

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE NICARAGUA, León
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA**



**TRABAJO MONOGRÁFICO PARA OPTAR A LA LICENCIATURA EN CIENCIAS
DE LA EDUCACIÓN MENCIÓN LENGUA Y LITERATURA.**

**ESTUDIO SOBRE LOS ELEMENTOS DEL TEATRO ESPAÑOL: INTRIGA, ENREDO, ACCIÓN, DIÁLOGO,
ESTILO, RITMO, HUMOR, ACTUACIÓN Y SISTEMA DE VALORES PRESENTES EN LA OBRA EL
BURLADOR DE SEVILLA ESCRITA POR TIRSO DE MOLINA EN ESTUDIANTES DE IV AÑO DE LA
CARRERA LENGUA Y LITERATURA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN Y
HUMANIDADES DURANTE EL II SEMESTRE DEL AÑO 2018.**

AUTORAS:

Francisca Josefina López García
Rosa Benita Saavedra Medina
Mauriel Scarlet Sirias Montiel

TUTORA:

Yamileth Sandoval Ramos
Máster en Lengua y Literatura Hispánica

León, febrero del 2019

«A la libertad por la Universidad»



EQUIPO DE INVESTIGACIÓN



«Cuando un personaje como Hamlet, o don Quijote, o don Juan, o Segismundo, o como Fausto, rebasan la calidad del «tipo» para convertirse en arquetipos, en paradigmas, tenemos ya el símbolo que rebasa la alegoría. Y si este símbolo se alza en la poesía universal como modelo clásico, tenemos el mito. Tal es el génesis de los grandes mitos de la poesía moderna.

El símbolo no se limita a la alegoría; es algo más sintético y alto. Y personajes como don Juan, Hamlet, don Quijote, Segismundo y Fausto, tiene la con creación y la potencia

representativa de los símbolos. Y del símbolo se alza el mito de alada y perfecta poesía»

Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, León
Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades
Departamento de Lengua y Literatura





AGRADECIMIENTO



Nuestro grupo de investigación agradece a:

- Dios dador de vida, quien nos brindó la sabiduría, la Fortaleza, y la alegría de poder culminar nuestro trabajo.
- Nuestros padres, quienes con tanto esfuerzo y amor han luchado, para que nosotras culminemos con éxitos nuestro estudio universitario.
- Yamileth Sandoval Ramos en primer lugar por haber confiado en nosotras; y en segunda por su compromiso en asumir el reto de tutorarnos, motivarnos y darnos los elementos fundamentales para realizar un estudio monográfico con la científicidad y cuidado que merece. Además, por la confianza, calidad de liderazgo, respeto y motivación incondicional.
- Docentes del departamento de Lengua y Literatura, quienes forjaron el deseo de superación y un futuro mejor lleno de conocimientos.

Autoras.



DEDICATORIA



Dedico este trabajo investigativo a:

- Dios, por permitirme gozar de la vida y la buena salud, por la perseverancia y las fuerzas que me ha dado para seguir adelante y realizar el sueño de poder culminar mis estudios universitarios.
- Domingo Antonio López Pérez, Carla del Socorro García Rodríguez mis padres por su apoyo incondicional, tanto afectivo como económico, por su amor, confianza brindada, y por permanecer siempre a mi lado apoyando a lo largo de mi carrera.
- Antonio, Irayda, Elvin y Abraham López García mis hermanos, pues de una u otra forma, me estuvieron apoyando en mis estudios.
- Yamileth Sandoval Ramos, tutora y amiga quien por su paciencia, apoyo y motivación nos aportó las mejores estrategias metodológicas para la culminación de este trabajo investigativo.
- Rosa Benita Saavedra y Mauriel Sirias compañeras de grupo de investigación, por su apoyo, confianza y su linda amistad en el transcurso de los estudios universitarios.

Francisca Josefina López García.



DEDICATORIA



Dedico este Trabajo Investigativo a:

- Dios, padre eterno que siempre ha guiado mis pasos a lo largo de la vida, dándome sabiduría, entendimiento, fuerza y valor en los momentos más difíciles.
- Rosa Medina, mi madre por su amor y apoyo incondicional, por ser mi guía y ejemplo de lucha ante las peores circunstancias de la vida.
- Marlon Antonio Saavedra, quien en vida fue mi padre (qepd), por haberme motivado siempre a ser una profesional y perseguir mis sueños.
- Oscar Danilo Reyes (q.e.p.d), por haber sido mi segundo padre y darme ánimos de superación para obtener un mejor futuro.
- Harick Ariel Cuevas Saavedra, mi hijo por ser inspiración en esta vida y el motivo para superarme día a día.
- Elmer Cuevas, mi esposo por su amor, apoyo y compañía en el transcurso de mis estudios universitarios.
- Jorge, Gema y Marlon, mis amados hermanos por darme aliento para superarme y ser mejor cada día.
- Francisca López y Mauriel Sirias compañeras de equipo, por convertirse en mis amigas y haber superado juntas las dificultades presentadas durante nuestra carrera.
- Yamileth Sandoval Ramos, maestra y tutora por sus enseñanzas, tiempo y apoyo para la culminación de la carrera.

Rosa Benita Saavedra Medina.



DEDICATORIA



Dedico este trabajo principalmente a:

Dios, padre celestial por estar a mi lado siempre, guiándome, dándome fuerzas cada día y por haberme ayudado estos cinco años en lograr mis sueños .

Darwin Vallecillo, mi esposo por darme apoyo económico y emocional en los momentos difíciles, alentándome a seguir adelante y a luchar por alcanzar mi meta.

Jeriel Alexander y Darwin Magdiel Vallecillo Sirias, mis hijos bellos quienes son el motor que me impulsó a prepararme y llegar hasta donde estoy.

Guadalupe del Carmen Montiel Gaitán y José Raúl Sirias Hernández mis padres, por confiar y creer que era capaz de lograr todo lo que me propusiera.

Mis amigas y compañeras Rosa Saavedra y Francisca López, que a lo largo de estos años he aprendido a querer como hermanas, gracias por apoyarme todo este tiempo y por hacerme parte de sus vidas.

Los profesores, quienes me formaron profesional, en especial, a mi profesora y tutora Msc. Yamileth Sandoval, por ser mi inspiración. Gracias por su tiempo, dedicación y por acompañarnos hasta el último momento de la carrera.

Mauriel Scarlet Sirias Montiel.



ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1 Planteamiento del problema.....	5
1.2 Formulación del problema.....	5
1.3 Justificación.....	6
2. OBJETIVOS.....	7
2.1. OBJETIVO GENERAL.....	7
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	7
2.3 HIPÓTESIS.....	8
3. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....	9
3.1 MARCO CONTEXTUAL.....	9
3.2 MARCO TEÓRICO.....	11
4. DISEÑO METODOLÓGICO.....	39
5. RESULTADOS Y DISCUSIÓN.....	42
5.1 De las encuestas a docentes.....	42
6. ANÁLISIS DE LA OBRA EL BURLADOR DE SEVILLA.....	54
7. CONCLUSIONES.....	76
8. RECOMENDACIONES.....	77
9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	78



I. INTRODUCCIÓN

El trabajo de Investigación titulado «**ESTUDIO SOBRE LOS ELEMENTOS DEL TEATRO ESPAÑOL: INTRIGA, ENREDO, ACCIÓN, DIÁLOGO, ESTILO, RITMO, HUMOR, ACTUACIÓN Y SISTEMA DE VALORES PRESENTES EN LA OBRA EL BURLADOR DE SEVILLA ESCRITA POR TIRSO DE MOLINA**» tiene como objetivo valorar la importancia de la presencia de los elementos del teatro español en obras literarias; reconocer situación social de la época en que se desarrolla la obra; esto ayudará a que los elementos teatrales enriquezcan los conocimientos sobre la literatura española estudiada durante la carrera; misma que consideramos que en la generación 2014-2018 no fue abordada con detenimiento. Por ende deseamos contribuir a la mejora del plan curricular a partir de las expresiones y opiniones de estudiantes de esta carrera para evidenciar las necesidades en la mejora de la implementación del componente curricular, mismo que es electivo en el último año de la carrera.

El taller de teatro tiene sus orígenes en Grecia se da en el Siglo V y VI. El teatro griego es el que ha dado más aportes. Los aportes celebraban sus ritos a sus divinidades o representaciones sagradas, por ejemplo en las fiestas Dionisios Baco (dios divino) de aquí viene la palabra conocida como bacanal, es a partir de este culto donde se origina el drama. Ditirambos coral de la idea de cómo se debe hacer tragedia (trágico) y comedia (radicular).

Con este trabajo deseamos contribuir al estudio y análisis de obras teatrales de la literatura de todos los tiempos. Escogimos El burlador de Sevilla por desconocer totalmente su historia, pues lo leído fueron apenas, fragmentos; pero que dejaron en nosotras como estudiantes un interés, por conocer los elementos del teatro español.

La vida cotidiana de los pueblos en Nicaragua, tiene un decir, o palabra fija que es semánticamente referida a que un hombre es mujeriego¹. Estudiar cómo esta palabra llega a significar todo un mito será en este equipo un aprendizaje histórico del teatro.

¹ Mujeriego (dícese de hombre que conquista varias mujeres con engaños y sortilegios).



Para llevar a cabo esta Investigación en primer lugar leímos toda la obra. La maestra nos proporcionó la obra, la leímos, analizamos y fue hasta entonces que nos permitió iniciar el estudio. Mantuvimos mente abierta para reconocer y valorar la literatura española y por supuesto disfrutamos cada situación en la cual el protagonista lograba salirse con la suya.

La tutora mantuvo comunicación fluida; siendo la principal el seguimiento vía correo electrónico durante la semana, y la presentación de los trabajos asignados los días sábados, esto de forma continua. Fue agotador, pero lo logramos. Ella por su parte nos preguntaba y nos hacía notar los elementos más representativos del teatro español. Ser sinceras es una de las características de este equipo, hubo un momento en el cual sentíamos no acabar jamás. Y eso que solo era la lectura, del proceso metodológico ni se hablaba. La maestra no iniciaba la directriz del estudio mientras no narrábamos cada capítulo, asegurando de esta forma la lectura, vigencia y puntos contrarios y en común de cada aspecto.

Asimismo, recordamos los componentes sobre el área de Literatura con la cual aprendimos mucho al respecto de la teoría, análisis de lectura de fragmentos de obras representativas; pero jamás habíamos analizado en detalle los aspectos relativos a los elementos del teatro presentes en esta historia.

El estudio está dividido de la siguiente manera:

I. INTRODUCCIÓN

Comprende la presentación del trabajo de investigación, el planteamiento del problema, formulación del problema, las preguntas de investigación, y la justificación del estudio.

II. OBJETIVOS

Presentamos el objetivo general y los objetivos específicos del estudio en el cual deseamos identificar y analizar los elementos del teatro español presentes en la obra El Burlador de Sevilla.



También presentamos una hipótesis de cara a la importancia que tiene esta temática en el programa de estudios de la carrera de Lengua y Literatura, y en la oportunidad de recomendar que dicho componente sea de carácter obligatorio en la carrera.

III. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

En primer lugar presentamos el Marco contextual en el cual nos dimos a la tarea de saber si estudiantes y egresados de la carrera estudiaron a Tirso de Molina y la obra El Burlador de Sevilla. En esta describimos el contexto social e institucional en realizaron sus estudios de la carrera Lengua y Literatura y por tanto, también contextualizamos la carrera que está adscrita a la Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, León de donde somos egresadas.

La fundamentación teórica se ve enriquecida por conceptos, argumentos que validan la importancia del estudio y que nos dan pautas para conocer sobre la Literatura, española y en especial el Teatro y la literatura española.

IV. DISEÑO METODOLÓGICO

Describimos la metodología de la investigación que utilizamos en la elaboración del Trabajo Investigativo. El enfoque, la población y muestra que encuestamos para conocer si los graduados de la carrera tenían o tienen las mismas necesidades de estudio sobre la temática del teatro en la literatura española. Asimismo, aplicamos cuestionario a estudiantes del cuarto año académico de la modalidad sabatina, procesamos esa información y la convertimos en tablas y gráficas.

V. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Presentamos el análisis de los resultados que obtuvimos durante el procesamiento del cuestionario que aplicamos a estudiantes de la carrera de Lengua y Literatura, en el cual nos dimos a la tarea de preguntar sobre los conocimientos adquiridos sobre la literatura del género dramático, o cómico en el cual pudiésemos reconocer elementos del teatro presentes.



VI. ANÁLISIS DE LA OBRA EL BURLADOR DE SEVILLA.

El análisis propuesto está condicionado por los elementos presentes en la obra y que son características del teatro español. Como egresadas este análisis es un gran reto y una temática nueva. Asimismo, notamos que este tipo de investigación es muy distinta a las que durante los ciclos de estudio conocimos metodologías de investigación cualitativas; hoy aplicamos investigación literaria, aunque desde el enfoque educativo y descriptivo pues obtuvimos de los involucrados sus opiniones, comentarios y necesidades de aprendizaje al respecto del teatro.

Misma que concluye presentando una pequeña propuesta para incluir aspectos importantes a retomarse en la inclusión de la clase para estudiantes de Lengua y Literatura.

VII. CONCLUSIONES.

Al finalizar el trabajo de investigación, les presentamos las conclusiones basadas en la vivencia y en los objetivos planteados al inicio del estudio.

VIII. RECOMENDACIONES:

Las recomendaciones van dirigidas a distintas entidades por considerar muy importante los aportes que a los programas de estudio de la carrera se necesitan mejorar.

De igual forma presentamos el acápite de anexos en donde se encuentra el cuestionario aplicado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Al finalizar el estudio dispusimos la información de las referencias bibliográficas de acuerdo con las Normativas APA. Fuentes bibliográficas utilizadas para argumentar de forma sólida la información recopilada.



1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El graduado de la carrera de Lengua y Literatura cursa durante los cuatro años y medio de estudios en el quinto año un componente curricular, electivo el cual es Taller de Teatro y en el tercer año segundo semestre, el componente Literatura española I y II; sin embargo no es fácil para el graduado montar un escenario, un teatro. Asimismo, reconocer los elementos no es fácil. Por tal motivo, este trabajo de investigación está orientado a partir de las interrogantes que nos planteamos y que nos permitan valorar en la literatura española y en definitiva la obra El burlador de Sevilla. Como trabajo de investigación nos decidimos de forma deliberada por un escritor desconocido (en principio) para este equipo; y así aprovechar a llenar esos vacíos que podíamos tener.

Preguntas del estudio:

- ❖ ¿Qué competencias ha de desarrollar un egresado de Lengua y Literatura para el montaje de una obra de teatro?
- ❖ ¿Cuáles son los elementos del teatro español que podamos aprovechar para analizar otras obras literarias?
- ❖ ¿Cuáles son los datos históricos de la obra El burlador de Sevilla? ¿Cuál es su diégesis?
- ❖ ¿Qué es intriga, qué es enredo?
- ❖ ¿Cómo se analiza una obra teatral?
- ❖ ¿Qué ha de conocer un graduado de la carrera acerca de la Literatura española y el teatro?
- ❖ ¿Qué es un mito? ¿Cómo se construye un mito?

1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

Existe poco o nulo conocimiento al respecto de los elementos del teatro español, tales como: la intriga, el enredo, estilo, diálogo entre otros; mismo que no ayudan al análisis y montaje de obras teatrales en Educación Media.



1.3 JUSTIFICACIÓN

El graduado y el estudiante de la carrera de Lengua y Literatura tiene una gran demanda de acuerdo al perfil de trabajo en la educación media; somos profesoras de primaria y hemos incursionado en la utilidad de estrategias de enseñanza como la pantomima, el sociodrama, entre otros.

Sin embargo, cuando nos señalan que a nivel municipal o departamental hemos de preparar una obra teatral hemos buscado ayuda de otras personas por no poder dar respuesta a esta necesidad. Expresamos esto con conocimiento de causa, pues como aprendientes de esta carrera durante cursamos la carrera y el componente Literatura española I y II, y Taller de Teatro no leímos obras completas, sino pequeños fragmentos. Es por tal motivo, que nos decidimos en realizar un estudio que también nos dejase nuevos conocimientos para en el quehacer educativo dar respuesta a esta necesidad para incursionar en la aplicación de estrategias para la enseñanza de la literatura, en la cual pudiésemos hacer uso de montaje de obras teatrales de cualquier tipo de obras o literatura que se estudie.

El presente estudio busca garantizar que la mejora continua de la carrera Licenciatura en Ciencias de la Educación, mención Lengua y Literatura dote de las herramientas necesarias para que los graduados podamos dar respuesta a la demanda educativa. Por otro lado, consideramos este estudio pionero en el abordaje de una temática que analiza en detalle elementos del teatro español en una obra de la categoría de El burlador de Sevilla, beneficiando de forma inmediata a nosotras mismas como docentes en las aulas de clase, a nuestros estudiantes y a las futuras generaciones que estudiarán en esta alma máter.



II. OBJETIVOS

2.1 GENERAL

Analizar los elementos del teatro español: intriga, enredo, acción, diálogo, estilo, ritmo, humor, actuación y sistema de valores presentes en la obra de teatro El burlador de Sevilla con estudiantes de la carrera de Licenciatura en Ciencias de la Educación, mención Lengua y Literatura.

2.2 ESPECÍFICO

1. Describir las necesidades de mejora en el análisis de obras literarias que propicien el montaje de obras teatrales durante el estudio de la carrera de Lengua y Literatura.
2. Fortalecer la importancia de la enseñanza de la literatura española y el uso de estrategia para el análisis de obras completas durante la carrera.
3. Brindar propuesta de inclusión del tipo de análisis literario en los programa de estudio de la carrera de Lengua y Literatura.



