtítulo, en la antología *Doze comedias de las...* (Vega, 1647).



Hemos de estudiar, pues, el lugar que ocupa el poeta en este juego de tensiones y condicionantes. No olvidemos quién configura el texto dramático, ese texto que, como se ha visto, incluye a modo de juego de espejos a esa misma sociedad de la que nace. De hecho, por primera vez la producción literaria se ve realmente inmersa en la ley de la oferta y la demanda. Y aunque aún existen dentro del teatro formas de mecenazgo y servilismo literario como son las representaciones palaciegas o los autos sacramentales, no podemos perder de vista, que en cualquier caso, unas y otras —para el poeta— se ven sometidas a otra ley no menos pesada: el prurito de prestigio literario y de medro social. No sin razón ambos son en realidad la verdadera vía que tienen los hombres de letras para alcanzar una vida desahogada. Y es en este sentido, en el que parece necesario atender al proceso que va “del poeta al texto dramático”, que comprende *a priori* a la sociedad y al sistema teatral, y, como indica Díez Borque, afectando a su vida, a su mentalidad y a sus obras. Sirva a modo de síntesis este esquema³ de los condicionantes de la creación y la representación:

En lo concerniente al lugar que ocupa Lope, como poeta, no solo en lo que se refiere al sistema teatral, sino en la sociedad y lo literario, hay que decir que se encuentra en una difícil encrucijada, que si bien afecta a otros poetas dramáticos, en su caso, esta complicada imbricación económica, social y literaria se acentúa. La situación económica de Lope se ha convertido en un tópico desmentido con el tiempo, debido a las continuas quejas de

³ Cuando hablamos de los condicionantes de la creación hemos de incluir no solo el plano de codificación previo del texto, sino también la misma línea condicionadora de este, dado que el poeta escribe desde el conocimiento que tiene del mundo del teatro y su puesta en escena. Si hablamos de los condicionantes de la representación hemos de pensar en primer lugar en el texto e implícitamente en todo lo que ha condicionado su codificación literaria y, posteriormente, al proceso comunicativo y de ensayo propiamente dicho.

pobreza en su obra y en las cartas dirigidas al Duque de Sessa (Díez Borque, 1978: 91-117). Difícilmente un hombre de su origen podría permitirse una casa en propiedad, como indica la inscripción sobre el dintel de su casa *Parva propia magna* (Muguruza, 1962: 43). Sin olvidar su interés por equipararse a la nobleza o su afán por coleccionar reliquias, pinturas y libros, de hecho, tanto el cronista Mira de Amescua como otros contemporáneos suyos dan noticia de su actitud liberal y manirrota (Torre, 1963: 250).

Debido a esta necesidad económica y pretensión social Lope se ve obligado a escribir para el teatro, ya que otros medios propios de los hombres de letras para conseguir su sustento se le niegan. No pasó de ser el secretario secreto del Duque de Sessa, sujeto a regalos y dádivas esporádicas, para lo que tuvo que ocupar cargos de segunda fila impropios a su calidad literaria. Otros cargos que persiguió fueron el favor real, por ejemplo como cronista, y el de Conde-Duque de Olivares. En realidad, en esta época el prestigio social y literario son caras de una misma moneda. De hecho, el principio horaciano que relaciona las *bona carminas* con el *oprobium dignum* llega hasta tal punto que, posiblemente, los prejuicios de la nobleza y los doctos hacia Lope se deban precisamente a la popularidad que le conceden las comedias y el público del corral. Lope, que es consciente de ello, trata de solventarlo de diversas maneras, de ahí que sus comedias en última instancia y por el arte de la “justicia poética” sean una defensa de los intereses de la aristocracia.⁴

Por otro lado, y con idéntica intención, aunque la literatura impresa no fuese económicamente beneficiosa, sí que servía para adquirir renombre entre los eruditos. Así sus comedias eran leídas por entendidos,

⁴ Este aspecto de vital importancia planea en rededor de las diferentes cuestiones que nos interesan. Me refiero a la utilidad que se hace del espectáculo teatral por parte del poder político para programar y propagar una ideología estática, tendente, por tanto, a la preservación del sistema, es decir, del *status quo* dominante (Díez Borque, 1978).



autores de comedias y otros comediógrafos. En este proceso de escala dentro del mercado del mérito, Lope se adentra en otros géneros de mayor prestigio literario que responden también a la difusión impresa. Como poeta culto escribe épica y lírica, se introduce en el mundo de las academias, de las aprobaciones y la crítica, así como en la organización de festejos y justas poéticas. Desde 1614, año en que es ordenado religioso, solicita diversas prebendas, capellanías y otros cargos, pero tampoco entonces fue comedido. En 1614 escribe al Duque de Sessa pidiéndole “algún socorro: que he hecho aquí una compra famosa para mi altar”. José M^º Díez Borque lo sintetiza así: “El drama de Lope fue la colisión entre sus ideales aristocráticos y literarios con la necesidad de convertirse en obrero de la literatura para poder vivir su vida «marginal»” (Díez Borque, 1978: 116).

