



Edita: Laboratorio de Tecnologías de la Información y Nuevos Análisis de Comunicación Social

Depósito Legal: TF-135-98 / ISSN: 1138-5820

Año 2º – Director: **Dr. José Manuel de Pablos Coello**, catedrático de Periodismo

Facultad de Ciencias de la Información: Pirámide del Campus de Guajara - [Universidad de La Laguna](http://www.unilaguna.es) 38200 La Laguna (Tenerife, Canarias; España)

Teléfonos: (34) 922 31 72 31 / 41 - Fax: (34) 922 31 72 54

El teatro barroco, instrumento del poder (1). Aspectos parateatrales de la fiesta barroca

Lic. Angel Luis Rubio Moraga ©

El barroco es sin duda el gran momento de esplendor de las fiestas públicas, bien surgidas del poder civil o bien del religioso para celebrar acontecimientos de su propia incumbencia, pero sin que los puntos de encuentro y "solidaridad" escaseen. Las fiestas de nacimientos y bodas reales, recibimiento de embajadores, canonizaciones, consagraciones de templos..., son espectáculo para el pueblo en general, que no participa en su realización, frente a nobles y clero que sí pueden intervenir directamente en su ejecución. Pero existe, claro está, una rica variedad de celebraciones populares en las que el pueblo interviene no como mero espectador, sino como ejecutante, con lo que la fiesta adquiere su pleno y total sentido participativo.

Pero las fiestas, como muchos otros aspectos de la vida social de la época, son también objeto del más riguroso control por parte del poder establecido. Este poder genera, durante los siglos XVII y XVIII en España, una variada gama de fiestas, con funciones de ostentación, propaganda, exhibición, encaminadas a promocionar fidelidades. Este aspecto, puesto de relieve por diversos historiadores, ha llevado con extrema frecuencia, a enfocar el estudio de la fiesta barroca desde una perspectiva ética que subraya el manifiesto desacuerdo entre una nación en ruinas y una ostentación pública encubridora de miserias y digna de más saneadas arcas. Sin embargo, esa ostentación y ese gasto descontrolado serán una de las constantes en la historia festiva del barroco español.

Las relaciones, fuentes de documentación

Las "relaciones", principales fuentes en las que hemos basado nuestro estudio sobre las fiestas de dicho período, suelen detenerse en la minuciosa descripción del lujo en el vestido de cada uno de los nobles que participan en esas fiestas, como si se tratara de una competición ostentosa. No en vano, el vestido será un elemento central en la fiesta, con efectos de ostentación decorativa y como forma de alejarse de la vida cotidiana, rutinaria, lo cual lo asemeja a la función desempeñada por el vestuario en una obra de teatro, pero sin que tenga, en general, como sí ocurre en éste, la función de crear la realidad de nuevos personajes, a no ser en forma fija e institucionalizada en el adorno de casullas, capas y otros ornamentos en la fiesta religiosa, penitentes de procesiones, figuras históricas, alegóricas, etc. No debemos olvidar por otra parte, la costumbre generalizada, que perdura desde entonces y hasta nuestros días, de celebrar la fiesta con el mayor engalanamiento personal posible, luciendo los mejores paños, a pesar de que, en muchos casos, no se participe directamente en ningún acontecimiento organizado.

Nos acercamos así a los aspectos más parateatrales de la fiesta barroca, introduciéndonos con ello en la compleja relación que poder y teatro mantuvieron en la sociedad española de los siglos XVII y XVIII. Pero antes, merece la pena citar, aunque sea brevemente, la forma máxima de la simulación en esta fiesta barroca, y que, sin duda, independientemente de las representaciones teatrales incorporadas, es la mascarada.