2.3 HIPÓTESIS

Un estudio adecuado y sustentando en los elementos del teatro, garantizarán en los graduados de la carrera Lengua y Literatura el desarrollo de la competencia de análisis literario y el montaje de obras escenográficas de obras literarias.



III. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

3.1 MARCO CONTEXTUAL

La Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades, a la cual pertenece la carrera Licenciatura en Ciencias de la Educación, mención Lengua y Literatura, está ubicada en la salida a Managua, frente al Complejo habitacional FUNDECI; está integrada por 9 Departamentos; 12 carreras de pregrado y 4 Maestrías en postgrado. La Facultad cuenta con 138 académicos, 56 administrativos que atienden a una población estudiantil de 4,287 estudiantes.

La actual Facultad de Ciencias de la Educación tuvo su origen como Escuela de Ciencias de la Educación la cual fue fundada en el mes de octubre del año 1983, iniciando sus funciones docentes en el año 1984, en la modalidad nocturna con las carreras de Matemática, Biología y Química, y en la modalidad sabatina con las carreras de Matemática, Física, Biología, Español y Ciencias Sociales.

En el año 1988 egresó la primera promoción de graduados en las carreras anteriormente mencionadas, convirtiéndose de esta manera en la Facultad de Ciencias de la Educación. A raíz de la compactación en 1989, se fusiona la Facultad de Ciencias de la Educación con la Facultad Preparatoria. En la actualidad tiene el nombre de Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades, con carreras humanísticas tales como: Trabajo Social, Lengua Inglesa y Comunicación Social.

La carrera de Lengua y Literatura está adscrita a la Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades, conformado por la Directora del departamento, un Consejo Técnico, una Comisión Curricular y el claustro docente. En total el cuerpo académico está conformado por 4 profesores de Tiempo Completo, 6 de ellos con una experiencia académica de más de 35 años; 2 profesoras de medio tiempo, 5 profesores de un cuarto de tiempo, todos a excepción de uno, cuentan con grado de Maestría en Formación de formadores como en Lengua y Literatura Hispánica. Actualmente, hay una docente realizando estudios de Doctorado en Educación con énfasis en Mediación pedagógica.



Además del personal académico de planta el Departamento cuenta con 15 docentes de contratación horaria, tres de ellos con nivel de Maestría y con experiencia de entre 5 y 8 años.

La Facultad cuenta con una infraestructura básica que responde a un alto porcentaje de la demanda estudiantil y existe un plan de utilización de los recursos materiales, asimismo, los estudiantes tienen acceso a fuentes de información actualizadas e internet.

La Carrera Ciencias de la Educación, mención Lengua y Literatura, tiene como Misión: *“Formar profesionales de la educación, críticos e investigativos, gestores de cambios educativos, creando condiciones para el desarrollo de sus competencias investigativas, lingüísticas, literarias, culturales, pedagógicas, humanas y sociales, integrando el saber y el quehacer pedagógico con las demás disciplinas del énfasis de las humanidades y la lengua, contribuyendo al desarrollo social de la localidad, la región, la nación y Centroamérica”*.

El departamento de Lengua y Literatura está desde el año 2015 inmerso en un proceso de mejora continua que ha generado deseos y voluntad de cambios sustantivos en el programa de estudio y por ende en la utilidad de nuevas estrategias metodológicas y pedagógicas para la enseñanza de la Lengua y la Literatura.

Siendo la literatura un mundo de belleza, estética y arte consideramos aunar esfuerzos entre graduados y estudiantes en aula para evidenciar las necesidades para la continuidad de la mejora, ya señalada.



3.2 MARCO TEÓRICO

3.2.1 La literatura.

La palabra «literatura», es una de esas voces vagas que se encuentran con frecuencia en todas las lenguas; como lo es la palabra «filosofía», con la que se designa ya las inquisiciones del metafísico, ya las demostraciones del geómetra, ya la sabiduría del hombre desengastado del mundo; como la palabra «espíritu», que se prodiga indiferentemente y que necesita una explicación que limite su sentido; como todos los términos generales, cuya expresión exacta no determina en ninguna lengua los objetos a los que se aplican. La literatura es precisamente lo que era la gramática entre los griegos y los romanos: como las letras del alfabeto son el fundamento de todos los conocimientos, esas dos nociones, transcurriendo el tiempo, llamaron gramáticos, no sólo a los que enseñaron sus idiomas, sino a los que se dedicaban al estudio de la filología, de la poesía, de la oratoria, y de los hechos históricos. Por ejemplo, dieron el nombre de gramático a Ateneo, que vivía en la época de Marco Aurelio, por ser el autor del *Banquete de los filósofos*, conjunto entonces agradable de citas y de hechos verdaderos o falsos. Aulo Gelio, que vivía en la época de Adrián, también fue llamado gramático, por haber escrito las *Noches áticas*, en las que se encuentran gran variedad de críticas y de investigaciones; las *Saturnales* de Macrobio, escritas en el siglo IV, constituyen una obra de erudición instructiva y agradable, y las llamaron también obra de un buen gramático.

La literatura, que consiste en esa gramática de Aulo Gelio, de ateneo y de Macrobio, denota en toda Europa tener conocimiento de las obras de buen gusto que se han escrito, un tinte de historia, de poesía, de elocuencia y de crítica. El hombre instruido que conoce los autores antiguos, que puede comparar sus traducciones y sus comentarlos, posee más literatura que el que con mejor gusto se ha limitado a estudiar los autores de su país, que se pueden conocer con mayor facilidad. La literatura no es un arte particular; es el ligero conocimiento que se adquiere de las bellas artes.



Se llama bella literatura la que tiene por objeto producir la «**belleza**», esto es, la poesía, la elocuencia y la historia. La crítica, la polimatía, las interpretaciones de autores, las opiniones de los antiguos filósofos, la cronología, no pertenecen a la bella literatura, porque no tienen por objeto la «belleza».

Los hombres han convenido en llamar «bellos» los asuntos que inspiran sin esfuerzos sentimientos agradables; los que no son más que exactos, difíciles y útiles, no pueden empeñarse en ser «bellos». Por eso no se puede decir que es bella una interpretación, una crítica o una discusión, y así que se dice que es bello un fragmento de Virgilio, de Horacio, de Cicerón, de Bossuet y de Racine. *La disertación bien escrita, que sea tan elegante como exacta, que cubra de flores un asunto espinoso, puede también llamarse un bello fragmento de literatura, aunque en categoría inferior a la en que se encuentran las obras de genio.*

Entre las **artes** liberales, que se llaman bellas artes por la misma razón que casi dejan de ser artes cuando carecen de belleza, hay algunas que no pertenecen a la literatura; éstas son la pintura, la arquitectura, la música, entre otros.; estas artes, por sí mismas, no tienen ninguna relación con las bellas letras; por eso la denominación de obra de literatura no puede aplicarse a los libros que enseñan arquitectura, pintura o música, y por eso esos libros se llaman obras técnicas.

Los mitos son conjuntos de ideales o valores que otorgan sentido a la realidad (Zeraffa, 1973:19) o que, por el contrario falsifican intencionalmente esa realidad para ocultar su verdadero significado (Leenhardt, 1975:40-46). Los mitos evocan en el receptor ciertas asociaciones que tienen que ver con recuerdos o motivos ancestrales, sitúan lo narrado en el contexto de lo maravilloso, de lo eterno, de lo que no requiere ponderación racional. El mito da a los hechos ficcionales su propia racionalidad; da “rigor” a lo que no tiene rigor; fundamenta con argumentos no-históricos y argumentos pseudocientíficas las visiones de mundo de grupos e individuos.



Los estereotipos son conjuntos de características que forman una imagen no comprobada de los grupos humanos. *“Es una forma de generalización insubstanciada”* (Pardinas, F. 1977:5). Se toman atributos de un número reducido de individuos y se generalizan: los chinos son...las mujeres son...los nicaragüenses son... Se asume un estereotipo preexistente y no se cuestiona, no se somete a la experiencia propia. Es “verdad” porque la gente dice que es verdad.

3.2.2 La percepción y la valoración estética de la obra literaria.

Con la percepción de una obra de arte nos hacemos partícipes de una apropiación estética del mundo, rica en contenido humano organizada con maestría artística creadora. Y si la percepción se realiza con nuestra participación activa, si estamos dotados de una sensibilidad que nos permite captar y entender los caracteres específicos del arte respectivo –el literario, en nuestro caso- y si hacemos un esfuerzo para entender la intención artística del autor, su “idioma artístico”, entonces hay condiciones necesarias para conseguir una vivencia estética verdaderamente rica, capaz de descubrir incluso las significaciones ocultas de la obra, y no sólo las que son patentes a primera vista. Y las significaciones que nos comunica o sugiere la obra de arte proyectan una luz nueva sobre el mundo y sus elementos, sobre nosotros mismos, nuestra propia vida (individual y social), las relaciones y los valores humanos.

La apropiación del mundo reproducida por la obra de arte ensancha nuestra experiencia vital, enriquece la cultura sensorial, sentimental e intelectual nos ayuda a formarnos la propia idea del mundo, a entender la situación del hombre en él, a captar la esencia o el sentido de distintos aspectos y manifestaciones de la vida, y de la vida (el destino) toda; eventualmente influye hasta en nuestro comportamiento. Por medio del arte vamos al encuentro del deseo de ser hombres enteros. Al conocer y sentir los destinos humanos ajenos que nos presenta, por ejemplo, la literatura, superamos la limitación de la propia vida y del propio ser, y en nuestros anhelos y problemas se proyectan en un horizonte más amplio, se convierten en anhelos y problemas sociales, universalmente humanos.



Pero la obra de arte no despierta interés sólo con lo que nos refiere acerca de la realidad. Atrae la atención también como producto humano, como fruto de la actividad, del trabajo humano, como una nueva realidad, engendrada por la objetivación del hombre. La obra de arte es objeto del interés y valoración estéticos como cualquier otro fenómeno de la realidad. Nos interesan en ella sus cualidades estéticas; observamos de qué modo, en qué forma, desde qué ángulo, con qué grado de veracidad y maestría, y eventualmente con qué grado de originalidad el artista va moldeando en ella su imagen del mundo.

La impresión final no es, por lo tanto siempre igual. A producirla concurren, por un lado, la obra misma, con sus características y cualidades, y por otro lado los preceptores, que la confrontan con sus experiencias -históricas (es decir determinadas por la época en que viven) y personales- y la juzgan de acuerdo con su gusto, individual o el de la época, y de acuerdo con su nivel intelectual. En la conciencia de distintos preceptores llegan así a cuajar distintas fisonomías o concretizaciones estéticas de la obra. Hay obras que en su época tuvieron gran resonancia y gran efecto estético, y hoy las conocen sólo los especialistas en estudios literarios. Son obras que tratan de problemas actuales o expresan ideas y sentimientos de alcance colectivo en determinado momento histórico; pero al carecer de contenido que les permitiese sobrevivir a aquel interés pasajero, los hombres de épocas posteriores las olvidaron. Y hay obras, en cambio, que, con haber sido escritas hace siglos, poseen tanto contenido humano siempre vivo y tanta fuerza artística, que son capaces de ir adquiriendo incesantemente nueva y actual significación (Shakespeare, Cervantes). Los hombres de cada época histórica subrayan y aprecian en ellas cualidades distintas de las que interesaban a sus predecesores, pero precisamente por serles posible proyectar en ellas, al concretizarlas, sus propios problemas, sentimientos, ideas, la hacen pervivir, las convierten en partícipes de su propio presente.



3.3.3 El arte literario y otros tipos de arte.

La literatura es una de las numerosas artes que han creado el hombre a lo largo de su evolución. El pintor expresa su actitud estética hacia el mar en forma distinta del poeta. Mientras que el poeta exterioriza sus impresiones o ideas en palabras y frases, el pintor usa medios de expresión accesibles a la percepción visual. Pero aunque pinte el mar “tal como él lo ve” o, al contrario, trate de imitar fielmente sus colores y el movimiento de sus olas, el resultado no será nunca idéntico con la realidad. Y es que el pintor tendrá que trasponer el espacio tridimensional al espacio bidimensional; de todo lo que abarca con la vista pintará sólo un segmento limitado, determinado por las dimensiones de la tela; reproducirá el movimiento del agua sólo en forma estática. En su obra sólo podrá haber ilusión de tridimensionalidad, de movimiento.

Por otra parte, el pintor no reproducirá la realidad con todos sus detalles, sino que se limitará a lo que considera como esencial en el contenido del mar que está pintando; además, expresará en el cuadro su vivencia subjetiva, por ejemplo, su disposición sentimental; y, por fin, organizará su cuadro de modo que aparezca en él su personal manera pictórica de ver y su concepción, que dan al cuadro unidad interna y determinado estilo.

El músico (compositor) puede expresar su apropiación estética del mar sólo por medio de sonidos, en un sistema de tonos. Esta condición determina los temas de las composiciones musicales, por ejemplo: El juego de las olas, El diálogo del viento con el mar; así denominó el compositor francés Claude Debussy las partes de su ciclo “El mar”.

El escultor tiene posibilidades aún más limitadas; probablemente optará por una figura alegórica. Smetana, expresó artísticamente el fluir del río Vltava en un poema sinfónico; el escultor dio al mismo río la forma de mujer joven. Las obras de distintas artes difieren en el modo cómo los artistas, de acuerdo con la índole del material usado, realizan la representación sensible, capaz de comunicar su personal intelección del mundo, o sea, difieren por los sistemas de signos que usan los artistas respectivos. Para hacer ver el carácter específico de las obras literarias, trataremos de definir la situación del arte literario en el conjunto de las demás artes.



Hay un gran grupo de obras objetos inmóviles que pertenecen a las llamadas artes estáticas. La arquitectura y la escultura, usando materiales diversos, crean cuerpos especiales, la pintura, para crear obras de arte, se sirven de líneas y colores que aplican a la superficie. A este grupo pertenecen también los productos de las llamadas artes aplicadas, o sea objetos que son creados con intención artística, pero sirven al mismo tiempo para fines prácticos (muebles de arte, alfombras, vasos de cristal o de cerámica, objetos decorativos, bisutería, entre otros) En el grupo, de artes estáticas hay que incluir también la fotografía artística.

Hay otro gran grupo, constituido por obras que percibimos en el tiempo –en el lapso que dura cierta actividad artística. Tales obras pertenecen a las llamadas artes dinámicas. Con los movimientos del cuerpo se crean obras del arte coreográfico y de la pantomima; con la organización de sonidos –de la voz, de los instrumentos- se crean obras musicales.

En los dos grupos mencionados, la vivencia estética tiene por base percepciones sensoriales inmediatas. En las obras del primer grupo son percepciones visuales o acústicas. La situación es un poco distinta en obras de arte literario, que usan, como material de construcción, la lengua. Cada obra literaria, (poema, cuento, novela) es una manifestación lingüística que percibimos durante el tiempo necesario para su ejecución –recitación, lectura en alta o baja voz. En esto, el arte literario se acerca a las artes dinámicas. Pero se separa de ellas por el carácter de su material, la lengua. Cada lengua tiene su aspecto fónico, material y sensorialmente perceptible, pero este aspecto es al mismo tiempo un sistema de signos para significados convencionales.

El aspecto fónico de la lengua tiene por base los fonemas, que se agrupan por medio de combinaciones innumerables en palabras y frases, cuya significación es accesible a todos los que dominan la lengua determinada. Y sólo al descifrar ese sistema de signos llegamos a conocer el contenido de la manifestación lingüística, sólo sobre esta base podemos representarnos en nuestra conciencia las realidades a las cuales se refiere el autor. En la



obra² literaria, pues, nos ofrece el autor, directa e inmediatamente, sino a través del aspecto semántico de la lengua. Es verdad que el autor de la obra literaria cuida que el aspecto fónico de su manifestación lingüística tenga también su organización artística y (al entregarnos su carga semántica) nos afecte sensorialmente (se pueden citar, como ejemplos de tal organización fónica, el verso y la rima); pero todo eso no hace más que acompañar o matizar la impresión global, producida ante todo por el aspecto semántico de la comunicación lingüística.

Mientras que en la música las significaciones estéticas de la obra se desprenden de los sonidos que integran una composición determinada, en la obra literaria estas significaciones se nos revelan, por principio, a través de los significados de los signos lingüísticos, es decir, como significados de significados.

La obra literaria es, en este punto, una entidad muy compleja. Para crearla no se usan materiales que existen en la naturaleza independientemente del hombre: su material, la lengua, es producto del hombre, fruto de la cultura humana; es un sistema de signos, un medio que nos permite comunicarnos mutuamente lo que queremos expresar sobre la realidad; un medio de comunicación que permite exteriorizar ideas, sentimientos, anhelos humanos. Todo eso determina el carácter específico del arte literario, que, en el sistema de las artes, representa un grupo aparte.

Los tipos de arte mencionados hasta aquí usan, cada uno, un solo material. Pero hay numerosas obras de arte que deben su existencia a combinaciones de varias artes simples. Tales obras pertenecen a las artes sintéticas. En algunas de ellas participa también el arte literario, combinándose, por ejemplo, con la música; es lo que ocurre en la canción o en el melodrama (poema recitado o drama con acompañamiento musical). En el arte teatral participan el arte literario, el arte del movimiento (el actor le sirven de material su propio cuerpo y su propia voz) y las artes plásticas. En la ópera predomina sobre todos esos elementos la música. El ballet prescinde completamente del arte literario, sus medios de

² 1. La palabra “imagen” no tiene aquí significación estática, no designa el resultado de cierta actividad, sino esa actividad misma (“acto de crear imágenes”, “proceso que lleva a la creación de imágenes”).



expresión principales son la música y la danza. Al grupo de artes sintéticas pertenece también el filme (movimiento de líneas y colores en la pantalla, elemento literario, música), independientemente de si es representado por actores o dibujado.

