El lugar, el tiempo y la acción en el Siglo de Oro

Gregory Golden

Follow this and additional works at: http://commons.colgate.edu/car

Part of the Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons, and the Spanish Literature Commons

Recommended Citation
Available at: http://commons.colgate.edu/car/vol5/iss1/4
El lugar, el tiempo y la acción en el Siglo de Oro

Gregory Golden, 2009

This work treats the three unities of classical theater, those of action, time and place, and examines how the great playwrights of the Spanish Golden Age used them in their dramas in a distinct manner in Western Europe of the time. While the French and the Italians insisted that the three unities were to always be respected, the Spanish adopted a much more fluid concept of their usage, maintaining that the unity of action was most important and that the other two could be ignored or modified if it served the purpose of the play and the playwright’s purposes therein. Three Spanish dramas in particular are analyzed: El caballero de Olmedo by Lope de Vega, El perro del hortelano also by Lope, and El médico de su honra by Calderón.

En su Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, Lope de Vega no presenta una nueva ruptura radical con el pasado, sino que describe y justifica unas tendencias ya en plena floración dentro de los dramas del Siglo de Oro. En esta obra que dio como discurso en frente de los más cultos de Madrid y de España, explica preceptos como el mérito de las tragicomedias, cuales versos van bien con cuales sujetos, la polimetria, y además, el nuevo modo de considerar las tres unidades clásicas. Según Lope, Aristóteles y los griegos habían propuesto la importancia de la unidad de acción, la unidad de tiempo y la unidad de lugar, y en la época antigua, estas reglas fueron la ley para los dramaturgos. Sin embargo, en su Arte Nuevo explica Lope que la España de su siglo ya había evolucionado, y ya no tenía necesidad de este esquema rígido de tres unidades. La unidad que dirige la intriga aún más que las otras dos, según él, es la unidad de acción. Esta realización sale en oposición a las tradiciones teatrales italiana y francesa que habían influido el teatro español en su infancia, y distingue las obras españolas en forma y en estilo de las de estos otros dos países. Se ve en El caballero de Olmedo y El perro del hortelano de Lope de Vega y en El médico de su honra por Calderón la noción española de que las unidades de tiempo y de lugar deben ser subyugadas a la unidad de acción porque ésta es la que conduce la obra, para que el dramaturgo pueda llevar con suspenso la totalidad de la obra a su final complejo y poderoso.

En el Arte nuevo se ve que los dramas españoles han abandonado sus raíces supuestamente griegas, y en las obras en cuestión hay una gran diferencia en teoría de la que guía las obras italianas y francesas. Antes de la publicación de las obras de Lope de Vega, existían ya un número de obras y
comentarios italianos que prescribieron la necesidad de respetar las tres unidades. Como explica Ignacio Arellano: “Aristóteles trata de la unidad de acción. Las otras dos (tiempo, lugar) las elaboran los comentaristas italianos del Renacimiento. La unidad de tiempo la fija Agnolo Segni en su comentario a la Poética y a la Retórica de Aristóteles (Florencia, 1524) en veinticuatro horas. La de lugar, consecuencia de la anterior, la fija Maggi. Castelvetro insiste en las tres unidades en 1570, y de Italia la toman los franceses, que la expanden por Europa.” (Arellano 121). Fue debido al Renacimiento italiano que España con el resto de Europa empezó a reexaminar las obras de la antigüedad griega, y es así que Lope de Vega supone en el Arte nuevo que es un “consejo de Aristóteles” respetar las tres unidades (Lope 189). Es interesante que el maestro dramaturgo francés Pierre Corneille que escribía durante la segunda mitad del siglo diecisiete también citó a Aristóteles en cuanto a las unidades, cuando explicaba la unidad de tiempo en su tratado Discours des trois unités: “Beaucoup déclamant contre cette règle, qu’ils nomment tyrannique, et auraient raison, si elle n’était fondée que sur l’autorité d’Aristote” (Corneille 85). Parece que tales rumores de un pasado glorioso griego en el que se respetaban las tres reglas vivían fuertemente en la mente de muchos europeos del siglo, y puede ser que es por eso que Corneille dio a las unidades tanta importancia, más que la dio su equivalente Lope en España. Además, estas reglas de unidad no fueron respetadas tanto en la España antes de Lope tampoco (Arellano 121), como en las obras de Juan de la Cueva que tenía una “inability to realize the difference between a series of dramatic incidents and a plot with dramatic unity” (Crawford 167). Lo que Lope hace en el Arte nuevo, entonces, es sugerir un respeto para las unidades cuando ayudaron a la verosimilitud de la obra, pero rechaza un obedecimiento ciego que las siga solo por razones históricas. Es decir, el dramaturgo debe respetar la unidad de tiempo, pero solo con un punto de vista moderno; la unidad de tiempo no sirve como regla fija, porque la verosimilitud es más fluida.