En los últimos años de su ya vida literaria [...] el poeta pasó por momentos azarosos, inquietudes e incertidumbres. Temía sobrevivirse. En el teatro brillaban ya nuevas estrellas y la lírica se transformaba. Críticas y sátiras habían despertado en él una especie de manía persecutoria que desde entonces se agrava. Siente la necesidad de un apoyo eficaz que no encuentra en la Corte (Montesinos, 1967: 199).

El culteranismo viene a equiparar la *res* y la *verba* (fondo-forma), como resultado de un proceso histórico que va desde Fernando de Herrera hasta Luis de Góngora, pasando por Pablo de Céspedes y otros autores del entorno cordobés y sevillano. Lope se opone a este desde posicionamientos lingüísticos nacionalistas, como poeta culto sabe del concepto herrero de la lengua de arte, pero desde su interés aristocratizante debe seguir la línea gramatical castellana de Juan de Valdés “escribo como hablo”, que le sitúa en el *aura mediocritas*. De hecho, la circunstancia lingüística del Fénix también es compleja, su

“hablar necio” (Zamora, 1987) se identifica con el posicionamiento valdesiano y nobiliario, tomando como modelo único de la expresión artística a Garcilaso y la literatura castellana (la poesía llana), como puede comprobarse fácilmente en las escenas galantes, en los usos métricos más habituales de sus comedias y en la ideología dominante de las mismas. A su vez, como poeta culto atiende a los modelos clásicos: Aristócrates, Horacio, Plauto, Séneca, Virgilio (*rota virgiliana*), Persio, Petrarca y los italianos. No olvidemos que son los modelos impuestos por los círculos humanistas en Universidades y Colegios de Jesuitas, seguidos también en justas y academias. Aunque hay que decir que en estos reductos localistas y cortesanos algunos poetas contemporáneos, en línea con los nuevos rumbos líricos, se manifiestan también como modelos literarios (Luis de Góngora, Luis Barahona de Soto, o los hermanos Argensola, por ejemplo).

Lope será atacado por su posición lingüística, que es lo mismo que decir literaria, y en tanto que literaria socio-moral. Desde Córdoba por Luis de Góngora y desde Sevilla por Miguel de Cervantes en los preliminares de *El Quijote*, tanto por razones personales como de rivalidad poética. Y desde el medio noble se le rechaza por su “debilidad a escribir piezas informes de teatro” (Montesinos, 1967: 166). Incluso desde el mundo del teatro como manifiestan las soneteadas de la Academia de Ochoa⁵ o los “nuevos pájaros” como Calderón y

⁵ Lope visita Sevilla en 1602, donde le dedicaron varias soneteadas. Lope creyó el poema que sigue de Cervantes, pero actualmente se atribuye a Juan de Ochoa, comediógrafo antilopesco sevillano.

1.º—Lope dicen que vino, ¡no es posible!

2.º —¡Voto a Dios!, que pasó por donde asisto.

1.º —¡No lo puedo creer! 2.º —¡Por Jesucristo,

que pasa lo que os digo! 1.º —¡Es imposible!

2.º —¡Por el hijo de Dios que estáis terrible!

1.º —¡Digo que es chanza, Andrada! 1.º — Voto a Cristo,

que entró por Macarena! 1.º —¿Y quién lo ha visto?

2.º —Yo lo vi. 1.º —¿Vos? ¡Mentís, que es invisible!



otros poetas (antes sus discípulos), que introducen en su obra el habla culterana y escriben atentos a la moda: la comedia adornada en el corral y el teatro ilusorio en Palacio. Las nuevas tendencias literarias cultas entran en conflicto con su concepto poético, pero aún lo desplazan más hacia la periferia del prestigio literario en lo que toca a su teatro. No es un conflicto pequeño, literariamente no puede dejar de lado su búsqueda del concepto sutil, línea herreriana (condicionante culto), ni su lírica llana y garcilasista de raigambre castellano-cortés (condicionante cortesano), ni su “hablar necio” (condicionante económico impuesto por el público), y se ve obligado por razones de prestigio socio-literario a desechar las nuevas corrientes ilusorias y tramoyísticas, paradójicamente tan del gusto del vulgo. Lope al buscar un sitio que le justifique y convenga a ojos de todos, con el tiempo, se verá en una encrucijada difícil de sortear: triunfa el gongorismo, incluso en el teatro; el ilusionismo llega a palacio de manos de Cosme Loti, Baccio del Bianco y el propio Calderón de la Barca; y la línea culta se radicaliza abandonando obligados y arcaicos posicionamientos nobles en favor de una lengua de arte, del concepto elevado y del sentido liberal. En definitiva, Lope, se encuentra obligado a un tiempo económicamente por el gusto del vulgo, en su pretensión literaria por la búsqueda del prestigio de los ámbitos académicos, y en lo tocante a su relación con la nobleza a las novedades cortesanas. Por un lado, deja de estar de moda, y por otro, es considerado un “simple” artista *illiberale*. No obstante, Lope es consciente de su mérito: elevar el habla común de la bárbara comedia a una forma cuidada con vestigios cultos dentro de la ideología de su época, la cristalización del teatro que le

precedía en la Comedia Nacional, la fórmula lopesca.