3.3.4 La imagen artística, la expresión artística.

El mundo del arte es, pues, rico y variado. Cada arte tiene, de acuerdo con la índole de su material, posibilidades específicas de creación; el material determina el carácter del signo, de la representación sensible realizada por el artista. En principio hay dos modos de crear esa representación sensible.

El primero consiste en el hecho de que, en la obra de arte, se traducen en forma de imágenes fenómenos (objetos) de la realidad exterior. Pero no se trata de imitar la realidad con exactitud y fidelidad (el grado de fidelidad depende de las intenciones del autor y de las propiedades del material; y puede ser muy diverso); lo decisivo es que los fenómenos traducidos en imágenes se convierten en portadores de significaciones estéticas. Se crean retratos (pictóricos, esculturales), escenas de la vida (en la pintura, en la literatura, en el retrato, en el filme), etc. La imagen puede tener por objetivo la intelección estética de algún modelo real (ni en este caso se trata de una reproducción pasiva o mecánica), pero puede también ser producto de la fantasía, imaginación; ficción. En principio, la imagen funciona siempre como medio para materializar la intelección estética del mundo (en forma de figura humana, paisaje, etc.).

En cuanto al segundo modo, éste no se sirve de “imágenes”, sino que crea significaciones diversas (produce emociones, sentimientos, estados de ánimo) por la organización o la composición (espacial o temporal, p. ej., rítmica) del material artístico (líneas, colores, formas, cuerpos, sonidos, movimientos, fonemas, palabras, etc.). O sea, el artista trata de dar expresión a su percepción del mundo, a su actitud hacia el mundo; sin traducir las formas reales de éste en imágenes directas.



A veces las artes se dividen, de acuerdo con la existencia de esos dos modos, en figurativas (la pintura, la escultura, la literatura; en estas artes predomina la tendencia a traducir las representaciones sensibles en imágenes) y no figurativas (la arquitectura, la música, el baile; en estas artes prevalece la tendencia a la expresión). Pero tal división no tiene valor absoluto. En realidad la imagen y la expresión no se oponen una a otros como dos principios incompatibles, y no hay entre ellas solución de continuidad, al contrario: en la imagen artística participa en general la expresión, y la expresión contiene por lo menos algunos de los elementos de la realidad objetiva. Por ejemplo, el ornamento en la pintura tiene carácter predominante expresivo, pero por su origen es una estilización de objetos reales. Carácter sumamente expresivo, pero su origen es una estilización de objetos reales. Carácter sumamente expresivo tienen algunas obras de la pintura abstracta, que separa las significaciones, y en particular la emocionalidad, de la naturaleza, y busca su expresión en composiciones no figurativas de colores y formas (Malevic, Mondrian). La complejidad de las relaciones entre imagen y expresión se ve con particular claridad en la ópera, que presenta escenas de la vida (“imágenes”), y, sin embargo, por su concepción musical, tiende a la expresión. En la literatura, la expresión aparece sobre todo, junto con la imagen, en la poesía. El aspecto fónico de la lengua (ritmo, rima, eufonía, entonación), y a veces también la presentación gráfica, hacen más intensa la plasticidad sensorial, independientemente de la imagen. En la poesía lírica, la expresión puede hasta llegar a predominar sobre la imagen.

3.4 El conocimiento científico y la intelección artística.

La comunicación lingüística corriente se realiza en situaciones conocida a los hablantes. Estas situaciones –para distinguirlas de las manifestaciones lingüísticas mismas las llamamos extralingüísticas- no consisten sólo en circunstancias y hechos exteriores (por ejemplo el medio ambiente y sus elementos), sino también en las relaciones entre los hablantes, el conocimiento de hechos que forman parte del objeto de la conversación, etc. Con respecto a estas situaciones formulamos los deseos, las informaciones, preguntas. Las manifestaciones lingüísticas pueden ser, por lo tanto, elípticas, llenas de “sobrentendidos”, de expresiones que se refieren o aluden a cosas consabidas o vistas. Para los que no conocen la situación extralingüística respectiva, tales manifestaciones resultan incomprensibles, por “incompletas”.



Con el término de obras literarias designamos, en cambio, las manifestaciones (comunicaciones, enunciaciones) lingüísticas, independientes de las situaciones inmediatas características para el trato corriente. Tales obras, sea que formen parte de ceremonias tradicionales (es lo que ocurría en el pasado remoto), sea que valgan por sí mismas, se dirigen a oyentes o lectores. En estas obras, la comunicación o enunciación lingüísticas es completa, hasta el punto de tener sentido y vigencia independientemente de las circunstancias exteriores que presidieron su nacimiento, o supone sólo lo que puede saber la mayoría o parte decisiva de los preceptores.

En el pasado remoto, todos los productos del arte de la palabra nacían y existían como manifestaciones orales. Algunos han pervivido hasta hoy en cuentos y canciones populares; los designamos todos con el término genérico de literatura oral (popular, folklórica). Las obras de este tipo se propagaban por comunicación oral (aproximadamente como hoy las anécdotas), y su percepción se realizaba por audición. Con la invención de la escritura surgieron obras literarias escritas, que se divulgaban primero en copias, más tarde en ejemplares impresos. La percepción de estas obras se realiza por medio de la lectura en alta o baja voz.

Para poder entender cabalmente la diferencia entre la ciencia (la literatura científica, comunicativa) y el arte (las bellas letras) es preciso fijarse en los resultados a que conduce cada uno de estos dos modos de apropiarse el mundo. En las obras de la literatura científica, nuestro conocimiento se hace tanto más hondo cuanto más nos alejamos de los fenómenos singulares, para llegar a la formulación abstracta de leyes que rigen la naturaleza y la sociedad. La forma concreta del mundo se esfuma, siendo sustituida por conceptos, que son generales, pero exactamente definidos. Dentro de lo posible tratamos de expresar las leyes o las relaciones por medio de fórmulas –matemáticas, químicas, etc. En cambio las obras de bellas letras, lo mismo que todas las obras de arte, tienen carácter concreto, individual, irrepetible. Eso no significa, sin embargo, que la expresión o la imagen artística no posean la facultad de llevarnos a conclusiones generales sobre el mundo y el hombre.



En el Lazarillo de Tormes, por ejemplo, se cuenta el destino de un ser concreto, un caso singular. Pero el desconocido autor presenta (ya en el prólogo) este caso singular como ejemplo, y así nos invita explícitamente a sacar de él conclusiones generales:... porque consideren, los que heredaron nobles estados, cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto. “Lo mismo hace Mateo Alemán, al presentar su relato de la vida de Guzmán de Alfarache como “Atalaya de la vida humana “.

Pero las conclusiones que deducimos de las obras de bellas letras no aparecen siempre y necesariamente expresadas en esta forma explícita. Al contrario, en general están presentes sólo implícitamente en el texto y las sacamos nosotros mismos, sin la ayuda directa del autor, al buscar el sentido de la obra. Moliere no nos dice directamente en sus comedias que el amor desmesurado al dinero (El avaro), la hipocondría (El enfermo imaginario) o la hipocresía religiosa (Tartufo) son cualidades que destruyen las relaciones humanas normales. Pero la trama de la acción, los personajes y las escenas que la materializan, nos llevan a tal conclusión, ya que Moliere, por medio de todo ello, pone al desnudo y al ridículo la monstruosidad de esas aberraciones morales.

El arte en una palabra, no necesita definirse, y sin embargo nos lleva, por caminos que le son propios, a la intelección del mundo. Además, las conclusiones y los juicios que nos ofrece el arte tienen carácter y, con frecuencia, valor distintos de los conocimientos y juicios alcanzados por procedimientos científicos. Si por ejemplo, Pablo Neruda, al concluir su poema, dice que “... *en nosotros mismos está el pez, está el pan, está el milagro*”, no expresa, por cierto, verdades o conocimientos que puedan resistir al análisis científico. Pero si, al leer el poema, hemos conocido las vivencias del poeta, ricas en percepciones, ideas, emociones y sentimientos concretos, irrepetibles si conocemos su percepción del mundo, susceptibles de ver el mar por el prisma del trabajo humano que un día, cuando los hombres hayan arreglado su gran problema, llegará a dominar el mar, y sí además todo eso está expresado en una manifestación lingüística artísticamente organizada, que cautiva los sentidos, sentimientos, entendimiento, entonces el poema nos arrebatará por la fuerza de su visión humanizada del mundo, y todo en él nos parecerá verídico.



3.5 Generalidades del Teatro:

Teatro es sinónimo de arte o literatura dramática. Es el arte de componer obras dramáticas. Es el edificio destinado a la representación de obras dramáticas o espectáculos propios de una escena. Arte: literalmente significa método. Es un medio de comunicación eficaz para expresar un mensaje.

Es un conjunto de reglas para hacer bien una cosa que requiere de habilidades, talento, destrezas, astucias, entre otras.

Drama, es la representación realizada por los actores y públicos que presencia. Es la acción teatral, cuyo asunto puede ser una tragedia, comedia, tragicomedia. Actuación: es la función o papel que desempeña determinada persona en el teatro (acción de actuar). La finalidad del teatro es el de portador y transmisor de ideologías, pues no puede haber teatro sin la Tríada. Esta es el conjunto de tres unidades o personas que son: Autor (crea ficción) Actor (representa la ficción) Espectador (público)

3.5.1 Definición y origen.

Es una síntesis de los otros dos grandes géneros: la épica y la lírica. Del primero tomó principalmente los temas (las hazañas de los héroes); y del segundo la música, la danza de los coros, la gran variedad métrica y su origen religioso. Siempre fue en verso. Su nombre *θέατρον*, deriva del verbo *θεάομαι* que significa “mirar detenidamente, observar”, por tanto se trata de un género literario que ponía ante los ojos del espectador una historia dramatizada, es decir, una historia contada mediante la acción de los personajes. En efecto, la representación o imitación (*μίμησης*), es el rasgo más esencial del teatro. Las obras de teatro se representaban en Atenas como un acto litúrgico y religioso en el que participaba el pueblo en el colofón de en las Grandes Dionisiacas. En éstas, una procesión religiosa portaba un falo en honor del dios que terminaba con sacrificios y libaciones en honor de los diez estrategos en el templo de Dioniso.

El término teatro recoge tres modalidades que derivan de éste: tragedia, comedia y drama satírico.



El teatro: una creación ateniense. Las condiciones, el nacimiento y el desarrollo del teatro se produjeron entre los siglos VI-IV a.C. en Atenas. Los puntos más importantes por los que surgió el teatro son los siguientes:

- La cultura propició que el teatro fuese un vehículo cultural importantísimo.
- La democracia ateniense propició la circulación libre de ideas y la participación activa de los ciudadanos en los asuntos de la ciudad.
- La base económica era importante para el desarrollo del teatro ya que los costes eran cuantiosos, pero una ciudad como Atenas con múltiples ciudades tributarias permitía sufragar estos gastos.

Tradicionalmente se atribuye a un tal Téspis la primera tragedia teatral de altura que dejó a un lado las primitivas representaciones de tipo carnavalesco para dar paso a manifestaciones literarias de alta calidad.

Aproximadamente en el 534 a.C se realizaron los primeros concursos de tragedias y a partir del 486 a.C los de comedia. Así queda atestiguada la división genérica del teatro a partir de los orígenes comunes:

- Tragedia: género serio con personajes tomados siempre de la tradición legendaria que se debaten en medio de tremendos problemas.
- Comedia: género festivo que conserva elementos de la lírica popular y carnavalesca con una trama inventada.

3.5.2 Puesta en escena

El lugar donde se representaban estas obras era en la orchestra(ὀρχήστρα), es decir, el espacio redondo en el que el coro puede danzar, presidido por el altar del dios. Alrededor de ésta sentados en las gradas, se ubicaba el público. Detrás de la orchestra, se dispuso una especie de barracón en el que los actores se pudiesen cambiar a lo que se denominó escena (σκηνή). Delante de esta se ubicaba el proscenio (προσκήνιον) donde se colocaban los decorados. En toda puesta en escena de una obra griega, intervenían los siguientes componentes:



- Los actores (ὕποκριταί) que iban caracterizados no sólo con el vestuario pertinente, sino también con sus máscaras (πρόσωπων) blancas para el papel de mujer y negras para el de hombre.
- Además en las tragedias, llevaban un calzado especial: el coturno cuya suela era de corcho, con objeto de parecer más altos. En la comedia se usaban zuecos.
- En los primeros dramas, la representación estaba a cargo de un solo actor (πρωταγωνιστής) y del coro. Después Esquilo innovó al añadir un segundo actor y por último, Sófocles añadió un tercero.

Este número nunca creció, la razón es que cada uno de los actores podía representar más de un papel. Los coreutas (χορευταί), es decir, el coro que era dirigido por el corifeo. El director de éste (διδάσκαλος) era normalmente el propio poeta creador de la obra. El coro, cuya interpretación podía interrumpir la acción de los actores, permitía a éstos cambiarse de ropa y máscara para interpretar otros papeles.

- Los músicos flautistas (αὐληταί) y los citaristas (κιθαρισταί). Los gastos de representación los costeaban los coregos (χορηγοί) que eran ciudadanos muy ricos, designados también por el arconte epónimo, a los que se les imponía un impuesto especial (λειτουργία). Entre las funciones de estos coregos estaban la selección de los actores de la obra y de los cantores profesionales que formaban el coro así como cuestiones de logística como el pago del vestuario y del local de ensayo.

Por otro lado está el carácter competitivo de estos festivales. Duraban cinco días en los que se representaban cinco comedias, tres tragedias y obras satíricas. Las obras se enmarcaban dentro de un contexto de competición que se podría asemejar a los festivales de cine actuales. Un jurado determinaba el ganador de la tragedia y de la comedia.



3.6 La Tragedia

3.6.1 ¿Qué es una tragedia?

Es la representación dramática y lírica de una acción tomada de la leyenda heroica que implica acontecimientos de cierta magnitud. Es ante todo una obra poética que se distancia voluntariamente del mundo cotidiano: los personajes hablan en verso con un refinado estilo y vocabulario, así como en excelentes formas, actitudes, concepciones y comportamientos.

3.6.2 Orígenes de la tragedia.

Los orígenes de la tragedia son tan antiguos como oscuros, pero es indudable su vinculación con ciertas composiciones líricas de carácter religioso y mágico en las que los miembros del coro danzaban disfrazados y provistos de máscaras. Algunas de estas danzas estaban dedicadas a Dioniso, al que se le dedicaba una composición denominada ditirambo. Era una composición de carácter mítico y con cierto carácter burlesco y satírico. Éste fue el origen que dio lugar posteriormente a la tragedia que deriva de $\tau\rho\acute{\alpha}\gamma\omicron\varsigma + \omega\delta\acute{\eta}$ que significa literalmente “canto del macho cabrío” porque quizá los coreutas en los orígenes iban disfrazados de este animal.

3.6.3 Los temas de la tragedia

Se nutre de los temas legendarios y heroicos conocidos por el espectador, pero tratados de forma diferentes a como lo hace la épica. Así pues, tenían valor paradigmático, es decir, la tragedia adquiría un valor ejemplificador ante la comunidad cuya trama era aplicable a diversas situaciones.

3.6.4 Estructura de la tragedia.

La obra comienza normalmente con un prólogo recitado por un personaje de la obra o por el coro, en la que se da al espectador una explicación del argumento breve porque al ser de tema mitológico, es conocido por el público. Después el coro entra cantando y situándose en la orchestra en torno al altar de Dioniso. A esta entrada solemne se llama párodo a la que siguen los diversos episodios recitados a cargo de los actores cuya sucesión



hace progresar la acción dramática. Intercalados entre un episodio y otro se suceden diversas intervenciones del coro llamadas estásimos. La última actuación del coro es la parte llamada éxodo con la que concluye la obra

Esta arquitectura artística se ve lógicamente enriquecida con la existencia de otras subunidades menores de las que la más importante es el agón o enfrentamiento entre personajes que defienden ya un punto de vista ya su contrario.

3.6.5 Principales autores de la Tragedia.

3.6.5.1 Esquilo (525-426 A.C) Nació en Eleusis, cerca de Atenas, aproximadamente en el 525 a.C. Pertenecía a una noble y rica familia de terratenientes. En su juventud fue testigo de los principales acontecimientos históricos que le marcarían profundamente: Batalla de Maratón y Salamina.

3.6.5.2 Obras Las principales obras que conservamos de Esquilo son las siguientes: Los persas (472 a. C.), Los siete contra Tebas (467 a. C.), Las suplicantes (463 a. C.), Prometeo encadenado cuya autoría está en discusión, aunque sin duda su obra más importante es la Orestíada (458 a. C.).

Como hemos dicho anteriormente, en Las grandes Dionisiacas se representaban tres tragedias, de ahí que los autores presentasen sus obras a competición en forma de trilogías. Así pues, esta obra comprende:

1. Agamenón comienza con un prólogo donde un centinela transmite la caída de Troya, señal de alegría, y los malos presentimientos de los griegos. Clitemnestra, esposa de Agamenón, tras llegar triunfante de Troya, lo asesina junto con su concubina.
2. Las Coéforas. Orestes, hijo de Agamenón y Clitemnestra, venga la muerte de su padre matando a su madre y su amante (Egisto).
3. Las Euménides. Apolo concede su ayuda a Orestes, ya que tras matar a su madre, es perseguido por las Furias. Lo protege en su santuario y le envía a Atenas en compañía de Hermes, donde encontrará jueces que solucionarán su caso. Allí es liberado por el tribunal del Areópago.