Entonces, vemos en las tres obras en cuestión un concepto de la unidad de tiempo menos rígida que la del pasado y que la de los otros países europeos. Corneille explicó la interpretación francesa de la unidad de tiempo en los Discours:

mais ce qui la doit faire accepter, c’est la raison naturelle qui lui sert d’appui. Le poème dramatique est une imitation, ou pour en mieux parler, un portrait des actions des hommes ; et il est hors de doute que les portraits sont d’autant plus excellents qu’ils ressemblent mieux à l’original. La représentation dure deux heures, et ressemblerait parfaitement, si l’action qu’elle représente n’en demandait pas davantage pour sa réalité (Corneille 85).

Para los franceses, la unidad de tiempo era firme y no se podía romperla. Empero, esto no funcionaba para el público español, y es esto lo que Lope de Vega explicaba a la Academia de Madrid. La verosimilitud no reside en
representar la trama minuto por minuto, sino que se encuentra en la tarea de crear una historia creíble y tangible. Lope sugiere: “Pase en el menos tiempo que ser pueda, / si no es cuando el poeta escriba historia / en que hayan de pasar algunos años, que éstos podrá poner en las distancias / de los dos actos...” (Arte Nuevo 193-197). Las mejores historias, y las épicas que existen en este mundo, no pueden ocurrir en dos horas, y representarlas así es cortar su poder y credibilidad. El público español no quería solamente oír hablar de interacciones entre personajes que ocurrieron antes y fuera de la escena como en las obras francesas, como la batalla que no se ve en Horace de Corneille, o como el enredo amoroso largo que pasa fuera de la escena durante la duración de la escena en L’Ecole des femmes de Molière. Los españoles querían la acción. Arellano cita a Tirso de Molina:

“Porque si aquéllos [los antiguos] establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinticuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día la obligue y disponga de suerte sus amores que comienando a pretenderla por la mañana se case con ella a la noche?” (Arellano 122).

Al examinar El caballero de Olmedo, El perro del Hartelano, y El médico de su honra, se percibe la fluidez de la unidad de tiempo que apoya la unidad dramática central de la acción. Para dar tres ejemplos del Caballero de Olmedo, el primero se encuentra cerca del verso 630. Don Rodrigo y Don Fernando salen “en hábito de noche” según las indicaciones de escena antes del verso 623, y Don Rodrigo dice: “pongo yo de noche el alma;” (Caballero 630). Vemos entonces que la acción no dura solamente en los pocos minutos que ya han pasado verdaderamente durante el primer acto, sino que fue de día y ahora es de noche. Con esta flexibilidad del tiempo, el público podía mirar primero el enamoramiento de Don Alonso y Doña Inés, y entonces hay la oportunidad de ver el enredo con el listón y la capa que ocurre en el jardín por la noche (y no solo oír hablar del enredo después del hecho). Es este tipo de acción el que atrae espectadores; el público quiere ver la acción por sí mismo. Vemos un segundo ejemplo en el principio del segundo acto. Tello le dice a Don Alonso: “Guardándole más decoro / en el venir y el hablar; / que en ser a tercero día, / pienso que te dan, señor, / tercianas de amor” (898-902). De este verso el público sabe que han pasado tres días, y que el amor de Don Alonso para Doña Inés ha tenido tiempo para crecer aún más ardiente, y que no es algo caprichoso. También se entiende en el principio del tercer acto que ya ha ocurrido la feria con los toros1 dentro de los actos, y no antes de las dos horas que dura la obra, para que el primer y el segundo acto pudieran continuar con suspensos hasta los eventos trágicos que transcurren como