La mascarada

La gran fiesta anual de la mascarada es, al igual que en nuestros días, el carnaval, celebrado en palacio, en la calle, en villas y aldeas. La mascarada es uno de los elementos imprescindibles y, a la vez, más vistosos de la fiesta barroca. Las razones que nos permiten aventurar dicha afirmación son muy diversas, ya que en esta fiesta se puede apreciar de forma conjunta la minuciosa etiqueta y organización de la nobleza; el lujo de vestuario y ceremonial del rey; el galanteo de las damas más encumbradas; todo tipo de alcances satánicos; baile de disfraces; sea en formas más populares de zamarrones; mayas y fiestas de San Juan; moros y cristianos; fiestas de locos, etc. También hay que recordar que hubo mascaradas con importante presencia de elementos argumentales (2), y de ellas dan buena cuenta autores como Caro Baroja y Deleito y Piñuela. A ellas habría que sumar las pantomimas, gigantes, enanos, cabezudos, o la gran fiesta barroca diaria del aparentar, verdadera y definitiva gran mascarada en el siglo XVII. En todas estas manifestaciones, tal y como ocurre con el teatro, el disfraz desempeña la peculiar función de anular al personaje real por la presentación visual de otro distinto, frecuentemente antitético, extremo, etc. (el mito moderno del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde: dama-labrador; caballero-criado; galán-dama...), para conseguir la máxima tensión significativa con la inversión del significado. Todo ello forma parte de una auténtica falacia social, un juego aparente de

tensiones, en el que el desenlace supone la vuelta a la realidad primera, anulando así las "disidencias" que se hayan podido producir por el desacuerdo entre apariencia y realidad.

Junto a esta escenificación espontánea que supone la mascarada, habría que destacar en la fiesta barroca una importante presencia textual, que nos aproxima a lo que es el elemento central en la representación de teatro, sólo que aquí tiene un carácter fragmentario y aislado, como un componente más de la fiesta, que no da unidad de sentido a actores y decorado. Esa parte textual de la fiesta, en la mayoría de los casos analizados, mantiene una vinculación argumental con el conjunto celebrativo, con la esencia de la fiesta, si bien en forma dispersa de poemas, motes, lemas. Esa relación se vuelve más estrecha en los sermones y discursos, componentes decisivos, enormemente teatralizados y espectaculares de la fiesta barroca. Con motivo de las fiestas se recitan poesías en los altares de las calles; se pueden observar jeroglíficos en las pirámides; lemas, carteles, emblemas, etc. Romances y villancicos se cantan en el templo, formando parte de las celebraciones litúrgicas. Por su parte, en las fiestas de mayor relieve se convocan certámenes políticos al efecto, conocidos en la época como "Academias". Estos concursos tenían lugar tanto en fiestas religiosas como en civiles, y servían de pretexto para componer poesías que, de forma obligatoria, debían estar relacionadas con el motivo que fuera objeto de conmemoración, limitación ésta que solía aminorar el valor de las obras. Tampoco hay que olvidar que toda fiesta, por pequeña que sea, también tiene un argumento, una narratividad, si bien ésta es creada, difusa y solidariamente, por la variedad de elementos que la integran, con muy escaso progreso narrativo-argumental, exigiendo además una capacidad de síntesis que someta a unidad la dispersión.

La fiesta y los géneros teatrales y para teatrales

Al mismo tiempo también hay que destacar la presencia de géneros teatrales y parateatrales escritos expresamente para la fiesta, que, como es obvio, se aproximan más al texto argumental-narrativo de la representación escénica, pero que mantienen en su hechura y realización importantes dosis de parateatralidad. Nos referimos a la aparición en el propio teatro de los parámetros de la fiesta, de algunas de las características constitutivas de éste: jolgorio, luminarias, bailes, desfiles, etc. Resulta bastante claro en los "juguetes teatrales" escritos en su mayoría por los propios cortesanos con el fin de "lanzarse" dardos mutuamente para su propia diversión y la de sus amos, y todavía más, por lo que supone de fusión de participación-contemplación, ya que son los propios cortesanos quienes representan estos pequeños juguetes escénicos, especialmente, bodas fingidas. Las crónicas de la época confirman la participación del mismísimo conde-duque de Olivares en algunas de estas representaciones, e incluso el propio Felipe IV, cuya azarosa vida privada relata Deleito y Piñuela (3), era muy propenso a este tipo de divertimentos.