3.6.5.3 Características principales.

La innovación más importante de Esquilo, es la introducción del segundo actor acción dramática. Por otra parte, los coros esquileos casi siempre gozan de una importancia sustancial sobre la acción. Su estilo lírico es claro, pero con una fuerte tendencia a lo arcaico y con rasgos homéricos. El sufrimiento humano es el tema principal en el teatro esquileo, un sufrimiento que lleva al personaje al conocimiento y que no está reñido con una fuerte creencia en la justicia final de los dioses.

En su producción el sufrimiento humano tiene siempre causa directa o indirecta en una acción malvada o insensata que conduce a la desgracia de los protagonistas pero que puede haber sido heredada por los mismos. Es fundamental, a este respecto, la fuerza del genos, de la herencia de la culpa y de los lazos de sangre, que provoca que las faltas de los antepasados sean heredadas por los protagonistas míticos actuales.

3.7 TEATRO RENACENTISTA (siglo de oro)

3.7.1 Orígenes. El teatro Pre lopista.

Los cincuenta años que median entre la muerte de Gil Vicente y los comienzos de Lope, constituyen un indicio de tanteos que siembran lo que sería el teatro nacional español. Las nuevas formas dramáticas no rechazan la herencia anterior, sino que la salvan y revitalizan fundiéndose con ella, especialmente con el teatro religioso y los elementos de carácter popular, aunque en forma imperfecta bajo el aspecto de la realización dramática, en esas décadas se forjan las ideas y temas dominantes:

- La exaltación religiosa y patriótica.
- El cultivo del tema épico histórico nacional.
- La monarquía como símbolo de la nación y brazo de la justicia.
- La pintura de las costumbres propias.
- Los conceptos básicos, dignidad personal, o Nacionalismo, que caracterizan el sentido vital del español de entonces.



Cabe señalar que en esa época el teatro fue recreo exclusivo de la nobleza, y solo se presentó en palacios. Los actores solían ser con frecuencia, miembros de esta clase sociales. A mediados del reino de Felipe II, comienza a abrirse en las ciudades populares “los corrales”, lugares sencillos destinados exclusivamente a las representaciones dramáticas y para todo tipo de público.

Se creen las primeras compañías de teatro profesionales que comienzan a recorrer el país. El escenario, al principio estaba casi desnudo, en el barroco llegó a tener complejas tramadas.

En el “Patio” sentados en las lunetas o de pie, estaban los hombres en la parte de atrás, con mayor elevación se sentaban las mujeres, en lo que luego se llamaba “paraíso” o “gallinero”, y que entonces se llamaba “cazuela”, compuestos por largos bancos. En las tres paredes libres del “corral”, se extendían las galerías, que en realidad eran los corredores propios del mesón donde se daban al principio las comedias.

La división fundamental era la del género, pero eso mismo revela que la asistencia femenina era muy numerosa. Asimismo, las mujeres actuaban en las tablas, no solo representando papeles femeninos, sino también masculinos. Las obras se hacen típicamente en tres jornadas o actos, al principio se recitaban una “loa” que desapareció al cabo de unos años por aburrimiento.

Los temas se toman en algunos casos de las crónicas históricas, de vida de santos, de sucesos, Lope fue un auténtico periodista teatral de historia y cuentos para las comedias. Las obras eran vendidas a una compañía por una suma irrisoria. Pero fundamentalmente, los temas de esta época son: el sentido de honra sexual por las mujeres, esposas, hijas o hermanas, fidelidad del Rey y la religiosidad.

En el llamado siglo de Oro, el teatro no tiene nada realista, sino por el contrario, es muy convencional. La figura que recoge todos estos temas, y la más representativa de esta época es Lope de Vega, llamado el “Fénix de los Ingenios” por su gran fecundidad; cerca de medio millar de obras, entre los cuales dos tienen un sentido y argumento paralelo, Peribáñez y el Comendador de Ocaña y Fuenteovejuna.



Ambas combinan el sentimiento del honor sexual con las reivindicaciones de la justicia frente a los pequeños caciques, apoyada en la apelación al poder del Rey. Peribáñez deja entrever la poesía de lo real, el lirismo de la vida sencilla, con versos que a veces nos hacen pensar en un Lorca anticipada.

El tipo Peribáñez está basado en el San Isidro del poema y la comedia análoga. Es el esquema del hombre ideal, hombre justo de la aldea, lo que actualmente hubiéramos considerado “un proletario honrado y consciente”. También tiene el valor lírico, incorporar la canción tradicional.

Como en muchos otros casos (El caballero de Olmedo, entre otros), Peribáñez nace como glosa teatral a un cantar popular patrimonio del pueblo.

Fuenteovejuna en su argumento paralelo, se basa en la fuerza de la masa popular vengando sus agravios en el Comendador, tiene trozos más convencionales que Peribáñez, por ejemplo, la aparición de la muchacha deshonrada, pidiendo venganza.

3.7.2 Teoría y práctica teatral en Lope

La renovación más aparente que presenta el drama de Lope es el de haber fusionado elementos trágicos y cómicos, tanto en lo social como en el estilístico, y haber creado así el género nuevo: la tragicomedia.

Un ejemplo perfecto de este género es “El caballero de Olmedo” en su estructura se distinguen muy bien las partes propias de una tragedia y las de una comedia, además porque es un homenaje a la Celestina, primera obra grande de teatro, que se llamó tragicomedia.

La segunda ruptura con los clásicos la produce el empleo de las unidades al gusto del sistema teatral nuevo: no cuenta la unidad de lugar ni de tiempo, y lo más importante: se crea un nuevo concepto de unidad de acción que consiste en que una acción principal puede estar acompañada o enfrentada a una y aún a dos acciones secundarias. La polimetría entendemos por ello una forma en el que hay muy diversos metros, estrofas, de acuerdo con la situación y los personajes.



3.7.3 Textos y autores

El teatro del siglo XVII está dominado por la figura de Lope de Vega, llamado en su época “monstruo de la Naturaleza” y “Fénix de los ingenios”. Fue el fundador y el máximo exponente del teatro clásico español, que creó una forma de hacer teatro que fue imitada por muchos. Sólo dos de sus continuadores lograron una identidad dramática de primer orden: Calderón de la Barca y Tirso de Molina. Lope de Vega Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635) vivió y escribió con fecundidad y entusiasmo similares.

En su vida personal tuvo quince hijos documentados con siete mujeres y aún tuvo tiempo de ordenarse sacerdote, de participar en expediciones reales y de ser desterrado.

Su obra abarca todos los géneros de la época, y es extraordinariamente extensa. Lope fue poeta por inspiración y dramaturgo de oficio, de modo que lo principal de su producción lo encontramos en la poesía y el teatro. Su obra lírica abarca con singular inspiración todos los géneros poéticos de la época, que se encuentran tanto engarzados en sus obras teatrales como recogidos en poemarios. Entre estos últimos destaca la colección de sonetos titulada Rimas, y son también de notar los romances, poemas satíricos que se difundían a través de hojas volanderas (pliegos sueltos) y cuya autoría concreta es difícil de determinar, aunque es seguro que algunos de ellos pertenecen a Lope. Si nos ocupamos de su producción teatral, el primer esfuerzo debe centrarse en acotarla. Desde que el propio Lope en su Égloga a Claudio escribiese que había creado más de “mil y quinientas fábulas”, y su biógrafo Juan Pérez de Montalbán afirmase en su Fama póstuma que escribió unas “mil ochocientas comedias y cuatrocientos autos sacramentales”, son muchos los que han repetido estos datos sin mayor prevención. Lo cierto es que se conservan alrededor de cuatrocientas comedias, lo que supone un enorme acervo dramático.

Un primer acercamiento a la obra dramática de Lope de Vega no puede aspirar a más que a esbozar una clasificación temática; baste con decir que las piezas que con más fuerza han superado la prueba del tiempo pertenecen a las clasificadas como “comedias de historia y leyendas españolas” (El mejor alcalde, el rey, Peribáñez y el comendador de Ocaña, El caballero de Olmedo y Fuenteovejuna) o “comedias de enredo y de costumbres” (La dama boba, La moza del cántaro y El perro del hortelano), aunque otras muchas se



clasifican como religiosas, mitológicas, de historia clásica, de historia extranjera, pastoriles, caballerescas y de costumbres.

En cuanto a las características generales de su producción, poco se puede aspirar a añadir a lo señalado en el apartado anterior “La comedia nueva”, porque la inmensidad de su producción hace que cualquier afirmación sea arriesgada.

Sin embargo, se puede destacar que una parte no desdeñable de su obra parece producida más que creada, lo que se puede constatar en forma de argumentos repetidos, tiradas de versos duplicadas y un indudable carácter estereotipado en sus personajes. Por otro lado, la facilidad versificadora y altura lírica de Lope hace que haya, diseminados por la selva de su teatro, una ingente cantidad de fragmentos de gran calidad poética, que no pocas veces compensan las deficiencias señaladas.

3.8 Tirso de Molina

La dramaturgia de Fray Gabriel Téllez abarca principalmente la comedia de enredo, como *Don Gil de las calzas verdes*, la comedia palatina, como *El vergonzoso en Palacio*, y obras hagiográficas como *La dama del olivar*. Se le ha atribuido tradicionalmente la creación del mito de Don Juan en *El burlador de Sevilla*. Fue el primer autor que dio profundidad psicológica a los personajes femeninos, que llegaron a ser protagonistas de sus obras.

Tirso de Molina, uno de los grandes dramaturgos del Siglo de Oro español, nace en 1584 y muere en el año 1648 en Almazán. Fiel a Lope de Vega en su obra dramática, sólo se diferencia de él por el análisis más profundo de la psicología de sus protagonistas, fundamentalmente tipos femeninos que se caracterizan por una variedad y matización inusitada en el teatro español de la época.



Respecto a su vida se conocen pocos datos. Se ordenó en el convento mercedario de Guadalajara (1601) y entre 1614 y 1615 vivió en el monasterio de Estercuelo. En 1616 viajó a Santo Domingo, de donde regresó dos años más tarde. Una Junta de Reformación le condenó a destierro de la corte por escribir comedias profanas.

Es asombrosa su gran fecundidad como autor: dejó unas 300 comedias, que se imprimieron en cinco partes: Primera parte (Sevilla, 1627); Segunda parte (Madrid, 1635); Tercera parte (Tortosa, 1634); Cuarta parte (Madrid, 1635), y Quinta parte (Madrid, 1636).

Como dramaturgo religioso, escribió varios autos sacramentales (El colmenero divino, No le arriendo la ganancia , El laberinto de Creta), comedias bíblicas (La mujer que manda en casa, sobre la historia de Acab y Jezabel; La mejor espigadera, sobre Ruth; La vida y muerte de Herodes ; La venganza de Tamar) y comedias hagiográficas (la trilogía de La Santa Juana , La ninfa del cielo , La dama del Olivar). Extrajo de las historias y leyendas nacionales argumentos de numerosas comedias: la trilogía de los Pizarro (Todo es dar en una cosa, Amazonas en las Indias y La lealtad contra la envidia); la historia de Martín Peláez El cobarde más valiente), o la de María de Molina (La prudencia en la mujer). Entre las comedias de carácter destacan Marta la piadosa y El vergonzoso en palacio. Al grupo de comedias de intriga pertenecen La villana de Vallecas, Desde Toledo a Madrid, Por el sótano y el torno y Don Gil de las calzas verdes.

Se le atribuyen, aunque no se incluyeron en las Partes de sus comedias, dos obras de contenido filosófico de gran importancia: El burlador de Sevilla y convidado de piedra y El condenado por desconfiado. Su obra en prosa incluye una Historia de la orden de la Merced y dos obras misceláneas: Cigarrales de Toledo (1621) y Deleitar aprovechando (1635).

3.8.1 Sus obras

Se han conservado unas sesenta piezas dramáticas de Tirso de Molina. Sin embargo, según su propio testimonio en el prólogo a la Tercera Parte, sin duda algo exagerado, habría escrito en 1634 unas cuatrocientas, con lo que habría sido uno de los dramaturgos más prolíficos del Siglo de Oro. La atribución de algunas de sus obras presenta, sin embargo, todos los ingredientes del más intrincado de los rompecabezas bibliográficos.



La obra dramática de Tirso de Molina se caracteriza por la enorme complicación de sus argumentos, que a veces se hacen hartos difíciles de seguir, como en el caso de Don Gil de las calzas verdes; posee, sin embargo, el secreto de la intriga y sabe cómo interesar al espectador.

Sus personajes poseen una profundidad psicológica mayor que en otros dramaturgos de la época, y sus caracteres femeninos destacan a menudo en sus obras, como por ejemplo la reina María de Molina en *La prudencia en la mujer*. También suelen ser increíblemente enredadores e intrigantes, de manera que siempre saben salirse con la suya y tienen salidas para las situaciones más apuradas, lo que atestigua el ingenio del fraile mercedario.

Tirso destacó sobre todo en la comedia, con piezas como *Marta la Piadosa*, *Por el sótano y el torno*, *Don Gil de las calzas verdes*, *La villana de Vallecas* y, dentro de la comedia palatina, *El castigo del penseque*, *El amor médico* y sobre todo *El vergonzoso en Palacio*. Cultivó también las obras religiosas, tanto los autos sacramentales (*El colmenero divino*, *Los hermanos parecidos*, *No le arriendo la ganancia*) como los dramas hagiográficos (*Santo y sastre*, la trilogía de *La santa Juana*) y bíblicos (*La mejor espigadora*, sobre la historia de Ruth, y *La vida y muerte de Herodes*).

El estilo de sus obras es abiertamente conceptista, muy jugador con los vocablos, y en sus últimas obras algo culteranas, pero siempre sobre un fondo conceptista.

Después de Lope, Tirso de Molina es el más fecundo de los dramaturgos españoles. Desde 1606, año en que escribió su primera comedia *«Amor a Señas»*, hasta 1638, en que compuso la última titulada *«Las Quinas de Portugal»*, Tirso escribió, según algunos historiadores de la literatura, más de cuatrocientas obras. Sin embargo, se consideran como auténticamente suyas solamente ochenta y seis comedias, ocho entremeses, y unas cuantas obras en prosa.



Con respecto a la prolijidad para escribir comedia que muestran algunos dramaturgos españoles en el siglo XXVII, alguien se podría preguntar, por qué generalmente escribían sólo comedias. Lo que sucede es –y vale la pena aclararlo– que en esta época, en España a toda obra teatral se le aplicaba el nombre genérico de «comedia», no importando si su contenido fuera de carácter cómico o trágico.

En la actualidad todo el conjunto de obras de Tirso se han clasificado en:

1. **Comedias propiamente dichas**, son las que versan sobre temas familiares tratados en forma amena.
2. **Dramas**, las obras que mezclaban escenas jocosas y trágicas.
3. **Autos sacramentales**, destinados a representarse en las fiestas religiosas y desarrollaban escenas, de la vida de Cristo, de la virgen, de los santos, del pecado, de las virtudes, etc.
4. **Los entremeses o sainetes**, piezas breves cuyo objeto era hacer reír al público.
5. **La zarzuela**, que era sainete con partes cantadas y recitadas.

En cuanto a la temática desarrollada, el teatro de Tirso se ha dividido en tres clases:

1. **Teatro Religioso**, constituido por autos sacramentales, como «*El colmenero Divino*» comedias bíblicas y de santos, como «*La venganza de Tamar*». Pero las más importantes de este grupo y las que más fama han dado a su autor son: «*El condenado por desconfiado*» y «*El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*». Ambos están basados en los dogmas teológicos de la «gracia» y del «libre albedrío».
2. **Teatro Histórico**, legendario, entresacado de las crónicas y leyendas españolas, destacándose las comedias: «*La prudencia en la mujer*» (su mejor comedia histórica), «*Las Quinas de Portugal*», «*Amazonas en la indias*».
3. **Teatro de Costumbres**, que revela gran observación de la vida española a causa de los múltiples viajes que realizó por varias ciudades de su país. Notable es el realismo de la pintura de la vida rural y villana. Descuellan en este grupo: «*Don Gilde las calzas verdes*», «*La Gallera Mari Hernández*», «*La Villana de Vallecas*», «*El vergonzoso en palacio*», «*Bellaco sois, Gómez*».



Además del teatro, Tirso –ya se ha dicho – escribió prosa y poesía. En prosa merecen mención especial «*Los cigarrales de Toledo*» (1621), que es una colección de cinco breves novelas o extensos cuentos, narrados por tres damas y dos caballeros que huyendo del calor se retiran, cada uno a su cigarral, como se llama en Toledo a las quintas campestres y cada día invita a los otros cuatro y les narra una novela. Como podemos ver «*Los cigarrales de Toledo*» es una imitación del Decamerón de Boccaccio.

Otra narrativa de Tirso es «*Deleitar aprovechando*», colección de leyendas religiosas. Como historiador escribió la ya citada «*Historia general de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*» y «*Genealogía de la casa de Sástago*». También escribió la «*Vida de la Santa Madre doña María de Cerbellón*», así como numerosas poesías líricas, cómicas y satíricas.

3.8.2 Características del teatro de Tirso de Molina

Dos son los rasgos sobresalientes del arte dramático de Tirso de Molina: la caracterización psicológica de sus personajes y el elemento humorístico.

