

POR UN ANALISIS DE LA COMUNICACION COLECTIVA EN EL SIGLO XVII ESPAÑOL: TEATRO Y PODER POLITICO

JUAN ANTONIO GARCIA GALINDO

1.-INTRODUCCION:

El estudio de los cauces comunicativos de una sociedad y de una época se hace cada día más necesario para el historiador. El devenir de la historia no sólo se va construyendo en base a relaciones económicas o relaciones políticas, sino también en base a relaciones de comunicación.

Los grupos sociales están “obligados” al intercambio informativo (e ideológico), en la medida que el momento histórico lo permita, al menos para el conocimiento de sus distintas actividades sociales, económicas y culturales, cuando nó para que los grupos dominantes sigan ejerciendo funciones de control político sobre la población, ocultado tras la aparente posibilidad de “participación” de todos los ciudadanos.

Esto que ha de ser matizado en cada época histórica se convierte, por otro lado, en una constante social: en todo momento, el mantenimiento del poder fáctico de una sociedad ha necesitado controlar los medios de producción y el aparato estatal, pero al mismo tiempo ha tenido que acudir al control ideológico, al control de los distintos medios de difusión para perpetuar su dominio (muy especialmente en momentos de crisis social).

En este sentido, en el siglo XVII el teatro, al margen de su calidad artística y literaria en cuyo análisis no entramos, se convierte en un importante soporte de transmisión de la ideología dominante, en un momento en que la sociedad española se haya en una gran crisis, alrededor de la cual el Estado Absoluto y la nobleza cierran filas, frente a los intereses del campesinado y la burguesía incipiente (pese a que confluyan en algunas ocasiones), cuya diversidad va a significar, como contrapartida, un cierto aperturismo en las relaciones sociales. Y que, paralelamente va a favorecer, por un lado, la consolidación del teatro como espectáculo colectivo, y por otro, la aparición de la prensa periódica, que tiene en el siglo XVII su punto de arranque (1) y que desde entonces se consolidan como los canales de difusión más importantes de la sociedad hasta el siglo XX, junto con el libro o el correo.

(1) Vid., entre otros, GOMEZ APARICIO, Pedro, *Historia del Periodismo español, I*, Editora Nacional, Madrid, 1967; VARELA HERVIAS, E., *Gazeta Nueva, 1661-1663 (Notas sobre la Historia del Periodismo Español en la segunda mitad del siglo XVII)*, Madrid, 1960; y para el caso de Málaga, GARCIA GALINDO, Juan A., *En los orígenes del periodismo malagueño: La Gazeta Nueva de 1677*, en BAETICA, n.º 2 (II), Málaga, 1979, pp. 315-326.

Es por tanto, en el siglo XVII donde situamos el origen de la comunicación colectiva, entendida ésta como el punto de partida de la comunicación de masas que caracteriza a las sociedades de los siglos siguientes. La Ilustración no hará sino ampliar los cauces que el siglo XVII había posibilitado.

El teatro del siglo XVII es uno de los exponentes más importantes de la cultura del Barroco, en tanto que nexo entre las élites de poder y las distintas capas sociales. El teatro se constituye en vínculo de comunicación pública que se orienta durante la época a que nos referimos por la vía de la persuasión masiva, y ello, en función de la apertura que, como hemos dicho, empieza a producirse en el ámbito de las relaciones de clase.

Durante el siglo XVII se gesta la ruptura con una concepción anterior de la cultura, que emanaba del patrimonio que sobre ella ejercían los estamentos dominantes. La situación se va a alterar, aunque en ningún modo de manera sustancial, en función de la nueva correlación de fuerzas que se manifiesta al nivel de la sociedad. El siglo XVII podemos considerarlo, asimismo, como una época de transición, en la que la burguesía empieza a tomar parte activa, como clase definida en el terreno de las relaciones sociales, si bien el protagonismo sigue siendo sustentado por la aristocracia, a pesar de los vaivenes que en su capacidad de influencia y dominio venía sufriendo.

El Estado Absoluto vendrá a responder, mediante el reforzamiento de las estructuras de poder y de una férrea centralización de la actuación política, a esa dicotomía a que aludimos, y para ello no dudará, en ningún momento, en utilizar el teatro, y otros medios de difusión, como transmisores ideales de la ideología que defiende, configurando, de este modo, un tipo de cultura dirigida.