Ya viejo, con la necesidad de mantener una credibilidad literaria, y en tanto moral, reacciona atacando desde su particular filosofía del arte a estas nuevas corrientes. No puede sumarse a ellas por interés económico sin repercusiones negativas en los círculos cultos. Solo cuando se trate del prestigio literario o esté en juego el favor real, Lope, en la medida en que su poética y orgullo literario se lo permitan, traicionará y superará sus antiguos principios (*Arte nuevo*) en detrimento de su inmediatez económica. No obstante, recuérdese que en esta época, Lope se beneficia de prebendas eclesiásticas, ha desarrollado en mayor medida su faceta de poeta culto, y sus comedias en el corral (lejos del nuevo gusto popular por efectos visuales y trucos escénicos) se venden cada vez menos y mal. Por lo tanto, su nueva situación socio-económica y literaria le permite centrarse en tareas más liberales, donde destaca su preocupación por publicar. Pero su fama literaria le obliga a mantener buena parte de su poética, al fin y al cabo eso es lo que esperan y buscan de él aquellos, por lo general nobles, que solicitan su pluma por encargo. El único medio que tiene de defenderse es atacando, desde 1620 “apenas hay libro de Lope que no contenga alusiones, sátiras y críticas concernientes al culteranismo, y no son raras en sus comedias” (Montesinos, 1967: 135). Así puede verse en *El castigo sin venganza*, obra donde se aúnan diferentes intereses, dado que fue escrita, en competencia con otros autores para nada tan avezados, alguno de ellos gongorista, con motivo de una vacante como cronista real. Él mismo nos lo dice: “Señor lector, esta tragedia se hizo en la corte solo un día, por causa que a vuestra merced le importan poco”. Poco nos importan en su opinión porque en aquella ocasión no se vio beneficiado, aunque ciertamente el triunfo moral le corresponde, y es que ya se sabe, cuando Lope quiere, quiere.

2.º —¿Invisible? ¡Por Dios, que es engaño!, porque Lope de Vega es hombre, y hombre como yo, y como vos y Juan García.

1.º —¿Es muy alto? 2.º —Será de mi tamaño.

1.º —Si no es tan grande, pues, como su nombre, cágame en vos, en él y en su poesía (Chivite, 2008: 233).



BIBLIOGRAFÍA

- Chivite Tortosa, Eduardo (ed.) (2008), *La sátira contra la mala poesía. Antología de poesía satírica del Siglo de Oro*, Córdoba, Berenice.
- Díez Borque, José María (1978), *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch.
- Dixón, Víctor (1989), "Manuel Vallejo, un actor se prepara: un comediante del Siglo de Oro ante un texto (*El castigo sin venganza*), en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnicas de representación del teatro clásico español*, Tamesis Books, Londres, pp. 55-74.
- Lara Garrido, José (1989), "Texto y espacio escénico en Lope de Vega", en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Universidad de Salamanca, pp. 91-126.
- Montesinos, José F. (1967), *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Editorial Anaya.
- Muguruza, Pedro., José Antonio Cavestany y Francisco Javier Sánchez Cantón (1962), "Noticia sobre la reconstrucción de la casa de Lope de Vega, en Menéndez Pidal, Ramón et. al., *La Casa de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española.
- Oehrlein, Josef (1993), *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, (primera edición en alemán, 1986).
- Rozas, Juan Manuel (1987), "Texto y contexto en *El castigo sin venganza*", Ricardo Doménech (ed.), *"El castigo sin venganza" y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra/Teatro Español, pp. 163-190.
- Torre, Guillermo de (1963), "Lope de Vega y la condición económico-social del escritor en el siglo XVII", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161-162, pp. 249-264.
- Varey, John E. (1980), "Espacio escénico", en Francisco Ruiz Ramón (ed.), *Teatro clásico español. Problemas de una lectura actual*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 223-239.
- Vega Carpio, Félix Lope de (1634), *El castigo sin venganza*, Barcelona, P. Lacavallería.
- ____ (1635), "*El castigo sin venganza*", en Lope de Vega, *Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fénix de España Frei Lope Felix de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 91r-113v.
- ____ (1647), "*El castigo sin venganza. Cuando Lope quiere quiere*", en Lope de Vega, *Doze comedias de las más grandiosas que asta ahora han salido de los mejores y más insignes Poetas*, Lisboa, P. Craesbeeck.
- Zamora Vicente, Alonso (1987), "Una mirada a lo popular en el teatro de Lope de Vega", en Ricardo Doménech (ed.), *"El castigo sin venganza" y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra/Teatro Español, pp. 13-30.