---

1 Que sabemos por ejemplo cuando un hombre grita: “¡Vítor setecientas veces / el Caballero de Olmedo!” (1848-49)
repercusiones del toreo y de los celos de Don Rodrigo. En El perro del hortelano una libertad con el tiempo enriquece el argumento, porque en los días que pasan tiene Teodoro el tiempo de dejar a Marcela por Diana, y entonces volver a Marcela, y luego volver a Diana; Diana puede mostrar interés en Teodoro y luego mostrársle que todavía sus pretendientes le están visitando, y entonces volver a él; y los pretendientes tienen bastante tiempo para averiguar que Diana y Teodoro tienen un amor secreto, como el conde Federico indica el paso del tiempo cuando dice en el principio del tercer acto: “La fábula que pintó / el filósofo moral / de las dos ollas, ¿qué igual hoy a los dos la vistió!” (Perro 2372-2375). Además, el tiempo pasa entre los actos en El médico de su honra, como indican las palabras de Jacinta en el principio del segundo acto: “Aquí mi señora siempre / viene, y tiene por costumbre / pasar un poco la noche” (Calderón 1035-1037). Este paso de horas les deja a Doña Mencia y Don Enrique tener más tiempo de verse después de su despedida hace tantos años², y hace los miedos de Don Gutiérrez un poco más legítimos. En todas estas obras, el tiempo funciona para hacer el argumento más complejo y rico, y aumenta el suspenso de la progresión de la historia. El lugar en la obra tiene una función similar, y junto con el tiempo desarrolla la acción.

La unidad de lugar es la menos importante de las tres para Lope de Vega y los dramaturgos españoles del Siglo de Oro. Sirve la misma función que la de tiempo: apoyar la acción y continuar el argumento. Lope de Vega apenas la menciona, diciendo: “… o si fuere fuerza / hacer algún camino una figura, / cosa que tanto ofende a quien lo entiende; / pero no vaya a verlas quien se ofende” (Arte 197-200). De hecho, Morel-Fatio sugiere que Lope ni siquiera habla de la unidad de lugar: “Lope ne parle pas du tout de l’unité de lieu, mais, en revanche, il recommande quelque part de laisser le moins possible la scène vide” (Morel-Fatio 37). Sin embargo, aunque no habla Lope mucho de esta unidad, él y Calderón usan una estrategia resuelta de cambio de lugar. Este modo también hizo el teatro español mucho más capaz de recontar historias de una magnitud más grande. Aunque Corneille escribió que “ce qu’on ferait passer en une seule ville aurait l’unité de lieu,” El caballero de Olmedo cuenta una historia más larga, una historia de las ciudades de Olmedo, Medina y el camino entre ellos (Corneille 90). Los viajes entre las dos ciudades aumenta el suspenso, especialmente en el final del segundo acto, cuando Alonso le dice a Tello: “Bien dices, Ínés me aguarda: / vamos a Medina alegres. / Las penas anticipadas / dicen que matan dos veces, / y a mí sola Ínés me mata, / no como pena, que es gloria.” (Caballero 1805-1810). Entonces, no es solo el tiempo sino el espacio también que conspira contra él; su destino ya está determinado trágicamente y no hay nada que pueda hacer para parar las horas que faltan para traer su muerte, y no hay nada que pueda detener sus pasos hasta Medina y su final doblemente trágico. De otra mano, esta ruptura de la unidad de lugar es necesaria, porque los eventos

---

² “Un atrevimiento, / a quien es bien que disculpen / tantos años de esperanza” (1081-83)
que siguieron a la muerte histórica del caballero en el camino hasta Olmedo ocurrieron en esa ciudad y en Medina. Para contar la historia en su totalidad hay que ubicarla en la escena en los lugares donde ocurrió verdaderamente, y esto no puede transcurrir en solo una ciudad. Pasando a El perro del hortelano, el cambio de lugar no funciona exactamente para facilitar un destino, sino sirve para desarrollar el carácter de los personajes en la historia. Los vemos en su sitio natural: Diana en su trono, Teodoro con los otros criados y Tristán y Tristán mostrando su magia con las palabras en la corte de Ludovico, entre otros ejemplos. Mientras Teodoro está con Diana él es tímido y habla con respeto y decoro (como en el episodio de la caída de Diana en versos 1143-1172), mas cuando está con Tristán fuera de las habitaciones donde se encuentra a Diana, puede hablar fuertemente de sus opiniones: “No dudan; naturalmente / es del hortelano el perro: / ni como no comer deja, / ni está fuera ni está dentro” (Perro 2296-2298). Si Lope hubiera observado rígidamente la regla de la unidad de lugar, no sabríamos nada del carácter de Teodoro o de Diana, salvo lo poco que nos podrían decir en un aparte. En El médico de su honra de Calderón, el lugar cambia naturalmente con la ruta de la acción. La preocupación de Calderón es de contar una historia, y no de respetar una regla solo por el bien de respetar una regla. Cuando Don Enrique cae en camino, el público lo ve como el primer evento de la obra y oye su exclamación dramática como si estuvieron allá con el Infante: “¡Jesús mil veces!” (Calderón 4). Entonces, pasa el lugar junto con la acción, junto con Don Enrique dentro de la casa de Don Gutierre y luego al cuarto de Doña Mencía y de allí fuera. No hay ninguna indicación de que Calderón está tratando de respetar la unidad de lugar, porque para él es más natural traer el lugar donde la acción ocurre. Así, el movimiento de la acción y sus integridad es la regla de unidad para el teatro español del siglo de oro.