Nuestro propósito de acercamiento a la realidad concreta del teatro barroco se identifica con la crítica sociológica como método de análisis. Consideramos que el estudio del teatro ha de partir del supuesto, al menos para conseguir nuestro objetivo, de que las relaciones entre literatura y sociedad no se establecen, en esencia, de forma ambivalente, sino que la sociedad actúa prioritariamente como punto de partida, encontrándose en la génesis de toda obra creativa. Como explica J.M. Castellet, "no puede prescindirse de los elementos sociales que están en los inicios de toda obra literaria, tanto los referentes al autor como los que se refieren al momento histórico en que la obra es creada" (2).

En un esfuerzo de síntesis pretendemos ofrecer una visión general de la problemática del teatro barroco español, incidiendo fundamentalmente en aquellos aspectos que afectan a su circunstancia socio-histórica, sobre todo, porque nuestro principal interés se centra en poner de manifiesto el carácter del teatro del siglo XVII en su relación con el poder político dominante. El teatro barroco, como casi toda producción literaria, hará suyos los presupuestos de todo tipo de la sociedad que permite su desarrollo, y consecuentemente se insertará de lleno en su dinámica histórica. "Entender la obra literaria desde su radical historicidad quiere decir —señala J.C. Rodríguez— que tal historicidad constituye la base misma de la lógica productiva del texto: aquello sin lo cual el texto no puede existir (no puede funcionar ni "en sí" ni "fuera de sí")" (3).

(2) CASTELLET, J. M., *Literatura, Ideología y Política*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1975, pág. 157.

(3) RODRIGUEZ, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica*, Ed. Akal, Madrid, 1974, pág. 6.

2.-ASPECTOS GENERICOS DEL BARROCO EN ESPAÑA:

De acuerdo con Maravall, el Barroco lo entendemos como un concepto histórico, cuyo significado se explica en función de todas y cada una de las manifestaciones de la realidad espacio-temporal que engloba. La época del Barroco, por consiguiente, adquiere un carácter universal por dos motivos. De un lado, por la pluridimensionalidad de su concreción (podemos hablar de un poder político barroco, de una sociedad barroca, de un arte barroco, etc.), y de otro, porque como fenómeno se implantará, más o menos paralelamente, en casi todos los países europeos.

En este último sentido, el Barroco español se inscribe en las coordenadas del Barroco europeo, con la peculiaridad, sin embargo, de su propia diversidad.

No se puede, por tanto, emitir ningún tipo de juicio sobre el Barroco español o europeo, sin que se haga, al menos, referencia a la experiencia histórica en curso, observada ésta desde la óptica del análisis estructural.

El Barroco que tiene lugar en España se extiende, aproximadamente, desde los años finales del siglo XVI hasta la década de los ochenta del siglo XVII. En estas fechas se sitúan sus límites, es decir, sus inicios, y su decadencia y degeneración, fase ésta última que coincide con los dos primeros decenios del reinado de Carlos II. El período de plenitud del Barroco español se extiende, por su parte, entre los años 1605 y 1650, y va a corresponder con los reinados de Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1665).

“Estudiar éste —como dice Maravall— es situarse, por de pronto, ante una sociedad sometida al absolutismo monárquico y sacudida por potencias de libertad; como resultado, ante una sociedad dramática, contorsionada, gesticulante, tanto de parte de los que se integran en el sistema cultural que se les ofrece, como de parte de quienes incurren en formas de desviación, muy variadas y de muy diferente intensidad” (4). Estamos, de esta forma, ante un primer nivel de tipo sociopolítico en el que se establecen para el Barroco los rasgos propios de una sociedad estamental en crisis. Todos los órdenes de la vida de la situación histórica que favorece el nacimiento del Barroco español se ven afectados por una gran inestabilidad, ante la cual se enfrenta la nueva cultura como respuesta de los grupos activos de la sociedad frente a la crítica situación social y económica (5).

Desde los últimos años del siglo XVI se venía manifestando en la sociedad española esa profunda crisis a la que nos referimos, y que se prolongará en el siglo XVII, con unos tintes más marcados. Este fenómeno se produce de forma similar y paralela en los países del Occidente europeo, sin embargo, como muchos autores señalan, sería bastante más agudo en el caso español. De todas maneras no podemos entender el proceso barroco en España, desde los niveles de infraestructura y superestructura, sin enmarcarlo dentro del proceso seguido en el resto de Europa.