Se afirma que el principal mérito de Tirso estriba en su gran capacidad para crear caracteres humanos, para delinear la psicología de sus personajes; lo cual da origen a poderosas individualidades, tales son los casos de Don Juan, Doña María de Molina («*La Prudencia en la Mujer*»), o de Merino («*El vergonzoso en Palacio*»). Pero quizás son sus personajes femeninos los más perfilados.

En cuanto al elemento humorístico, éste cobra gran importancia especialmente en sus comedias de intriga amorosa en las que «*deliciosas figuras femeninas recurren a divertidas astucias para lograr sus afanes amorosos*». Tal como ocurre, por ejemplo, en «*El vergonzoso en Palacio*» en que Magdalena se declara en sueños al tímido Mirenopara alentarle que él lo haga a su vez: «*Don Gilde las calzas verdes*» y «*La Gallera Mari Hernández*» repiten el tema de la joven que, disfrazada de hombre, sale en busca de su prometido; «*Marta La Piadosa*» nos presenta la astucia de la protagonista, que para no casarse contra su voluntad, finge una firme vocación religiosa.



En estas comedias y en la mayoría, Tirso se revela como un dramaturgo cómico y satírico y a la vez como un gran maestro del idioma y un gran creador de caracteres. Pero ¿Cuáles fueron los factores que permitieron a Tirso convertirse en un creador de tipos humanos? Indudablemente, el conocimiento que tuvo de las costumbres, tradiciones y conflictos de la España de su tiempo, debió de servirle mucho; así como su contacto directo en los ambientes de la corte, su trato con los miembros de la clase alta, sus estudios y, sobre todo, sus experiencias a través del confesionario. De toda esta experiencia vital sus comedias resultan, especialmente, las de sus costumbres, un fiel reflejo del alma humana, tanto como las obras de Shakespeare.

En resumen, en el teatro de Tirso de Molina encontramos las siguientes características:

1. Creación de caracteres humanos (arquetipos).
2. Presencia del elemento cómico-satírico.
3. Abundancia de elementos barrocos en sus obras.
4. Situaciones de enredo, de equívoco, de intriga (autoengaño).
5. Personajes, temas y ambientes tomados de la Corte.
6. La alabanza, explícita o implícita, a los reyes.
7. Tensión entre «forma» y «contenido» (dualidad del personaje).
8. Juegos continuos de palabras y de figuras poéticas por contraste, metáforas atrevidas.
9. Variedad de estrofas y de recursos métricos.
10. Rechazo de las tres unidades dramáticas (de tiempo, de lugar y de acción).

3.9 Barroco

El **estilo barroco** es un conjunto de características expresadas en las diferentes ramas del arte en que se desarrollaron en Europa desde principios del **siglo XVII** hasta mediados del siglo XVIII.



El término **barroco** fue acuñado en la época inmediatamente posterior, el siglo XVIII, para referirse despectivamente a arte anterior, por considerarlo deforme y exagerado. Sin embargo, posteriormente se revalorizó este estilo por su capacidad para expresar sentimientos y pasiones, y por su profundo impacto sobre el espectador. Este estilo suele oponerse al estilo clásico. Este último se caracteriza por el respeto de las proporciones, la representación casi matemática de la realidad, la armonía de los elementos y la selección de personajes calmos como dioses y reyes. Los historiadores del arte sostienen que en todas las épocas del arte europeo se ha alternado entre un estilo más similar al barroco y otro más similar al clásico.

4. Análisis literarios.

Este concepto se encuentra formado por dos términos que en sí mismos encierran sentido individual y auténtico. Análisis es el examen de una realidad susceptible de estudio intelectual que, a través de la distinción y la separación de sus partes, permite conocer sus elementos constituyentes y principios.

El análisis literario, por lo tanto, consiste en una evaluación para desmenuzar y reconocer los distintos aspectos que conforman una obra. Este trabajo se realiza examinando el argumento, el tema, la exposición, el estilo y otras cuestiones referentes a una obra literaria.

Gracias al análisis literario, se puede conocer qué recursos utilizó el autor de una obra en particular, con qué intención los empleó y qué cosas tuvo en consideración a la hora de desarrollar una determinada estructura o encaramarse en un género en particular. Al acercarnos al análisis de la obra podemos comprender más a fondo todo lo que se encuentra ligado a ella y llevarla a un nivel de comprensión mayor.

4.2 ¿Cómo hacer un análisis literario?

Analizar una obra literaria, pues, es una actividad que requiere de ciertos pasos imprescindibles que, más allá de las diferencias del caso, se repiten una y otra vez al momento del análisis.



Si bien existen personas que se dedican especialmente al desarrollo e investigación de las obras, para lo cual se han preparado durante varios años; cualquier buen lector podría ser un analista en potencia si así lo desea; aunque debe tener en cuenta que es una labor ardua y que requerirá mucho tiempo y atención por su parte.

El primer paso de todo análisis literario es la lectura de la obra y el reconocimiento de su contexto histórico y social. A partir de entonces, hay que determinar el tema, la estructura y la forma del texto y caracterizar a los personajes y el ambiente.

Dependiendo del tipo de texto ante el que nos encontremos nuestro análisis tomará un rumbo u otro. De acuerdo a las demandas del trabajo, a su vez, conseguiremos una labor más compleja o superficial, siempre depende de cuáles sean los motivos que nos llevan a realizarla.

Tendremos que determinar, en primer lugar, el género y subgénero al que pertenece la obra. Por ejemplo: cuento, policial. Suele ser muy útil el establecer comparativas entre la obra en cuestión y otra perteneciente al mismo género, porque existen elementos comunes que pueden ayudarnos en la interpretación de la obra de interés.

Si se trata de una obra en prosa tendremos que abordar aspectos como el estilo, considerando que este es la manera en la que el escritor ha deseado expresarse en esa ocasión. Y analizando el lenguaje propio de ese autor. Otra cosa que deberemos tomar en cuenta es el ritmo narrativo: la velocidad a la que se desarrollan los hechos y considerar si el autor ha satisfecho nuestras expectativas en torno a este tema. También debemos analizar el punto de vista del narrador: quién cuenta la historia y cómo, teniendo que tener en cuenta sobre todo el grado de credibilidad que ha alcanzado según nuestro parecer.

Al terminar el análisis exhaustivo tendremos que plasmar las conclusiones del trabajo. Lo más importante en este momento es plasmar todas las características de la obra desde diversos puntos de vista. Es posible incluir también un análisis crítico, opiniones en base a las características detalladas y, si queremos ser más correctos referencias para dejar en evidencia la veracidad de las conclusiones.



IV. DISEÑO METODOLÓGICO

4.1 Tipo de investigación:

El trabajo fue realizado mediante investigación descriptiva –cualitativa , con la cual se ha investigado un problema para buscarle solución mediante una serie de actividades encaminadas a mejorar, crecer y desarrollar el contexto educativo de los aprendientes de la carrera de Lengua y Literatura, así que hemos recopilado, indagado y analizado sobre el tema del cual se ha deducido un problema en los estudiantes, dando lugar a una investigación que nos ha dado resultados, los cuales hemos llevado a la práctica.

4.2 Conceptualización de investigación

Stenhouse (1984) «Es una indagación sistemática y mantenida, planificada y autocritica que se halla sometido a crítica pública y a las comprobaciones empíricas en donde estas resultan adecuadas». Es por ello que a la interrogantes qué debe saber hacer un graduado de Lengua, compilamos opiniones, aportes de aprendientes del IV año de Lengua y Literatura matriculados en 2018.

4.3 Tipo de investigación.

El tipo de investigación tiene un enfoque educativo, porque es un proceso en el cual se trata un problema en el ámbito de la educación. Además se tiene como objetivo la descripción de las cualidades del fenómeno en estudio. Es una investigación descriptiva-cualitativa, porque se pretende mostrar la importancia que tienen los elementos del teatro español, específicamente en la obra de Tirso de Molina El burlador de Sevilla.

4.4 Investigación Cualitativa

La investigación Cualitativa es la que brinda una descripción completa y detallada de situaciones, eventos, interacciones, conductas observadas y sus manifestaciones. Las investigaciones cualitativas se basan más en una lógica y proceso inductivo (explorar y describir) y luego generar percepciones teóricas.



4.5 Investigación educativa

Permiten la presencia de acciones intencionales, sistemáticas, son realizadas con apoyo en un marco teórico o uno de regencia que conducen al descubrimiento de algo nuevo obteniéndose a través de diversas naturalezas: conocimientos, teorías, ideas, conceptos, modelos, productos, artefactos, maquinas, medios, valores y comportamientos

4.6 Investigación Descriptiva:

Describe de modo sistemático las características de una población, situación o área de interés, se recogen los datos sobre la base de una hipótesis o teoría, exponen y resumen la información de manera cuidadosa y luego analizan minuciosamente los resultados, a fin de extraer generalizaciones significativas que contribuyan al conocimiento.

4.7 Tipos de paradigmas a utilizar en la investigación

El paradigma en este estudio es positivista: Ya que este estudio trata de ser objetivo si alguna cosa existe, en alguna cantidad y se puede analizar y evidenciar la propuesta generada para mejorar la situación educativa presente.

4.8 Población y muestra.

La población es la totalidad de elementos o individuos que tiene ciertas características similares y sobre las cuales se desea hacer inferencia o bien unidad de análisis. En este todos estudiantes de la carrera de Lengua y Literatura. La población es de 65 estudiantes del IV año de la carrera de Lengua y Literatura.

4.9 Muestra

Es la parte de la población que se selecciona, de la cual realmente se obtiene la información para el desarrollo del estudio y sobre la cual se efectuarán la medición y la observación de las variables objeto de estudio.

La muestra es de 23 estudiantes de la carrera quienes quisieron voluntariamente participar. Este total de la muestra corresponde a un 35.38%.



4.10 El tipo de muestreo utilizado en la investigación:

El muestreo fue exclusivamente para estudiantes que estuviesen en la práctica educativa. En otras palabras, no todos tuvieron la opción de participar. Habían de estar en el hecho educativo.

Toda la muestra fue seleccionada de esta forma, pues el objetivo es recopilar información sobre datos que se necesitan evidenciar para conocer si en la práctica educativa tienen alguna necesidad referida al conocimiento sobre el teatro. El parámetro de exclusión fue si tenía trabajo en el sistema educativo nacional.

4.11 INSTRUMENTOS DE RECOPIACIÓN DE DATOS

Son medios que se utilizan para facilitar el tratamiento de datos propios de la investigación, ejemplo: Encuesta.

Encuesta: Es el conjunto de preguntas diseñadas para generar los datos necesarios, con el propósito de alcanzar los objetivos de la investigación. Se trata de un plan formal para recobrar información de la unidad de análisis, objeto de estudio y centro del problema de investigación.

La elección de esta técnica se hace debido a las ventajas que ofrecen estos instrumentos, porque permite profundizar en el aspecto subjetivo del individuo, conocer lo que piensan opinan y creen. Además que permiten el contacto directo del investigador con el problema de estudio. Ver anexo 1



V. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

TABLA 1
EDAD Y SEXO DE LOS ENCUESTADOS

EDAD	SEXO			
	F	%	M	%
20-29	8	35	0	0
30-39	11	48	1	4
40-49	1	4	0	0
50-59	2	9	0	0
TOTAL	22	96	1	4

Fuente: Encuesta

Los encuestados de este estudio fueron 23 lo que representa un 100%. En cuanto a la tabla 1 Sexo. El 96% que corresponde a 22 son del género femenino; y el 4% corresponde a 1 encuestado del género masculino.

Las edades a que corresponden oscilan entre 20 y 59 años de edad. Siendo las edades más relevantes de 30 a 39 años que equivale a 11 profesoras encuestadas para un 48%. En esta misma edad corresponde el 4% a un profesor.



TABLA 2
TÍTULOS OBTENIDOS POR LOS ENCUESTADOS

TÍTULOS OBTENIDOS	No.	%
Profesor de Educación Media (P.E.M)	12	52
Estudiando la Licenciatura en Ciencias de la Educación, mención Lengua y Literatura sin tramitar título.	11	48
Total	23	100

Fuente: Encuesta



Los resultados de la pregunta Títulos obtenidos fue: 12 encuestados tienen título de Profesor de Educación Media (P.E.M) en la especialidad de Lengua y Literatura; mientras 11 para un 48% no han tramitado dicho título y siguen estudiando la Licenciatura de Ciencias de la Educación, en la misma mención. Asimismo, podemos señalar que el año en el cual tuvieron derecho a tramitar el PEM fue en el año 2017 que concluyeron su tercer año de la carrera. Todos graduados de la UNAN, León y además de ello laborando en el sistema educativo nacional.



TABLA 3
LUGAR DE TRABAJO

LUGAR DE TRABAJO	No.	%
Escuela Enmanuel Mongalo	2	8.69
Instituto Enmanuel Mongalo y Rubio	2	8.69
Instituto José Schendler	2	8.69
Escuela Rafaela Herrera	2	8.69
Ministerio de Educación, El Realejo	1	4.34
Instituto Nacional Azarías H. Pallais	4	17.39
Colegio Reverendo Dan Rottwell	1	4.34
Escuela Los Mangles	1	4.34
Escuela Andrés Castro	1	4.34
Carrusel de Amor	1	4.34
Sara María Parrales	1	4.34
Escuela Santa Virginia	1	4.34
Escuela Mercedes Mayorga	1	4.34
No contesta	3	13.04
Total	23	99.87

Fuente primaria.



A pesar de que cuatro encuestados para un 13.04% no contestaron conocimos que fue por ser voluntarias y no trabajar con plaza fija. El resto de participantes trabajan y tienen de 2 hasta 12 años de experiencia docente. Se encuentran profesionalizándose para obtener el título de Licenciatura en Lengua y Literatura.



TABLA 4
¿SABES QUIÉN ES TIRSO DE MOLINA?

CONOCIMIENTO	No.	%
SI	4	17.39
NO	19	82.60
Total	23	99.9

Fuente: Encuesta



Del total de 23 encuestados, 19 para un 82.60% no saben quién es, pues aducen no recordar con seguridad. Por el contrario, 4 para un 17.39% si saben quién es señalando que es escritor de literatura española.



TABLA 5
CARÁCTERÍSTICAS DEL TEATRO ESPAÑOL

CARÁCTERÍSTICAS	No.	%
La acción se determina por el diálogo.	0	0
Era cantada en los parques y plazas.	11	47.82
Los personajes son mujeres y hombres.	7	30.43
Los personajes eran actuados por hombres.	2	8.69
La obra se divide en actos.	2	8.69
Hay musicalidad y escenografía.	7	30.43

Fuente: Encuesta



Los 23 encuestados identificaron características del teatro español. Sin embargo notamos, que lo hicieron de forma no tan certera pues dejaron por fuera algunos elementos trascendentes en una obra de teatro. 11 para un 47.82% señalaron que el teatro era cantado en parque es plazas y ese proceso fue el de la trova y las jarchas; no precisamente el teatro. 7 para un 30.43% expresaron que los personajes eran representados por hombres y mujeres y que hay musicalidad y escenografía. Por el contrario solo 2 para un 8.69% manifestaron que la obra de teatro se divide en actos y que además era actuado solo por hombres.



TABLA 6

GÉNERO LITERARIO AL QUE PERTENECE LA OBRA EL BURLADOR DE SEVILLA

GÉNERO LITERARIO	No.	%
Barroco	9	39.13
Hispanoamericano	1	4.34
Renacentista	2	8.69
Romanticismo	6	26.08
No contesta	5	21.73
Total	23	99.97

Fuente: Encuesta



Es evidente que los 9 para un 39.13% de los encuestados acertaron con la respuesta correcta, no así el resto que señaló equivocadamente aduciendo que El burlador de Sevilla pertenece al movimiento Hispanoamericano, romanticismo y renacentista. En el mismo plano de desconocimiento que los que no contestaron.

Aprovechamos en esta tabla aseverar que el 100% de los encuestados consideran se debe estudiar con detenimiento las obras completas como El burlador de Sevilla pues solo leyeron pequeños fragmentos y para la carrera es importantísimo hacer estudios completos.



TABLA 7

RECONOZCA ALGUNOS PERSONAJES DE LA OBRA EL BURLADOR DE SEVILLA

PERSONAJES	No.	%
Don Juan Tenorio	23	100
Batrício	6	26.08
Don Diego	12	52.17
Catalinón	10	43.47
Duquesa Isabela	9	39.13
Francisco de Asís	0	0
Duque Octavio	12	52.17

Fuente: Encuesta



Los personajes que reconocieron los encuestados fueron bastante acertados, principalmente don Juan Tenorio un con (23) 100%; seguido de don Diego y el Duque Octavio con un (12) 52.17%, Catalinón también fue reconocido por 10 para un 43.47%, la duquesa Isabela con 9 para un 39.13% y Batrício 6 para un 26.08%.

Ninguno de los encuestado señaló a San Francisco de Asís, a quien ubicamos en esa lista como distractor.



TABLA 8

TEMA DE LA OBRA EL BURLADOR DE SEVILLA

ARGUMENTOS SOBRE EL TEMA	No.	%
Habla de las hazañas de un hombre que seduce y engaña a varias mujeres.	6	26.08
La conquista emocional de un mujeriego.	1	4.34
Contenido histórico social.	1	4.34
Actitud inconsciente de un hombre sin escrúpulos, en el cual no mide la gravedad de sus actos.	6	26.08
Lo que hagas sea bien o mal se te devolverá.	1	4.34
No contesta	8	34.78
TOTAL	23	99.96

Fuente: Encuesta



Partiendo de que la temática puede ser redactada de diversas formas, notemos en las contestaciones que los encuestados acertaron en la actitud inconsciente de un hombre sin escrúpulos que seduce y se burla de las doncellas como un gran mujeriego. Veamos, 6 para un 26.08% señalan: Habla de las hazañas de un hombre que seduce y engaña a varias mujeres, actitud inconsciente de un hombre sin escrúpulos, en el cual no mide la gravedad de sus actos; también 1 para un 4.34% manifiestan que es Conquista emocional de un mujeriego y lo que hagas bien o mal se te devolverá. (Seguro pensando en el final de don Juan). Asimismo, 8 para un 34.78 y 1 para un 4.34, no contestaron y otro contestó, fuera de lugar, respectivamente.