Por otra parte, muy frecuentemente, danzas y bailes posibilitan una fusión semejante a la anterior entre representantes y espectadores (a veces, también en los teatros públicos). Se ha apuntado, incluso, que, en las representaciones en palacio, los asistentes a ellas constituyen en sí mismos un espectáculo en su forma de colocación, etiqueta y lujo, especialmente, en lo que se refiere al rey. Algún crítico (4) ha apuntado también que los espectadores en un corral de comedias son, a su vez, espectáculo para los otros espectadores, lo que otorga un puesto de relieve a las localidades que mejor permiten ver y ser vistos. Al igual que vimos con los nobles, también los estudiantes de colegio pueden ser los actores de las representaciones teatrales celebrativas. Tal y como recoge Pellicer en sus 'Avisos históricos', "hubo mucha solemnidad y representaron los estudiantes del Colegio Imperial un acto muy lucido, a modo de comedia de martirio" (5) claro ejemplo de que aún perdura el espectacular teatro de los jesuitas del siglo XVI, así como su especial dedicación al boato y organización de las fiestas celebrativo-doctrinales. A modo de ejemplo, la obra de Simón Díaz ofrece un testimonio precioso de la lujosísima escenificación del diálogo 'Obras es durar', con motivo del centenario de la orden (6). Allí la aparatosidad, el lujo de trajes y alegorías, la riqueza escénica y la sanción del espectáculo con la presencia del rey y de nobles en sucesivos días, nos brindan un testimonio valiosísimo del encuentro siempre manifiesto entre fiesta y teatro durante todo el barroco español.

Por supuesto, también se escribieron algunas piezas teatrales con el motivo concreto de alguna fiesta: diálogo 'La paz y la guerra', de Calderón (7), fiesta dramaticomitológica en el estanque (8) y otras muchas de Lope y, especialmente, del citado Calderón. Estos géneros, muchas veces en las fronteras de la parateatralidad, vuelven a situarnos en un espacio de indefinición. Estamos inmersos en un teatro cargado de simbología, de mitos, de mensajes, pero también de órdenes, y ese es el objeto de este estudio, demostrar cómo el teatro, y más concretamente sus autores, sirvieron al poder establecido como "medios de comunicación de masas".

En una sociedad tremendamente inmovilista y tradicional como lo era la española del siglo XVII, el teatro se convertirá en el mejor instrumento para adoctrinar y educar a las masas analfabetas. Sin embargo, antes de adentrarnos en este apartado de forma más detallada, conviene que hagamos, aunque sea de forma breve, una referencia a las restantes formas de manifestaciones parateatrales que pueden apreciarse en la fiesta barroca.

Ya en la Edad Media existía la costumbre de amenizar los banquetes con danzas, pantomimas y otras formas parateatrales, y sabemos, por ejemplo, de la costumbre romana de dar representaciones durante los banquetes, como ocurrió en uno cardenalicio con la obra *Tinellaria* de Torres Naharro. Este tipo de representaciones, en las que fiesta y espectáculo están íntimamente asociados, dan lugar a un espacio de indefinición en el que lo teatral adquiere características de parateatralidad y, a su vez, la fiesta, por este componente de privilegio, se aproxima más a lo específicamente teatral. Conocemos la citada costumbre también en el siglo XVI de organizar "comidas amenizadas con sainetes, entremeses, bailes, música y graciosidades..." (9).