Los aspectos en que se dirime esta crítica situación social, que configura la base del comportamiento a seguir por el Barroco, serán los propios de toda formación social en transición. Las distintas

(4) MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Ed. Ariel, Madrid, 1975. pág. 11.

(5) MARAVALL, José Antonio, Op. cit. Pueden consultarse las páginas 66 a 69 de este mismo libro, en las que el autor señala los aspectos en que se comprueba esta crisis social del siglo XVII.

fuerzas sociales (las nuevas y las instaladas en el poder) se hallan en una permanente pugna por conseguir imponer sus respectivos intereses, mediante el acceso al poder político y económico, o su mantenimiento. Ello trae consigo una profunda revisión y replanteamiento de los esquemas y criterios morales, psicológicos, culturales y políticos, en el seno de los diferentes estratos sociales, con lo que se prefigura un nuevo marco de las relaciones interclases, sobre todo en aquellas que afectan al dilema nobleza/burguesía en las estructuras de dominio.

El contexto histórico es, por tanto, un contexto de clara inestabilidad, fruto del cual tiene lugar la formación del Estado Absoluto, como defensor de los estamentos privilegiados del Antiguo Régimen. La cultura barroca, en la gran mayoría de sus manifestaciones, se constituirá en plataforma de expresión del cuerpo doctrinal que ese estado absoluto propugna. Y ello, porque, en definitiva, nos encontramos ante un “espectacular y problemático desajuste de una sociedad en cuyo interior se ha desarrollado fuerzas que la impulsan a cambiar y pugnan con otras más poderosas cuyo objetivo es la conservación” (6). De ahí que la Monarquía barroca pusiera en marcha una serie de mecanismos de persuasión ideológica (de los cuales forma parte el hecho teatral) destinados a captar y mover a las masas en sus opiniones. Opiniones que existían ya en la sociedad, aunque de manera incipiente y en número mucho menor.

Hemos de añadir, sin embargo, que a pesar del período de relativa expansión que se produce en España en el sector de la producción, entre 1590 y 1680, y que podría haber dado cierta solidez a las estructuras sociales, vamos a asistir, por el contrario, a un período de crisis económica general (el dinero de las colonias no revierte a España, sino a Europa para saldar las deudas contraídas con la Banca extranjera, principalmente) que se hace más caótica, desde el momento en que la acumulación primitiva de capital se lleva a cabo en nuestro país a la manera feudal, en plena contradicción con las nuevas necesidades económicas y con el incipiente capitalismo burgués.

Hasta aquí podemos observar que existe una relación muy directa entre Barroco y crisis social y económica, y en particular una estrecha interacción. El colapso de la industria castellana, la expulsión de los moriscos y la decadencia del Imperio hispánico, que llega a su punto más álgido con Carlos II, profundizan la crisis general del siglo XVII en España. Para saldar la crisis el reforzamiento de la estructura de poder de la oligarquía política y la negación de todo tipo de libertad de expresión y de oposición al sistema, coadyuvan a la implantación de un régimen fuerte, que permitirá el desarrollo de una cultura como la barroca, “dónde se refleja ideológicamente la derrota de las últimas esperanzas de la modesta burguesía española del siglo XVI” (7).

Esta situación social tan rígida llegó a ahogar, sin lugar a dudas, las posibilidades de crecimiento que, por supuesto, se daban en el Barroco. “Sin duda, en el Barroco había una tendencia a lograr una inmovilización o, cuando menos, a imponer una dirección a las fuerzas de avance que el Renacimiento había puesto en marcha. Pero, en la pugna entre una y otra tendencia, las fuerzas expansivas que se trataba de contener eran de tal energía que, más pronto o más tarde —casos, respectivamente, de Inglaterra y de Francia— acabaron ganando la partida (Shakespeare, Ben Jonson; Racine, Molière,...) (...) Pero de las condiciones en que se produjo el teatro de Lope o el de Calderón y que en sus obras se reflejaron —con no dejar de ser ellos modernos— no se podría salir, sin embargo, hacia un mundo defini-

(6) MARAVALL, J. A., Op. cit., pág. 69.