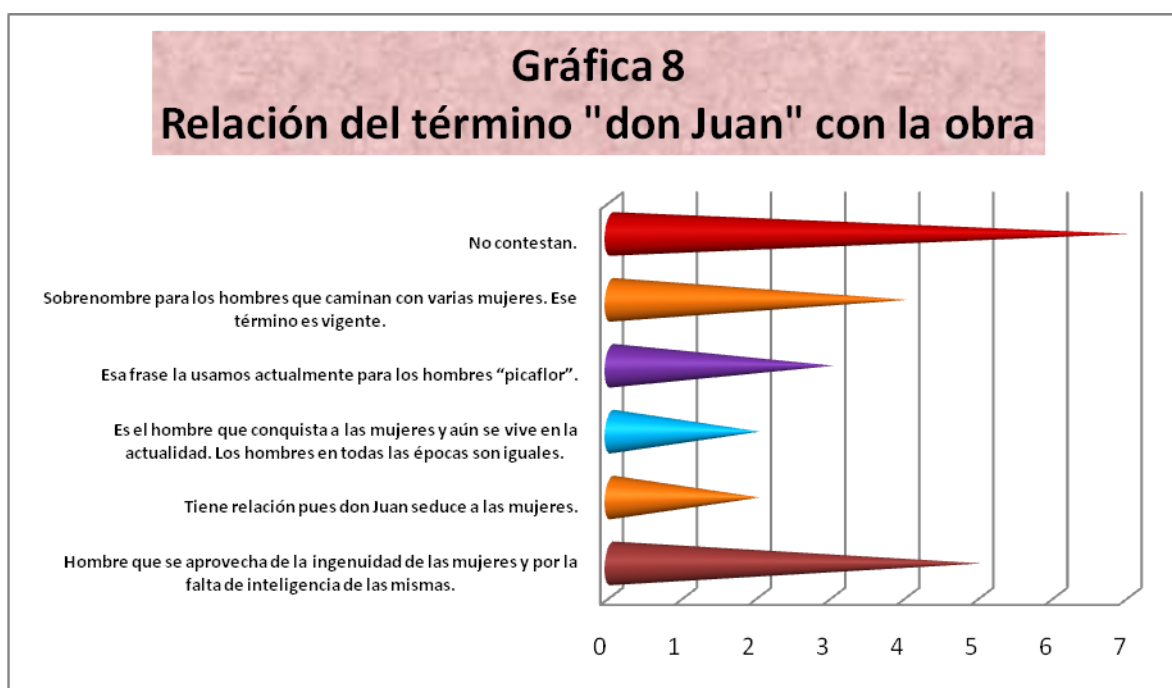


TABLA 9

LA FRASE “DON JUAN” ES REFERIDA A LA OBRA EL BURLADOR DE SEVILLA POR:

SIGNIFICADO DE LA FRASE	No.	%
Hombre que se aprovecha de la ingenuidad de las mujeres y por la falta de inteligencia de las mismas.	5	21.73
Tiene relación pues don Juan seduce a las mujeres.	2	8.69
Es el hombre que conquista a las mujeres y aún se vive en la actualidad. Los hombres en todas las épocas son iguales.	2	8.69
Esa frase la usamos actualmente para los hombres “picaflor”.	3	13.04
Sobrenombre para los hombres que caminan con varias mujeres. Ese término es vigente.	4	17.39
No contestan.	7	30.43
TOTAL	23	99.97

Fuente: Encuesta



Tal como se evidencia en esta pregunta los estudiantes involucrados 16 para un 69.54 sumados todos aportes dados concuerdan en que sí existe relación entre el término “don Juan” y el contenido de la obra El burlador de Sevilla. Señalan también como argumentos que este término tiene vigencia en la actualidad para referirse a hombres que seducen y engañan a doncellas.



TABLA 10

ANALICE LA CITA			
<i>D. Juan (...) Dícete al fin que a las doce vayas secreto a la puerta (que estará a las once abierta), donde tu esperanza goce la posesión de tu amor: y que llevases por señas de Leonorilla y las dueñas una capa de color.</i>			
INTRIGA		ENREDO	
7	30.43	16	69.56
ARGUMENTOS: Don Juan intriga probablemente a una mujer y la cita en secreto. Es una cita en secreto. Es un acto en donde se refleja la angustia del momento al no saber que podrá suceder. Don Juan engaña mediante intriga a una mujer, haciendo que desobedezca y llegue a una hora no concertada.		ARGUMENTOS Enreda a una mujer con el propósito de seducirla fingiendo y además imprimiéndole humor a la situación. Usa la frase con doble sentido haya la que interprete el goce de posesión de amor. Es un enredo porque la engaña cambiando la hora para aprovecharse él.	

Como podemos notar en el análisis de esta pregunta como los involucrados en el estudio manifiestan la distinción entre intriga y enredo; acertando en sus características. Asimismo, vemos que 7 para un 30.43 dan sus propios argumentos en donde la estrategia del burlador de Sevilla es el cambio de horario para satisfacer él sus necesidades y engañar a las mujeres en nombre de otros personajes, que sí eran los amores de estas.

En el enredo 16 para un 69.56% señalan una estrategia aún más delicada que es el humor, la burla con la que emprende el engaño hacia las pobres mujeres para el aprovechamiento personal.

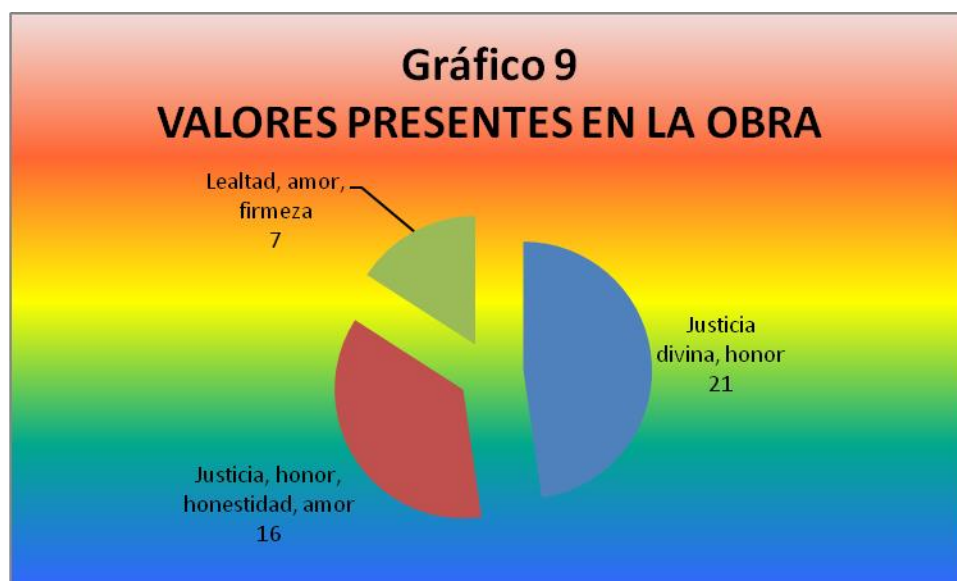


TABLA 11

VALORES PRESENTES EN LA OBRA EL BURLADOR DE SEVILLA

VALORES PRESENTES	No.	%
Justicia divina, honor	21	91.30
Justicia, honor, honestidad, amor	16	69.56
Lealtad, amor, firmeza	7	30.43

Fuente: Encuesta



Los valores presentes en la obra de acuerdo a los involucrados son los siguientes: 21 para un 91.30% señalaron la justicia divina y el honor. En este caso, consideramos que es debido a que sí realizaron la lectura de esta obra, o al menos saben que al final don Juan tiene su merecido.

El otro caso, señalan 16 para un 69.56% la justicia, honor, honestidad y amor; debido a que también aparecen esos valores entre los personajes de la obra.

El último caso es el que 7 para un 30.43% manifestaron que los valores son la lealtad, el amor y la firmeza.

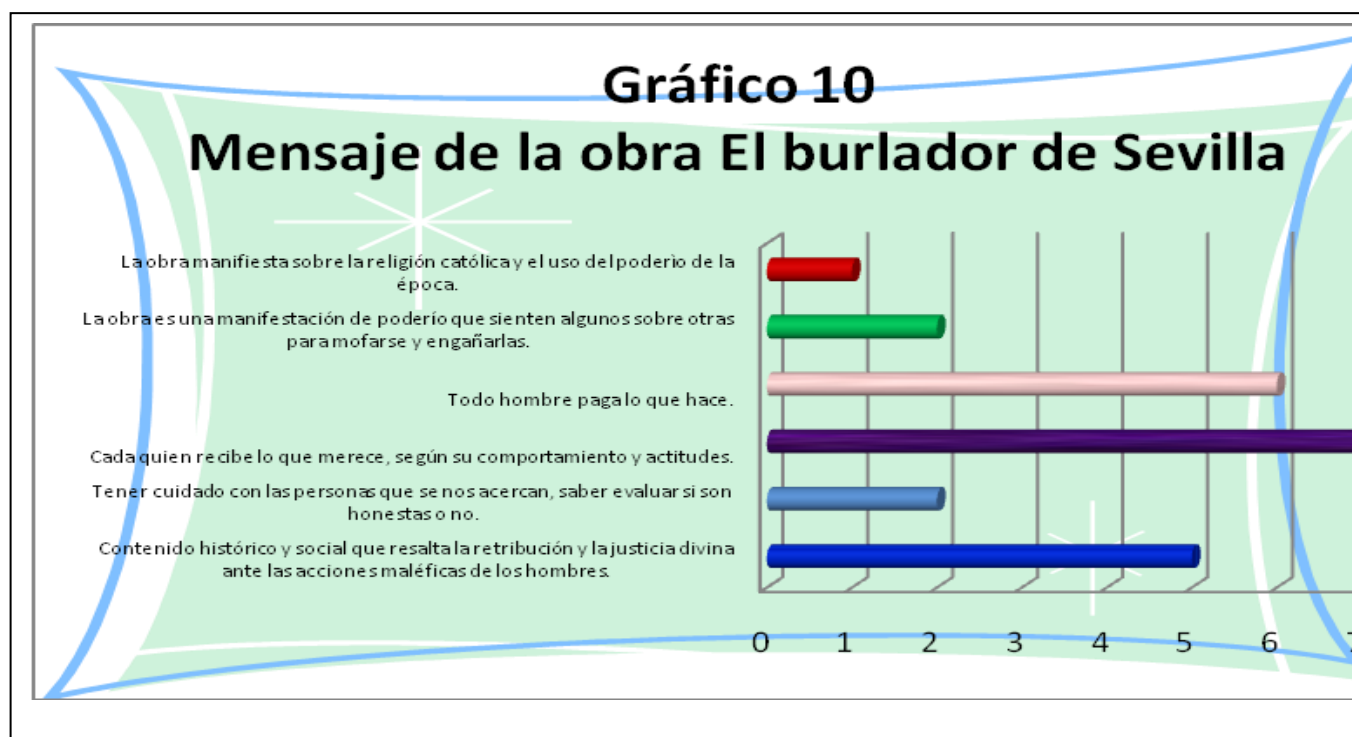


TABLA 12

MENSAJE DE LA OBRA EL BURLADOR DE SEVILLA

MENSAJE	No.	%
Contenido histórico y social que resalta la retribución y la justicia divina ante las acciones maléficas de los hombres.	5	21.73
Tener cuidado con las personas que se nos acercan, saber evaluar si son honestas o no.	2	8.69
Cada quien recibe lo que merece, según su comportamiento y actitudes.	7	30.43
Todo hombre paga lo que hace.	6	26.08
La obra es una manifestación de poderío que sienten algunos sobre otras para mofarse y engañarlas.	2	8.69
La obra manifiesta sobre la religión católica y el uso del poderío de la época.	1	4.34
Total	23	99.96

Fuente: Encuesta



El mensaje que señalaron los involucrados va en dependencia de lo aprendido durante la lectura de la obra. 7 para un 30.43% señalan que cada quién recibe lo que merece, según comportamiento y actitudes. Asimismo, 6 para un 26.08% Todo hombre paga lo que hace. 5 para un 21.73% manifiestan según el contenido histórico y social que resaltan y retribuyen a la justicia divina ante las acciones maléficas de los hombres.



VI. ANÁLISIS DE LA OBRA EL BURLADOR DE SEVILLA.

El equipo investigador luego de una minuciosa lectura de la obra *El burlador de Sevilla* presentamos un análisis de la misma, como producto trabajado durante este segundo semestre de lecturas y estudio al respecto del teatro español y sus elementos trascendentes.

6.1 «EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA»

«*El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*» marca el inicio de la famosa leyenda de don Juan; en la literatura anterior a Tirso de Molina existieron «doñeadores» o burladores de mujeres, hombres licenciosos con nombres de diversos. A partir de esta inmortal obra de Tirso, el personaje será bautizado para siempre con su apelativo común: «don Juan» y su conducta recibirá el de «donjuanismo» del mismo modo que a partir de Fernando de Rojas, a la alcahueta se le llamará universalmente con el nombre de «Celestina».

Mucho se ha estudiado sobre los posibles antecedentes de «don Juan». La pregunta obligada de los investigadores y críticos literarios ha sido ¿Tuvo don Juan una existencia real? Varios han sido los que han ofrecido su nombre pero ninguno ha sido válido para la crítica. Sin duda alguna el autor tomó detalles de algunas vidas próximas a él, como la del ilustre conde de Villamediana, audaz y silencioso, fallecido en 1622, precisamente en el año que Tirso escribía su obra; pero, más ciertas que las fuentes reales o sociales son las literarias, entre las que se mencionan: «*El infamador*» de Juan de la Cueva, «*El rufián dichoso*» de Cervantes, «*Dineros con calidad*» de Lope de Vega y algún romance como el popular:

«Pa misa diba un galán,
caminito de la iglesia;
nodiba para oír misa;
nipa estar atento a ella,
quediba para ver las damas,
las que están guapas y frescas...»



a. Diégesis o argumento de la obra «El Burlador de Sevilla»

Don Juan, sin dar la cara, teniendo por cómplice a la noche, burla a la duquesa Isabela, por lo que tiene que abandonar Nápoles a toda prisa. Naufraga en las tierras de Tarragona, y es recibido en la humilde cabaña de una pescadora, de nombre Tisbea, joven conservada física y espiritualmente, hasta que se mantuvo alejada de don Juan, pues cuando por circunstancias del naufragio lo tiene en sus tibios brazos...«todo se derrumbó».

En Sevilla, don Juan visita la casa de doña Ana de Ulloa, hija del comendador don Gonzalo, gracias a una carta de cita dirigida por la propia doña Ana a su prometido el marqués de la Mota, carta que don Juan interceptó. Engaña a doña Ana y cuando el comendador acude a los gritos de su hija, don Juan lo mata y logra fugarse. Cae preso el marqués de la Mota; don Juan entre tanto, asiste en el lugar denominado Dos Hermanas, a una boda celebrada entre campesinos. Se encapricha de la desposada, llamada Aminta, a la que seduce «fatalmente», deslumbrándola, así como al padre de la joven, con sus riquezas. Logra su propósito, deja burlada a la pobre campesina y se marcha de nuevo a Sevilla. Aquí, en la iglesia se enfrenta a la estatua del Comendador a quien había matado: le insulta, desafía e invita a cenar. El Comendador acude y su vez le reta a visitar la tumba de Ulloa; don Juan se presenta, pero al estrechar la mano de la estatua, siente que a su cuerpo pasa el fuego infernal. Don Juan grita, pide confesión, pero ya es demasiado tarde y muere como réprobo.

b. El fondo de la obra

Resulta innegable que para Tirso de Molina lo esencial era el aspecto religioso. La doctrina que contiene el drama es que no se puede jugar con las cosas de ultratumba ni con la misericordia divina, confiando frívolamente en que todo se arreglará. Desde el principio de la obra, don Juan recibe admoniciones de su fiel compañero Catalinón; luego de su padre, y por último de la estatua de piedra. Don Juan desoye advertencias, aumenta su audacia y acaba recibiendo un aparatoso castigo:

*«Que no hay plazo que no llegue
ni deuda que no se pague».*



c. Transcendencia de «don Juan»

Rubén Regalado Sermeño (2002), expresa:

No hay creador de caracteres tan poderoso y enérgico como Tirso de Molina y la prueba es que don Juan, que de todos conserva juventud y personalidad más viva y el único que fuera de España, ha llegado a ser tan popular como Hamlet, Otelo y Romeo y ha dejado más larga progenie que ninguno de ellos.(19)

En efecto, la lista de imitadores de «*El Burlador de Sevilla*» es larga:

- En España: José Zorrilla: «Don Juan Tenorio», representada en varias ciudades, todos los años, el 1º de noviembre, día de los difuntos.
- En Francia: Molière: «Don Juan».
 - Corneille: «El Mentiroso».
 - Dumas, Alexandre (hijo), 1824-1895: «El amigo de las mujeres».
- En Inglaterra: Byron, Lord (George Gordon, 1788-1824): «Don Juan».
- En Italia: Goldoni, Carlo (1707-1793): «El impostor», «El mentiroso».
- En Portugal: Guerra Junqueiro, Abilio Manuel (1850-1923): «La muerte de don Juan».
- En Alemania: Hoffman, Theodor Amadeus (1766-1822): «El elixir del diablo».
- En Rusia: Puschkin, Alejandro (1799-1837): «Eugenio Onieguin» (inspirada en parte en el «Don Juan» de Byron).