La unidad de acción es la unidad de la obra; es lo que da significado a la progresión del argumento. Lope de Vega explica en el Arte nuevo que ha que respetarlo, o la obra se desenredará hasta que sea ininteligible. Explica: “Adviértase que sólo este sujeto / tenga una acción, mirando que la fábula ; / de ninguna manera sea episódica; / quiero decir, inserta de otras cosas / que del primero intento se desvían; / ni que ella se pueda quitar miembro / que del contexto no derribe el todo” (Arte 181-187). La obra ha de contar una historia para captivar a los espectadores sin distraerles con intrigas secundarias. Sigue que es la unidad de acción la que se debe preservar, según Lope. Morel-Fatio escribe en cuanto al Arte nuevo: “L’unité d’action est indispensable; point d’episodes qui en troubilent le développement et lassent l’attention du spectateur” (Morel-Fatio 36). Es con esta mentalidad que Lope querría distinguirse él y sus obras de algunas del pasado que fueron de menor calidad por su ignorancia de la unidad de acción. Es decir, “Lope champions a unity of action to avoid distraction of the sort to be found in Lope de Rueda’s plays with their detachable scenes” (Thacker 27). En las tres obras en cuestión, hay una acción central que utiliza el tiempo y el lugar para realizar
sus fines. En El caballero de Olmedo, los eventos que muestran el enamoramiento de Don Alonso y Doña Inés, el enredo que provocan los celos de Don Rodrigo hacia Don Alonso y el toreo después de que Alonso muere en camino a la casa de sus padres duran días y ocurren en distintos lugares porque así es como pasa la vida y entonces la verosimilitud. El médico de su honra también durea días y los eventos se encuentran en más de un lugar, todo llegando con suspenso a su final del matrimonio de Don Gutierre y Doña Leonor, con éste explicando la realización de su propio destino: “Mira que médico he sido / de mi honra: no está olvidada / la ciencia” (Calderón 2946). Además, en El perro del hortelano, la acción utiliza a cada personaje para complicar o avanzar el amor entre Teodoro y Diana, y cuanto más verosímil el carácter del personaje, más verosímil las interacciones del personaje con Teodoro y Diana y entre ellos dos. Vemos un mundo en la obra de coincidencias afortunadas (como que el nombre del hijo de Ludovicó fuera Teodoro), y las podemos creer porque creemos en la realidad de los personajes que están en la escena. Es esta autenticidad la que da al teatro español una vitalidad y comprensión agudas de la condición humana que no se encuentra en el teatro de otros países de la época.

Así, la clave de crear obras de teatro exitosas para Lope de Vega y Calderón era de acercarse a las tres unidades con flexibilidad. La vida no se estructura rígidamente con reglas y regulaciones; en su fondo es salvaje, incontrolable. Lo que Victor Hugo descubrió en su Preface de Cromwell en 1830, Lope de Vega ya había explicado en su Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo en 1609. Tal vez, se puede decir, los dramaturgos famosos del Siglo de Oro crearon sus obras con el mismo aire tranquilo con el que Lope describe el teatro en sus versos blancos en el Arte nuevo. El arte no debe ser rígido mientras la vida no lo es; la verosimilitud se encuentra en la credibilidad de las ideas y los temas que la obra presenta, y no en la exactitud espacial o temporal de los personajes que, como lo saben todos los espectadores al fin y al cabo, son actores y simples humanos como nosotros.
Obras citadas


Lope de Vega. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.


Thacker, Jonathan. *A Companion to Golden Age Theater*. Tamesis: Woodbridge, 2