Otras formas de representación de carácter parateatral, extraordinariamente importantes para lo que aquí nos ocupa, son los cuadros alegóricos, simbólicos -ya sean fijos o con acción- representados en carros móviles, que acompañan a la cabalgata o procesión y que, en muchos casos, son la parte más vistosa de la misma. Al respecto, tenemos importantes testimonios gráficos de la decoración fija de estos carros alegóricos tan espectaculares, y en las relaciones de fiestas se alude a ellos, describiéndolos. Retendremos tan sólo un ejemplo de los muchos que Simón Díaz recoge en su recopilación de relaciones y en la que nos habla de un "carro triunfal, imitado de oro y verde, con hermosas cartelas y follajes (...) este carro era cochero la fama, imitado de bronce, en la una mano una tarjeta que decía el motivo de este triunfo..." (10), y había varios en la comitiva. Otras veces, estos carros representaban diversos motivos o pasajes de la vida de un santo, o bien eran inmensos cuadros alegóricos, llegándose en muchos casos al extremo de asociar fuego con las figuras del carro, o convirtiendo el carro mismo en un extraño artilugio de fuegos de artificio. En otras ocasiones adoptaban la forma de una barca que discurría por el río o, incluso, llegaron a adoptar el aspecto de formas genuinas de antiguas rocas.

Además de estos carros triunfales y rocas de argumento y estructura fija, aunque con un valor narrativo, existieron carros en que se representaban a lo vivo pequeños fragmentos de acción relacionados con el motivo central de la fiesta. Nuevamente nos remitimos a Pellicer para ejemplificar esta afirmación ya que sabemos así de la existencia de carros que "con personajes vivos y supuestos declaraban el apareamiento de Nuestra Señora" (11) y de "carros de caballos que representaban la fe al modo romano, haciendo las figuras los comediantes, con música" (12).

Los carros con acción viva o representación fija, son de forma evidente embriones de teatro. Podríamos afirmar que son formas rudimentarias que nos devuelven a tiempos anteriores a los del nacimiento del teatro como hecho comercial y cultural reglamentado. Todas estas manifestaciones se presentan como cristalizaciones de parateatralidad en un momento en el que ya existía el teatro como tal. Son pues testigos supervivientes del proceso que conduce del rito al teatro, y en sí mismos, con sus valores argumentales, escenográficos, de actuación, vienen a convertirse en la máxima expresión en la que confluyen teatro y fiesta, como una tierra de nadie con las fronteras un tanto borrosas. De nuevo es la procesión, el recorrer de la calle, llena de altares y arcos, que son a su vez escenario, lo que da unidad de sentido a estos fragmentos dispersos de teatralidad.

El teatro: un instrumento para adoctrinar y educar

Tras esta breve disertación sobre los aspectos parateatrales de la fiesta barroca, entramos ya en nuestro principal tema de atención: el teatro y la utilización encubierta de la que fue objeto por parte de monarcas, nobles, clero, etc.

El teatro barroco español se va a convertir en el gran instrumento necesario para desplegar las mayores energías de captación sobre los grupos cada vez más amplios de las ciudades. Éstas experimentaron durante todo el siglo XVII un enorme crecimiento demográfico a causa, principalmente, del abandono masivo de las zonas rurales. La ciudad crecía a costa del campo. De esta manera, el teatro barroco, como medio de integración y de captación de una población numerosa y en su mayoría de condición anónima ante el poder, presenta una serie de características sumamente favorables. A ello hay que sumar el hecho de que, dada su manera de penetrar su influjo en el interior de los hombres, esto es, por vía de contagio extrarracional que puede mover las voluntades, tiene una gran capacidad para promover la adhesión y con ello empujar; dado el caso, a un comportamiento de defensa cerrada del gobernante de turno o del poder establecido.

Finalmente, no podemos olvidar que el barroco sucede a una época de grandes cambios en todos los aspectos: el Renacimiento. Así, el paso de la etapa positiva y expansiva que supuso ese período a la etapa represiva y recesiva que va a suponer el barroco, permitirá a éste heredar una clara preferencia por el movimiento. Estamos en la época de grandes pensadores como Descartes y Galileo. Para el primero, la luz se convertirá en un movimiento de ciertos cuerpos; mientras que Galileo centrará su atención en las leyes de la visión, de los sistemas de fuerzas, del plano inclinado y de la aceleración. La palabra "velocidad" conoce un incremento en su uso que cada día es mayor y siempre con un sentido positivo, envuelta de admiración hacia aquello que velozmente se mueve (algo que sigue sin cambiar en la mentalidad del hombre de hoy en día).