En música inspiró a Mozart su ópera «Don Juan» y en pintura inspiró a Delacroix para su cuadro «La Barca de don Juan», hoy propiedad del museo de Louvre, en París.

Por esto, y por ser Don Juan un personaje imitado en carne viva por muchos hombres de hoy y de siempre, recibamos con júbilo literario esta magnífica edición del más grande personaje y caballero de la noche.



d. Tiempo:

Existencia real del Burlador de Sevilla:

Desde el siglo XVII se dio crédito a la idea de que Don Juan Tenorio existió realmente y fue un caballero sevillano. Tal idea fue recogida por el hispanista Louis Viardot en el XIX y posteriormente por Gregorio Marañón, que recoge la existencia de los Tenorio y de la calidad de seductor de alguno de ellos, pues un tal Cristóbal Tenorio tuvo amoríos con la hija de Lope de Vega e incluso se batió en duelo con él, hiriéndole.

Se ha especulado que la razón de la elección de tal apellido por Tirso de Molina pudo ser por la similitud con el verbo tener (que induce a relacionarlo con el hecho de la posesión) y con el sustantivo tenor (que lo relaciona con la voz masculina).

La figura del sevillano Miguel Mañara (nacido en 1627, y por tanto imposible como modelo), que desde principios del siglo XIX se encuentra en causa de beatificación, suscitó la maledicencia de los que atribuían la conversión piadosa de sus últimos años a una similitud con los rasgos esenciales de la psicología de Don Juan: una juventud disipada y un aparatoso arrepentimiento final; que le llevó a ser citado como contraejemplo por Antonio Machado (ni un seductor Mañara ni un Bradomín he sido / ya conoceis mi torpe aliño indumentario).

El burlador de Sevilla También llamado burlador o libertino, se trata de un seductor valiente y osado hasta la temeridad que no respeta ninguna ley divina o humana; en algunas versiones se arrepiente al final de sus días, en otras no. El personaje podría poseer raíces históricas y enlazar con Miguel de Mañara, un gran pecador arrepentido. Como podemos observar la existencia del Burlador de Sevilla es real.

El primer ejemplo del personaje lo creó, según algunos, Tirso de Molina, en ésta su obra, El burlador de Sevilla y convidado de piedra, en 1630; según otros, esta obra sería una refundición de otra, conocida como Tan largo me lo fiáis, que podría atribuirse a Andrés de Claramonte. En cualquier caso, hay en el teatro ciertos antecedentes del tipo del fanfarrón y seductor y, en los romances, del tema del convidado de piedra (quien desprecia a los muertos y acepta temerariamente la invitación de uno de ellos).



e. El disfraz

En los personajes el disfraz es casi nulo, solamente el protagonista Don Juan se deja ver cuando se hace pasar por Duque Octavio y hacer una de sus embustes, a la Duquesa Isabela y repite este embuste al hacerse pasar por el Marqués de la Mota.

El otro disfraz de Don Juan la de hacerse por un hombre bueno, generoso, caballeroso hombre de palabra, cuando realmente era un embustero, mentiroso, oportunista, mujeriego, y saca la vuelta.

En cuanto a las mujeres casi en su mayoría se dejan ver como demasiadas ingenuas al confundir a su amado con cualquiera que se hiciera pasar por él. O tal vez muy fácil de convencer, ante cualquier propuesta de algún libidinoso.

f. La intriga:

La intriga se maneja en un sentido de adoptar distintas formas y moldes genéricos, unas veces en prosa y otras en verso. Se maneja en el teatro el concepto de enredo en un sentido general como término marcado de los textos donde el cuerpo se fundamenta en la intriga o maraña que envuelve a los personajes con el ánimo de mantener viva la atención del lector o espectador hasta el final.

g. El enredo:

Antes de entrar en materia con la comedia del enredo de Tirso es pertinente hacer algunos señalamientos sobre el término. Tal y como lo entendían nuestros clásicos. Covarrubias (Tesoro de la lengua española, 1611) lo define como “la mentira o patraña bien compuesta, donde diversas personas vienen a estar en trabajo”.



Ambos términos es una verdad de perogrullo³ que toda acción bien construida precisa de una dosis de enredo o intriga, pero lo que distinguirá a las obras de enredo del resto es la sobredosis, la desmesurada concentración de episodios equívocos, casualidades, disimulos, malentendidos, ocultamientos y lances inverosímiles, llegando al punto de que estas artimañas del ingenio rebasan con claridad lo que es el esqueleto de una obra para convertirse en el todo.

Desde esta óptica el enredo es un elemento estructural, genésico un instrumento técnico de construcción que trasciende los límites de un género y por lo tanto de variada naturaleza como el teatro y la novela.

EJEMPLOS DE INTRIGA Y ENREDO:

NÚMERO 1: JORNADA II.

D. Juan (...)

Por que veas que te estimo, vv 250
ven esta noche a la puerta,
que estará a las once abierta
donde tu esperanza, primo
goces, y el fin de tu amor.
 (...)

D. Juan (...) Dícete al fin que a las doce vv 345
vayas secreto a la puerta
(que estará a las once abierta),
donde tu esperanza goce
la posesión de tu amor:
y que llevases por señas
de Leonorilla y las dueñas
una capa de color.

³ Dícese de Perogrullo, que sirve para expresar que una cosa es tan sabida y conocida que resulta tonto decirlo.



Nótese el cambio de hora de encuentro. En esta ocasión don Juan, da una información errónea al marqués de la Mota, para que éste llegue tarde al encuentro y así, él adelantarse y hacerse pasar por el marqués y así gozar a doña Ana de Ulloa.

NÚMERO 2: JORNADA III.

*D. Juan: Que a muchos días Batricio
que a Aminta el alma le dí
y he gozado (...)* vv. 60

Batricio: ¿Su honor?

D. Juan: *Sí. (...)*

Don Juan: (...)
Pero antes de hacer el daño
le pretendo reparar: vv. 110
a su padre voy a hablar
para autorizar mi engaño (...)

Don Juan: (...)

*Corriendo el camino acaso,
Llegué a verte, que amor guía
Tal vez las cosas de suerte, vv. 245
Que el mismo della se olvida
Vite, adoréte, abraséme
Tanto, que su amor me anima
A que contigo me case; (...)
Tu esposo tengo que ser,
¿Qué dices?*



Aminta: *Jura a Dios que te maldiga* vv.275
 Si no le cumples.
 (...)
 A tu voluntad, esposo,
 la mía desde hoy se inclina:
 tuya soy.

Como se observa en los diálogos anteriores, don Juan engaña a Batricio, Aminta y al padre de ésta.

h. Lugar

Frente a las rígidas normas clásicas que imponía el tiempo y el espacio como parte integrante de la unidad dramática, los dramaturgos españoles del siglo de Oro, adoptan una postura de libertad creadora, supeditando siempre el tiempo y el espacio a la acción.

La sencillez del tiempo barroco con respecto a los decorados exige que éstos se suplan a través de palabras de los personajes, esto es el decorado verbal, que debía ser interpretado para la puesta en escena por el autor de la compañía.

Históricamente, los escritores en relación a los espacios dramáticos prefieren la coherencia de una historia real. En el caso que nos ocupa podemos observar que ni siquiera el rey de España y el de Italia son contemporáneos. Los personajes pertenecen a una época pasada, pero los valores que en el drama se expresan son los del Siglo XVII.



i. Acción. Actividad, movimiento y dinamismo que se da durante la trama de cualquier tipo de representación.

J O R N A D A I	ACCION No. 1		
	DON JUAN TENORIO SE BURLA DE CUATRO MUJERES, DESHONRÁNDOLAS.		
	No. acciones	Escena	Versos por escena
	Don Juan burla a Isabela.	1	1-120
	NÁPOLES	2	121-190
		3	191-374
	Don Juan burla a Tisbea.	4	375-696
	PUEB LO DE TARRAGONA.	5	697-875
		6	876-960
		7	961-1044
J O R N A D A I	Conocimiento de la burla de Nápoles.	1	1-80
	SEVILLA	2	81-154
	Burla de doña Ana de Ulloa y muerte de Don Gonzalo de Ulloa.	3	155-377
	SEVILLA	4	378-516
		5	517-632
A I	Bodas de Batricio y Aminta.	6	633-750.
	PUEBLO DOS HERMANAS.		
J O R N A D A I	Boda de Aminta.	1	1-120
	PUEBLO DOS HERMANAS	2	121-201
		3	202-300
	Querellas contra don Juan. Su última burla: la ofensa a un muerto.	4	301-342
		5	343-407
		6	408-687
		7	688-787
		8	788-836
	ACCIÓN No. 2		
	DESCENLACE.MUERTE DE DON JUAN Y BODA DE LOS DEMÁS.		
	Muerte de don Juan Tenorio. Y bodas de los demás.	9	837-883
	SEVILLA.	10	884-982
		11	983-1068
III			



- j. Réplicas.** El estribillo mencionado, que forma parte de varios refranes, es que a lo largo de la obra repite don Juan, significando que si los castigos que prometen y le auguran son para la otra vida, le queda tiempo de sobra para padecerlos y no los tiene en cuenta. No lo inducen a refrenar sus acciones y cree que puede postergar indefinidamente su arrepentimiento.

ESTRIBILLOS	PÁGINAS	VERSOS
¡Que largo me lo fiáis!	77	904
	78	944
	79	960
	132	585
	132	601
	145	940
¡Tan largo me lo fiáis!	97	405
	116	182
	127	473
Tan largo me lo guardáis.	114	120

k. Versificación.

La versificación se adapta a la trayectoria del drama: hay gran variedad de metros aunque predominan las redondillas y el romance.

La redondilla resulta más graciosa que el romance, que por su rima asonante, es, tal vez, más conversacional. Apela también a las décimas y a las quintillas. Utiliza también los endecasílabos sueltos, a veces pareados, que, como las octavas reales, están a cargo de personas de la realeza, como si este verso y la estrofa de amplio ritmo conviniesen mejor a los personajes en ciertas escenas en que aparece el rey, aunque éste se exprese también en otros metros cuando la acción parece requerirlo.

Los pareados octosílabos cancioneriles y alguna canción, introducen un ritmo de levedad y alegría. A pesar de los descuidos que aparecen a medida que se desarrolla la obra, en rimas, en omisiones, en que a veces sobran versos, lo que se justifica en el apresuramiento con que en el siglo de oro se escribía, ello no impide que lo que queda tenga una alta espontaneidad de versificación y en algunos pasajes riqueza de rima.



I. Elementos trágicos.

Acorde a los sucesos señalados en el argumento de este estudio, el protagonista, don Juan Tenorio, desde el inicio hasta el final de la obra marca su fin: LA MUERTE. El mismo protagonista lo declara en su estribillo: “Tan largo me lo fiáis”. Y los personajes le hacen alusión a este elemento trágico.

<i>Páginas</i>	<i>Aparece el elemento.</i>	<i>Versos</i>
47	Don Pedro: castíguete el cielo, amén.	84
63	Catalinón: donde la muerte se fragua	522
78	Tisbea: Advierte mi bien, que hay Dios y que hay muerte.	443
95	Don Diego: (...) y que castigo a de haber para los que profanáis su nombre, que es juez fuerte Dios en la muerte.	404
96	Don Diego: traidor, Dios te de el castigo Que pide delito igual.	396
102	Don Gonzalo: Muerto soy, no hay quien aguarde, seguirate mi furor.	542 543
116	Catalinón: (...) es corta la mayor vida, Y que hay tras la muerte infierno.	180
120	Aminta: Jura a Dios que te maldiga Si no la cumples.	275
145	Don Gonzalo: este es poco para el fuego que buscastes. esta es justicia de dios “Quien tal hace que tal pague”.	950 951 957 958



m. Diálogo.

Es rápido, nervioso, incisivo, dinamizado por una gran maestría en el ejercicio de los recursos expresivos. Conocedor profundo de las pasiones de los hombres, prodiga sus admirables figuras. Los diálogos van exteriorizando el mundo en que los seres humanos se expresan en acciones y omisiones, y el más difícil de penetrar, el ámbito íntimo, en que las pasiones nacen y se enfrentan con el yo de quien las padece.

Es vivaz y lleno de recursos y el lenguaje llano. Pocas veces introduce el gracioso chiste subido de tono; sus comentarios son siempre oportunos y llenos de intención, abundando en juegos de palabras.

También es ágil y lleno de picardía, el diálogo entre don Juan y el marqués de la Mota, así como el de Catalinón y Tisbea.

Los diálogos poéticos entre don Juan y Tisbea están marcados de Culteranismo.

Ejemplo: Jornada I.

Tisbea:	En pequeñuelo esquife	vv. 407
	y en compañía de otras,	
	talvez al mar le peino	
	la cabeza espumosa.	

En algunos diálogos también se observan muestras de Conceptismo, en cuando al lenguaje directo.

Don Juan:	Yo engañé y gocé a Isabela	vv.7 y 8
	la duquesa	



y entre éste y Aminta, movidos y llenos de gracia; don Juan usa todos los recursos propios de los hombres de su linaje para convencer con ellos a Aminta. Solo por excepción hay parlamentos relativamente largos como el de Tisbea e Isabela. Pero como la versificación es muy grata y además de variada, rebotante de imágenes, alusiones y alegorías poéticas los diálogos no decaen y mantienen vivo y sin desfallecimientos el interés del lector

n. Lenguaje, estilo y ritmo.

El lenguaje y el estilo poético de El burlador sirven perfectamente a la construcción dramática. La variedad de temas y el dinamismo de la obra exigen un contraste de ritmos que va de la rapidez en los diálogos a la lentitud de los monólogos. La velocidad aumenta con el desarrollo de la obra.

El estilo de Tirso es a veces afectado de culteranismo, tiene un estilo natural y selecto que evita giros e ingeniosidades cultas que el vulgo nunca entendería. No obstante su frescura no cae en lo excesivo coloquial, así elude los refranes y frases hechas, salvo cuando se trata de persuadir o disuadir.

La elección de la polimetría obedece a una rigurosa taxonomía de formas adecuadas a determinados contenidos, así reserva:

- Las décimas----- quejas.
- Los sonetos----- en boca de quienes esperan, conjeturan y reflexionan.
- Los romances y las octavas----- en los diálogos
- Los tercetos----- en intervenciones graves.
- Las redondillas----- en las relaciones amorosas.

Nótese por tanto, que el autor hace uso de todo el arte menor y se asocia a la lírica popularizante que hacía del teatro una auténtica fiesta.

El ritmo presente se distingue por la rapidez de los movimientos, por la delicadeza y el excelente sentido de la realidad teatral.



o. Humor.

a) **Chiste escatológico**, que provoca en el público una gran carcajada. Se encuentra en el verso 559-562 de la primera jornada. Página 64.

Tisbea: No, que aún respira.
Catalinón: ¿Por dónde? ¿Por aquí?
Tisbea : Sí; pues, ¿por dónde?
Catalinón: Bien podía respirar por otra parte.

b) **Recurso de los cuernos**, en donde por novio engañado se le nombra como cornudo. Esto aparece en los versos 106-109 de la Jornada II. Página 86.

Catalinón: Señor, detente;
que aquí está el duque, inocente
Sagitario de Isabela,
aunque mejor le diré
Capricornio.

Tirso asocia “sagitario” con Capricornio, lo que le permitía un chiste grueso, ya que los cuernos que lleva este signo, de acuerdo con la creencia popular, son muestra de infidelidad conyugal. El chiste es entre dos signos zodiacales.

c) **Elemento religioso**. Octavio y Ripio dialogan con don Juan y Catalinón. El elemento religioso se aplica al mundo del alcohol y el vino. Aparece en los versos 148-154 de la Jornada II. Página 87.

Catalinón: Si fuere de algún provecho
señores, Catalinón
Vuarcedes continuamente
Me hallarán para servillos.



Ripio: ¿Y dónde?
Catalinón: En los Pajarillos,
 tabernáculo excelente.

d) **Juego de palabras** empleada por Catalinón, seguramente por que el primero sería el nombre o el alias del lacayo. Para la época era habitual hacer chistes con los nombres graciosos. Aparece en los versos 247-249 de la Jornada II. Página 91.

Catalinón: Señor cuadrado
 O señor redondo, adiós.
Criado: Adiós.

e) **Chiste escatológico** entre el diálogo de don Juan y el marqués de la Mota en torno a la calle sevillana de las Sierpes. Catalinón utiliza términos polisémicos: miel, cera y Portugal. La miel y la cera se asocian en el plano real por ser producto de las abejas. Y en el plano metafórico “miel” alude a las dulzuras del amor y la “cera” significa excremento; y en cuanto a Portugal viene derivada del ambiente erótico del lugar. Aparece en los versos 474-481 de la Jornada II. Página 99.

Catalinón: Ir de noche no quisiera
 por esa calle cruel,
 pues lo que de día es miel
 entonces lo dan en cera.
 Una noche, por mi mal,
 la vi sobre mí vertida,
 y hallé que era corrompida
 la cera de Portugal.



f) **Chiste misoginio**, pues se percibe del odio hacia la mujer, mediante el calificativo de rosada y fría con el que el marqués de la Mota califica a Beatriz, es completado por Catalinón con la frase “será mujer cantimplora”: la mujer es del color barro rosado o rojo de las cantimploras y fría como el agua y la propia cantimplora que la guarda. Aparece en los versos 494-498 de la Jornada II.