A una sociedad de condición predominantemente estética que llega hasta el Renacimiento, sucede, a través del episodio del manierismo, una sociedad que identifica movimiento y vida; por tanto, una sociedad de cambios. Sin embargo, bien es sabido que no todos los sectores sociales evolucionan al mismo tiempo y de la misma forma, ni se hallan en el mismo intervalo de la historia, por lo que necesariamente se plantea una situación de clara conflictividad, de enfrentamiento entre supervivencias e innovaciones, entre tradicionalistas y renovadores, lo que provocará de una y otra parte una profunda inquietud.

En este contexto hemos de situar ese arte tan representativo del momento como es el teatro, que poseía, sobre el fondo del estado de la época, una serie de características muy especiales. Los detentadores del poder no fueron ajenos al enorme potencial propagandístico que les ofrecía un medio que tenían prácticamente a su merced. Por tal motivo, era de esperar que fuera utilizado para llevar a cabo una campaña de difusión e impregnación de un contenido ideológico, por aquellos grupos dominantes y a su cabeza la monarquía, que tenían poder para utilizar en gran medida, o, mejor dicho, para hacer suyo, ese instrumento de control sobre las conciencias.

El teatro manejado por los grandes señores

Es obvio que eran los privilegiados del viejo sistema, los miembros de las clases dominantes tradicionalmente instaladas en ese

nivel y aquellos que, por uno u otro vínculo, se movían a su servicio, los más interesados en mantener el orden recibido y reforzar su resistencia. Por ello, fueron éstos, y muy especialmente los escritores dependientes de grandes señores o incluso del rey -como Lope de Vega y Calderón de la Barca-, quienes perspicazmente optaron por la utilización del teatro a fin de llevar a cabo una extensa campaña a favor de los poderes establecidos y del régimen de intereses afecto a ellos. En ese sentido podemos afirmar que a falta de otro tipo de medio de comunicación afán a los intereses reales, el teatro, y con ello sus autores, fueron el mejor medio manipulador de masas con el que contaron las clases dominantes.

Pero a pesar de lo expuesto hasta ahora, no podemos afirmar que nuestro teatro barroco, por mucho que se le llame un "teatro nacional" y que algunos hayan querido ver en él una especie de exaltación y alabanza hacia todo lo español, no ejerció, en ningún momento, una función educadora del pueblo; pero sí que tuvo -como ya hemos adelantado- una función manipuladora del pueblo en su conjunto, con el único fin de realizar una operación configuradora de carácter ideológico sobre amplios sectores de la población.

El teatro barroco español no desarrolló una tarea educativa del pueblo, proporcionándole una manera de pensar y de vivir intelectualmente aptos para insertarse en el mundo nuevo que parecía aproximarse, más bien al contrario. El teatro barroco español, gracias a la confluencia en el tiempo de algunos de los mayores genios literarios que ha conocido el mundo -Lope, Cervantes, Góngora, Quevedo, Calderón... - desarrolló una desbordada riada de comedias de las que la mayor parte responden a un estereotipo ideológico, y que buscaban como finalidad básica ejercer sobre una población masiva una enérgica atracción que pudiera ponerse en juego, fijando su adhesión incondicional y su leal apoyo al sistema establecido ante situaciones críticas de la vida común. Sin embargo, estas comedias no iban dirigidas única y exclusivamente a la extensa población, y no sólo contenían un mensaje para el pueblo. También los nobles debían entender el sentido de esas comedias, en las que la realeza se imponía siempre y en ello estaba el bien de los señores. Los ricos, fueran nobles o no, también habían de darse por aludidos en estas obras, ya que, por medio de ellas se les llamaba a integrarse con firmeza en un sistema que a éstos les admiraba y sorprendía, y sólo dentro del cual se aseguraba la paz de la vida moral. Al pueblo, por ser el sector más extenso e indefenso a la vez, se le garantizaba la defensa, según la comedia oportuna e infaliblemente, expedita y reparadoramente, contra los desmanes de algún señor, por excepción tiránico en su proceder, e incluso, en algunos casos, se le deja entrever una vaga posibilidad de cambiar de status o dándole a entender las ventajas de su estado en la vida de aldea, donde el labrador honrado se ve reconocido por todos como "rey del campo que gobierna". Por último, el teatro barroco ofrece un mensaje subliminal para los discrepantes contra el sistema, cuyo número es grande, atemorizándoles, castigándoles, haciéndoles ver con sus propios ojos, en el bien visible espacio de la escena, cómo siempre se imponen el rey y el orden que en su figura culmina. El teatro, pues, era el gran aliado de la monarquía y del régimen del absolutismo monárquico-señorial en que aquélla descansa.

Al margen de lo dicho anteriormente, en el teatro de la época podemos apreciar una clara intención "dirigista", si bien con distinta finalidad según se trate del teatro del siglo XVII o del teatro del siglo XVIII. Así, en la comedia del XVII se da un dirigismo restaurador, que opta por contribuir a mantener un elevado grado de inmovilismo social. La época de explosión de las energías individualistas que supuso el Renacimiento empezaba a ser cada vez más discutida y ya, desde principios del XVII, la opinión conformista y conservadora, instalada en torno al poder, moverá todos los hilos a su alcance para poder confirmar ese individualismo como una experiencia peligrosa. Por ello es fácil comprender que el objetivo principal de ese afán dirigista del teatro barroco fuera el de contener las innovaciones del orden y de las estructuras sociales que se juzgan amenazadoras. Según los sectores más alarmistas, el individualismo del renacimiento no podía conducir sino al desmoronamiento social más absoluto, lo cual les llevaba a sostener que las fisuras abiertas en la pirámide social había que cerrarlas y restaurar así tal construcción; había que superar la confusión introducida por una corriente a la que calificaban de impetuosa, y había que detener el proceso de la movilidad social en sus tres aspectos: sujetar a cada uno en el oficio o profesión de sus padres (régimen de herencia de los oficios que constituye uno de los pilares de la sociedad tradicional jerárquica); contener a cada uno en su puesto y nivel, dentro de la estratificación social, parando la ascensión del individualismo, si bien permitiendo un número de desplazamientos ascendentes que a ser posible no rompan las barreras estamentales; y mantener unas medidas de emulación y de ambición, porque toda sociedad, por arcaizante que sea, tiene necesidad de renovación, de admisión de hombres nuevos; en conjunto, pues, importa señalar bien los límites de cada estamento, de cada subgrupo en él y de la regulación de la adscripción a ellos de cada individuo. En consecuencia, los sectores más conservadores pretendían cercenar las aspiraciones de medro pensando que cuando en alguna ocasión alcanzan un resultado positivo -lo cual acontecía muy excepcionalmente- hay que atribuirlo a caso de prodigio, de portento, de golpes de fortuna, pero nunca a la industria del protagonista y a sus cualidades personales.

En cuanto al siglo XVIII, éste también conocerá un teatro marcado fuertemente por la preocupación dirigista. Sin embargo, aquí se trata de un dirigismo en cierto modo opuesto: un dirigismo reformador, que reclama la participación en la empresa de educar a la gente para un futuro modo de vida social más recomendable. Se trata de un dirigismo educativo e impulsor, que con excesiva frecuencia, a fin de hacerse compatible con el alza de los deseos de libertad, se presenta como provisional, transitorio, aplicable tan sólo en tanto que los individuos conozcan sus propios y verdaderos intereses.