Página 100.	Mota:	Pues llegad Y decid:”Beatriz”, y entrad.
	D.Juan:	¿Qué mujer?
	Mota:	Rosada y fría.
	Catalinón:	Será mujer cantimplora.

g) **Recurso de los cuernos**. Burla sufrida por Batricio y jugando con el “cornado”, una antigua moneda de muy bajo valor. Aparece en los versos 721-729 de la Jornada II. Página 109.

Catalinón:	(Ap.) ¡Desventurado marido!
D. Juan:	(Ap. a Catalinón) Corrido está.
Catalinón:	(Ap.) No lo ignoro; mas si tiene de ser toro, ¿qué mucho que esté corrido? No daré por su mujer Ni por su honor un cornado. ¡Desdichado tú, que has dado en manos de Lucifer!



p. Representación: actuación, gestos, música.

El teatro fue el género literario más innovador y de mayor éxito en el siglo XVII. Se formaron compañías teatrales y, en algunas ciudades, se abrieron locales dedicados a las representaciones: los *corrales*. A estos corrales, acudía numeroso público, casi diariamente.

Las obras duraban dos o tres horas, y se representaban por la tarde para aprovechar la luz del día. El escenario nunca quedaba vacío, ya que entre los actos se representaban todo tipo de actuaciones.

Los decorados y el vestuario eran pobres.

La renovación del teatro en el nuevo arte se caracteriza por los siguientes puntos:

- ↳ Mezcla de lo trágico y lo cómico en una misma obra. Esto iba en contra de las normas clásicas. Esta mezcla proporcionaba a la obra mayor variedad y animación.
- ↳ Ruptura de la regla de las tres unidades: Los humanistas del Renacimiento habían establecido que la obra teatral debía limitarse a una única acción (unidad de acción) y ésta debía desarrollarse en el tiempo máximo de un día (unidad de tiempo) y en un solo espacio o lugar (unidad de lugar).
- ↳ Amplió el tiempo de la obra para poder presentar todos los sucesos posibles y situó la acción en múltiples escenarios para poder dar mayor variedad al espectáculo.
- ↳ Introducción del personaje del gracioso- Normalmente era un criado del galán protagonista, encargado de ofrecer la réplica cómica a las palabras, ideas o sentimientos de su amo.
- ↳ Los temas más importantes son: El honor o la honra: Es decir, el buen nombre personal o familiar. Si se pierde, es no sólo un deber sino un acto de justicia el recuperarlo, recurriendo si es necesario a la venganza.



q. GESTOS

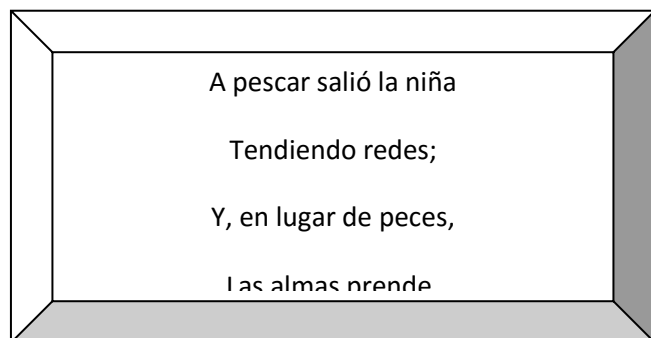
Página	Verso	No.
51	Isabela: Gran señor, volvedme el rostro	183
51	Rey: Ofenda a mi espalda hecha	184
86	Don Juan: Disimula	86
104	Mota: ¿Prenderme a mí? (Mete mano a la espalda)	588
109	Gaseno: Ea, vamos a almorzar,	735
109-110	(Tómale Don Juan la mano a la novia) ¿Por qué la escondéis?	738

r. Música

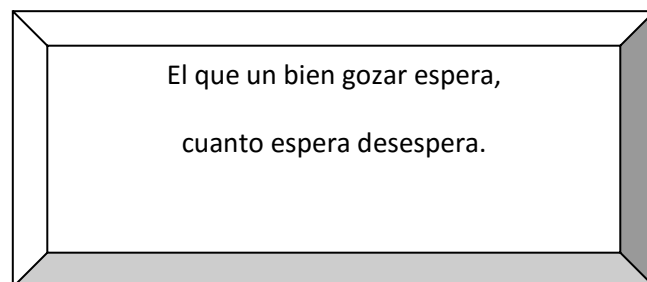
El propósito de la música y las canciones dentro del teatro, crean un ambiente festivo del espectáculo.

A continuación algunas de las canciones. (Ver cuadro de esquema métrico).

Verso 981



Verso 446



s. SISTEMA DE VALORES.

- Pone en evidencia la doble moral de la época.
- Garantía de impunidad de la que disfruta por ser hijo de un “privado del rey”. De aquí la rebeldía, jactancia y menosprecio que lo caracteriza.
- Sentido de su vida en la burla, sentimientos de honor y deshonor.
- Libre albedrío de don Juan, enfocado en su mundo libertino.



t. Verosimilitud.

La primera parte sigue las tres unidades de Aristóteles, casi perfectamente. En una sola noche pasa toda la acción de la primera parte: la unidad de tiempo. Toda la acción pasa en un solo lugar, Sevilla (en sitios distintos, pero en Sevilla): la unidad de lugar. Lo que pasa es muy interesante, hay un argumento, un protagonista y antagonista, y hay acción. No solamente la acción, sino la acción verosímil. El realismo es lo que lo hace auténtico.

Sin embargo, es imposible que en las acciones, tiempo y lugares encontrados en nuestro estudio, los personajes se hayan movilizado de la forma dinámica en que la presenta su autor. Es una obra totalmente dinámica y revolucionaria.

PRESENTACIÓN DE PROPUESTA PARA LA INCLUSIÓN DE ASPECTOS RELEVANTES EN LA IMPARTICIÓN DE LAS CLASES DE TEATRO.

El teatro se ha constituido paulatinamente es una estrategia de aprendizaje que cada día gana más partidarios en las aulas de clase, en la siguiente reflexión queremos brindar una apreciación acerca de las ventajas que tiene utilizar el teatro como un escenario para el aprendizaje.

Incluye una pantomima en cada clase. Los estudiantes de cualquier nivel querrán actuar físicamente en cada clase. Las pantomimas son ejercicios vitales ya que gran parte del teatro es no verbal. Dirige ejercicios de actuación en grupo con ejercicios de pantomima que estén inspirados en un rol o ubicación.

- Separa la clase en grupos. Da a cada grupo una indicación rápida recordándoles que no está permitido hablar (aunque sí les permitas hablar entre ellos durante algunos minutos para planificar la pantomima en grupo).
- Recuerda a cada grupo planificar una tarea específica para cada participante.
- Algunas ideas de indicaciones según roles incluyen: practicar un deporte, construir algo y trabajar en una sala de emergencias.



- Algunas ideas de indicaciones según ubicaciones incluyen: en la sala de profesores, en una zanja de aguas profundas o en un parque de atracciones abandonado.
- Haz que toda la clase se reúna durante las actuaciones en silencio de 1 o 2 minutos de cada grupo.

Desde esta perspectiva, el teatro se convierte en una estrategia para aprender y puede ser trabajada de forma transversal a través de juegos de roles, improvisaciones, estudios de caso, pequeñas representaciones de situaciones, entre otras alternativas.

Las ventajas que aporta el teatro en el aula son innumerables, veamos algunas de ellas:

- Tiene la capacidad de brindar a los niños y jóvenes seguridad y confianza en sí mismos.
- Permite el autoconocimiento, esto es el poder descubrir fortalezas y aspectos por mejorar.
- Facilita el manejo de las emociones y la comprensión de las de otros.
- Es una herramienta poderosa para desarrollar procesos de socialización en el aula
- Ayuda a mejorar la memoria y la concentración.
- Conjuga el saber escuchar con saber expresarse.
- Se constituye en una poderosa herramienta para desarrollar el pensamiento y el lenguaje.
- Permite conectar de modo significativo los conocimientos con la realidad de los niños y jóvenes.
- Es una excelente manera de forjar la disciplina y los hábitos.

Para poder llevar el teatro a las aulas es indispensable que los docentes conozcan a fondo el teatro, comprendan el manejo del texto teatral, desarrollen secuencias didácticas en las que los espacios teatrales tengan cabida, generen espacios de trabajo interdisciplinario con sus colegas para desarrollar en equipo diferentes tópicos, a través del teatro.



Desarrolla lecciones de improvisación de manera destacada. Los ejercicios de improvisación son muy beneficiosos para los estudiantes de teatro de todos los niveles de experiencia. Facilitan habilidades de actuación, por ejemplo, la comodidad para realizar diversos roles, la capacidad de leer y de interactuar con otros actuar, una expresión clara y una toma de decisiones de manera instintiva. ¡También pueden servir para los actores de escenarios a entrenar a mantener la calma sin importar lo que pase!

- Asegúrate de incluir varios ejercicios de improvisación durante una sesión de clase, de modo que les des forma según diversos temas.
- Toca temas que faciliten explícitamente el trabajo con la voz, el trabajo corporal, la interacción improvisada e incluso el desarrollo de confianza.

Haz cualquier ejercicio de improvisación. Indica en voz alta una regla adicional que se debe incorporar en un ejercicio cuando los estudiantes están a la mitad de la actuación. Explica las reglas al principio del curso: cuando indiques una frase reconocible, los estudiantes deberán incorporar la regla asociado en lo que sea que ya estén haciendo.

- Prueba la “pérdida de memoria” para indicar a todos que deben actuar como si acabaran de olvidar lo que estaban haciendo y que tienen que averiguarlo de nuevo.
- Utiliza “el mundo se acaba mañana” para agregar algunos sucesos frenéticos (y especialmente dramáticos) a un ejercicio.
- Otra opción clásica y simple es la “cámara lenta”, la cual hace referencia a actuar más en broma como “el monstruo amorfo”.

Incorpora el ataque del monstruo amorfo. Por ejemplo, grita “¡El monstruo amorfo nos ataca!” a fin de indicar que un monstruo imaginario viscoso ha entrado a la sala, se ha pegado a todos y eso provocó que actúen lentamente perjudicando la capacidad para hablar y los movimientos.

- Especifica que no se pueden dirigir a los calificadores de improvisación, como el monstruo amorfo, de manera verbal dentro de la narrativa del ejercicio.
- Los estudiantes solo deben incorporar una nueva regla improvisada mediante la actuación.



Haz que los estudiantes conversen mediante sonidos en vez de palabras. Haz que los estudiantes se sienten en un círculo, todos juntos o en grupos pequeños. Un estudiante empezará el ejercicio dirigiéndose a otro y “diciendo” algo que no tenga nada de sentido, tal vez ni siquiera usando palabras reales. Luego haz que el receptor se dirija a la siguiente persona y que trate de reflejar la “oración” del primer estudiante de alguna manera.

- Di a los estudiantes que pueden incorporar sonidos reales de cada uno, inflexiones o simplemente la velocidad al hacer sonidos.
- Asimismo, indica que los acentos, exageraciones y entonaciones se pueden imitar o transformar y que el ejercicio ayudará en la expansión de la creatividad vocal de cada uno.

Reconoce el valor del teatro en la educación. La enseñanza de clases de teatro en la escuela o que estés interesado en incorporar el teatro en una lección de una disciplina distinta, te puede ayudar reconocer las fortalezas que están asociadas con la educación teatral. Por ejemplo, enseñar teatro facilita el aprendizaje de lecciones que de otro modo serían casi imposibles de enseñar en un aula de clases.

- Ten en cuenta que los escenarios en que se desarrollan roles o incluso los escenarios políticos y sociales, permitirán a los estudiantes considerar de manera más exhaustiva los temas con los que quieres que estén más familiarizados.



VII. CONCLUSIONES.

Al finalizar este estudio llegamos a las siguientes conclusiones:

El análisis de la obra *El burlador de Sevilla* escrito por Tirso de Molina es una obra trascendente para el teatro español. Los estudiantes encuestados señalaron que el análisis de esa y otras obras de la Literatura española bien pueden llevarse a escena o al Teatro; puesto que en este componente puede aprovecharse algunas técnicas que faciliten el montaje de la obra o de algunas partes de la misma.

Los elementos de intriga y enredo de la época manifiestan una denuncia social en el cual se manifiesta la forma en que algunos hombres como don Juan se burlan o mofan de la ingenuidad de algunas mujeres; también la confianza de algunos hombres que depositaban en don Juan para darle el mensaje. Mismo que este aprovechaba para hacerlas suyas, y hacerse el inocente.

Asimismo, vemos como el comportamiento de este hombre se ha hecho todo un mito para las generaciones actuales de hombres a quienes los encuestados señalan como picaflor y donjuanes.

En cuanto a la necesidades de los estudiantes estos manifiestan que se hace necesario tener más elementos para hacer análisis de obras, sean estas españolas o no, pero que den salida a la puesta en escena, “teatro”.

La importancia de este estudio se origina a partir de la mejora de la continuidad educativa, en la cual la enseñanza detallada de elementos del teatro se hace necesarios.

Al final presentamos una propuesta basada en el lenguaje corporal para la enseñanza del teatro. Mismo que nos ayudará a desinhibir los nervios de los estudiantes y a demostrar las habilidades y talentos de quienes gusten por el teatro.



VIII. RECOMENDACIONES

Las recomendaciones que hemos redactado para este estudio, están de acuerdo a esas necesidades que nos hicieron pensar en un estudio sobre la temática del aprendizaje de la literatura española desde la puesta en escena del teatro.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE NICARAGUA.

- Continuar con el desarrollo de trabajo de investigación, pues a través de estos ponemos en práctica lo aprendido durante los años de estudio y además, recomendamos a partir de las necesidades educativas algunas estrategias para la enseñanza del teatro.

DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA

- Que los docentes que imparten componentes de Literatura lo lleven hasta la puesta en escena, ya sea con el uso de técnicas y estrategias para la enseñanza de la literatura o el teatro.
- Considerar la utilidad de una escuela de teatro para la adquisición de habilidades y destrezas para los montajes de obras teatrales.

ESTUDIANTES DE LA CARRERA DE LENGUA Y LITERATURA

- Ser autodidactas e innovadores(as) y ser creativos en la utilidad de técnicas y estrategias en el proceso de su formación profesional en la carrera de Lengua y Literatura.



IX. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tirso de Molina (1998) *El burlador de Sevilla*, Editorial Porrúa; Colección “Sepan Cuantos...”; México.

de Claramonte y Corroy, Andrés (2008). Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.). *Tan largo me lo fiáis/ Deste agua no beberé*. Madrid: Cátedra.

de Molina (Atribuido a), Tirso (2007). Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.). *El Burlador de Sevilla*, 15ª edición edición, Madrid: Cátedra.

Enciclopedia Temática Océano (1998) Tomo 3; México Págs. 1049-1052.

Zepeda, Jorge (1984) *Historia Universal*, Editorial Planeta; México

Said Armesto, Víctor (1946). *La leyenda de Don Juan: Orígenes poéticos de "El burlador de Sevilla" y "Convidado de piedra"*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.



ANEXOS



Anexo 1

CUESTIONARIO

Somos estudiantes egresadas de la Carrera de Lengua y Literatura de la UNAN, León y estamos realizando Trabajo Monográfico con el tema: «Análisis sociológico de la Obra Literaria **El Burlador de Sevilla** de Tirso de Molina», por lo cual le solicitamos su aporte.

I. DATOS GENERALES

Título obtenido: Año de egreso: Lugar
Edad: Sexo: Procedencia:
Lugar de trabajo:
Años de experiencia laboral:

II. DESARROLLO

1. ¿Sabe quién es Tirso de Molina?

Si ☐ No ☐ Explique:

2. Marque las características del Teatro Español.

La acción se determina por el diálogo. ☐

Era cantada en los parques y plazas. ☐

Los personajes son mujeres y hombres. ☐

Los personajes eran actuados por hombres. ☐

La obra se divide en actos. ☐

Hay musicalidad y escenografía. ☐

3. ¿A qué género literario pertenece la obra **El Burlador de Sevilla**?

a. Narrativa ☐ b. Poesía ☐ c. Teatro ☐

4. La obra **El Burlador de Sevilla** fue escrita en el año 1630. ¿A qué movimiento literario pertenece? _____

5. ¿Considera que el análisis de la obra **El Burlador de Sevilla** es transcendental en la Carrera de Lengua y Literatura?



6. Seleccione personajes de la obra ***El Burlador de Sevilla*** y escríbalos en el cuadro.

Don Juan Tenorio
Batricio
Don Diego
Catalinón
Duquesa Isabela
Francisco de Asís
Duque Octavio

7. Señala y argumenta el tema central de la obra:

8. Actualmente se utiliza la frase “Don Juan” para nombrar a los hombres galanes que seducen y conquistan a varias mujeres. ¿Cree que tiene relación con la obra?

9. Lea y analice la siguiente la siguiente cita.

*D. Juan (...) Dícete al fin que a las doce
vayas secreto a la puerta
(que estará a las once abierta),
donde tu esperanza goce
la posesión de tu amor:
y que llevases por señas
de Leonorilla y las dueñas
una capa de color.*

Determine si es intriga o enredo. _____

Argumente su respuesta:

10. Mencione los valores presentes en la obra:

11. Redacte el mensaje de la obra considerando la crítica al texto desde el contexto social y cultural de la época.

Muchas gracias por su participación.