A pesar de ese diferente objetivo que podemos apreciar en el teatro de uno y otro siglo, hay algo que no difiere en absoluto, y es que el poder busca crear una opinión, un estado de ánimo que ayude a enfrentarse con circunstancias complicadas en las que la ley no es bastante. En la literatura de la época se cita con mucha frecuencia la fama que corre, la opinión que fácilmente se divulga, y siempre se les confiere una gran fuerza. Frente a la poesía satánica que cunde durante todo el período, tal y como la ha estudiado Mercedes Etreros (13), frente a los libelos y pasquines, frente a las conversaciones libres en corrillos, se hace necesario utilizar un medio rápido y de múltiple acción simultánea sobre muchos aspectos, que asegure la difusión y la

inoculación en los espíritus de una ideología favorable al orden establecido. Para ello es necesario que el teatro de constancia de dogmas clásicos como el de la superioridad del rey, su inviolabilidad, su voluntad absoluta, su carácter de deidad en la tierra, de vicario o lugarteniente de Dios, su naturaleza de deidad por Dios mismo conferida, sin descartar aquellos otros dogmas que hacen referencia a la creencia en la felicidad del labrador que en la aldea consigue con su trabajo y su riqueza el reconocimiento de todos, lo que le permite compararse, al menos anímicamente, con un "noble" rural.

Todo esto sólo se puede lograr con la fiesta teatral. El teatro posee todas las características, y además en su modo más favorable, de la fiesta barroca. Porque no se puede, saltando sobre cuanto trajo la crisis expansiva y renovadora del Renacimiento, volver a una restauración, ni siquiera conseguir un sólido reforzamiento de la sociedad jerárquica, con sólo volver atrás y emplear o la fuerza o el halago. Para recuperar de nuevo a todas aquellas personas que salieron de su cauce, o que cuando menos contemplan este desbordamiento con satisfacción y hasta con esperanza, para hacerles volver a que ocupen otra vez sus estrechos huecos en la colmena social, son necesarios otros medios.

En consecuencia, no cabe colocarse ante el público, en la crisis amenazadora que experimentó el barroco, y exponerle los peligros a que la sociedad y con ella sus miembros conservadores del régimen vigente caminan, para llevarlos a estar prevenidos contra el desorden y la confusión que se ciernen. Es necesario presentar todo este amasijo de alarmismos bajo una forma que resulte atractiva y capaz de imprimir indeleblemente su mensaje, a fin de lograr la atención de los destinatarios en todo momento, y esto sólo se puede conseguir a través del teatro, que llegó a convertirse en un producto frecuente y poco menos que necesario en la época.

Debemos reconocer que también las demás clases de fiestas públicas, bajo las monarquías del absolutismo del XVII, presentaban en mayor o menor medida estos elementos para influir o, en su caso, configurar una determinada opinión, pero nunca con un despliegue tan grande como el que se conseguía en la representación escénica, y pocas veces con el hábil manejo que ésta ofrecía.

Como ya hemos dicho, todos los caracteres y posibilidades que la fiesta barroca ofrece se dan con intensidad y eficacia potenciadas en el teatro. Bien es cierto que al teatro nunca concurre una masa de gente como la que cubre la carrera de una procesión o de un desfile, o la que en una amplia explanada puede acudir a pasmarse ante unos fuegos artificiales o juegos acuáticos; tampoco supera la cifra de personas que pueden darse cita para recorrer las llamativas instalaciones de pomposos monumentos, levantados por hábiles expertos en las técnicas ingenieriles, etc.: a pesar de eso, el teatro ofrece otras posibilidades. Aunque cada vez que se da una representación la capacidad no llegue a tanto como en los casos anteriormente citados a modo de ejemplo, la repetición de las representaciones es mucho más frecuente y la estancia del público en el espectáculo más larga, lo cual contribuye a producir un impacto considerablemente mayor sobre el número de personas, y de todos modos en los corrales de comedias del siglo XVII el aforo de asistentes a la representación es relativamente grande.

El teatro permite llevar ante los ojos de quienes lo contemplan, las "invenciones" que son tan del gusto del tiempo, esas "invenciones" de las que nos habla Pellicer y otros muchos autores. Y es que la pasión por las novedades que impulsa al pueblo y que no puede manifestarse en terrenos políticos y sociales, encuentra en el teatro un campo de satisfacerse mucho mayor que en las demás fiestas.

Así pues, el teatro era una fiesta para admirar, para asombrarse y espantarse, pero siempre en actitud pasiva respecto al desarrollo de la acción, aunque no respecto al sentir que despiertan, el cual en ocasiones sonaba con estrépito promovido por el vulgo.

El teatro poseía, pues, unas condiciones especiales para detener cualquier acción contra los altos poderosos y máximamente el rey, e igualmente servía como medio de captación de voluntades a favor de mantener la sociedad que esos mismos poderosos presidían.

A modo de conclusión, podemos afirmar que si a todas las artes visuales les era común la capacidad de impresionar el ánimo y mover la voluntad, ninguna tenía en esto la fuerza del teatro. En la escena se desarrollaba, con el propósito adoctrinante y contagiante por vía emotiva, una acción que ponía al descubierto la grandeza de la persona del rey y la legitimidad de la sociedad jerárquica, en el fondo apoyándose en la antiquísima concepción didáctica del *exemplum*, sólo que ahora se veía incomparablemente potenciado por el empleo de nuevos medios. En parte, la pintura, la arquitectura, el grabado, colaboraban en esto, y además la pretensión de tales artes era incorporar a sus conquistas la versión plástica del movimiento; pero ninguna podía competir, porque a diferencia de todas las demás, juntando a unas cualidades comunes a todas las artes, el teatro tenía la de disponer ventaja de toda la fuerza impresionante y absorbente de una versión dinámica de su mensaje.

Notas

- 1 Este estudio tuvo su inicio en un trabajo para el curso de doctorado "Información y propaganda de Estado en España ss. XVI-XVIII" impartido por la profesora Rosa Cal en la Facultad de CC. de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.
- 2 CARO BAROJA, Julio: *El carnaval (Análisis histórico-cultural)*. Madrid, Taurus, 1979

- 3 DELEITO Y PIÑUELA, J: *También se divierte el pueblo (...)* Madrid, Espasa-Calpe, 1954.
- 4 SIMÓN DÍAZ, J: *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- 5 DELEITO PIÑUELA, J.: *El rey se divierte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- 6 En varias de las Jornadas de Teatro Clásico Español, que anualmente se celebran en Almagro, se debatió este sugestivo problema. Para el estudio de las relaciones entre teatro y vida en el barroco español destacamos la obra de E. OROZCO: *El teatro y la teatralización en el barroco*, Barcelona: Planeta, 1969.
- 7 PELLICER, J: *Avisos Históricos*. Selección de E. Tierno Galván. Madrid, Taurus, 1965.
- 8 SIMON DÍAZ, J: *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982
- 9 DELEITO PIÑUELA, J.: *El rey se divierte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- 10 DELEITO PIÑUELA, J.: *Ibíd*em,
- 11 MARAVALL, José Antonio: *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel, 1975.
- 12 SIMON DÍAZ, J. : *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- 13 PELLICER, J: *Avisos históricos*. Selección de E. Tierno Galván. Madrid, Taurus, 1965.
- 14 PELLICER, J: *Ibíd*em.
- 15 ETREROS, Mercedes: *La sátira política en el siglo XVII*. Madrid, 1983

FORMA DE CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS:

Rubio Moraga, Ángel Luis (1999): El teatro barroco, instrumento del poder (1). Aspectos parateatrales de la fiesta barroca. *Revista Latina de Comunicación Social*, 16. Recuperado el x de xxxx de 200x de:
<http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999iab/111ateatro.htm>