(7) BLANCO AGUINAGA, C., RODRIGUEZ PUERTOLAS, J., y ZAVALA, I. M., *Historia social de la Literatura española (en lengua castellana)*, I, Ed. Castalia, Madrid, 1978, pág. 254.

tivamente moderno, rompiendo el inmovilismo de la estructura social en que el teatro de uno y otro se apoyaban —a pesar de lo mucho que para la primera aparición de una modernidad contribuyeran. Tan sólo cuando, a pesar de todo, entran en la Península Descartes o Galileo, y con ellos la ciencia moderna, se pueden descubrir algunas novedades en el pensamiento que, no obstante la noble polémica que representaba la Ilustración dieciochesca, no lograría tampoco triunfar” (8).

Todo ello nos hace distinguir las características peculiares del Barroco español, en función de su particular desarrollo social e histórico. A pesar de todas las limitaciones que la cultura barroca tiene en España, verá experimentarse en su seno un gran auge de la producción literaria. Fenómeno que Pierre Vilar ha expresado como “la hinchazón del sector terciario no productivo” (9). Este incremento se produce de igual manera en casi todas las manifestaciones artísticas y literarias. Ello nos da pie a hacer algunas breves consideraciones sobre el sostén conceptual que, desde un punto de vista genérico, identifica a la obra barroca española. Partimos, para esto, de la proposición que hace Leo Spitzer. “No se puede concebir el arte barroco —afirma este autor— sin el trascendentalismo medieval, ni sin la vida sensual del Renacimiento” (10). Y esto es cierto, sobre todo porque en el Barroco español las formas artísticas y, en concreto, literarias se fundamentan, casi siempre, en contenidos filosóficos, morales y religiosos propios de estas épocas históricas precedentes. Es decir, no existe en la cultura barroca que se desarrolla en nuestro país un corte drástico con el legado anterior. Bien es verdad, como ya hemos tenido ocasión de apuntar, que nuestro Barroco, que se diferencia singularmente del que se instala, por decirlo de alguna manera, en el resto de los países del Occidente europeo, no desplegará aquellas posibilidades culturales que, inspiradas en una nueva concepción del mundo y del individuo, ofrecía el Renacimiento. Esta nueva cosmovisión, antropocéntrica y desmitificadora de los valores medievales, anulada, en muchas ocasiones, por la proyección más integrista del Barroco español llegó a integrarse, sin duda alguna, en la cultura del siglo XVII. Pero, por otra parte, esta cultura del seiscientos mantendrá vivos, en su seno, los planteamientos más sui géneris de la Edad Media, que podemos ver reflejados no sólo en la imagen teórica que ofrecen los textos de nuestros clásicos, o en la pervivencia, entre otras cosas, de los autos sacramentales a lo largo de toda esta época y aún mucho después, sino también en sus rasgos estilísticos. Las formas conceptistas y culteranas de Góngora, de Quevedo e incluso de Lope, son rasgos de estilo medievales (11).

Se produce, por tanto, en todas las manifestaciones del Barroco español un claro dualismo en sus temas, como resultado de la apropiación que hace de su tradición cultural e ideológica anterior. De esta forma, lo conceptual de la obra barroca se puede definir genéricamente como “la reelaboración de dos ideas, una medieval, otra renacentista, en una tercera idea, que nos muestra la polaridad entre los sentidos y la nada, la belleza y la muerte, lo temporal y lo eterno” (12). Esta definición quedaría, sin embargo, incompleta, si no añadiéramos que la idea barroca resultante de esta reelaboración lleva implícita, como consecuencia, una actitud que se refleja en el hombre del barroco y que es una actitud fundamentalmente cristiana (13).

(8) MARAVALL, J. A., Op. cit., págs. 77-78.

(9) VILAR, Pierre, *Crecimiento y desarrollo*, Ed. Ariel, Barcelona, 1974, 2.ª ed. pág. 345. A este respecto el mismo autor añade: “Un huracán de literatura sacude el Madrid de Felipe III. En él se encuentra el más perfecto de los poetas puros, pues Góngora es exactamente de la época que acabamos de descubrir. Se encuentra también el más grande de los novelistas “negros”: Mateo Alemán, que en 1599 y 1604 publica las dos partes del Guzmán. Está también Lope, y el teatro es la única de las producciones nacionales que, felizmente, cubre las necesidades del mercado. Y tanto la élite y la Corte como la masa y la provincia se muestran más ávidas de literatura; pero a falta de algo mejor se “encantan” con la picaresca buhonera, con la serie rosa de lo bucólico o la serie de las aventuras caballerescas”.

(10) SPITZER, Leo, *Estilo y estructura en la Literatura española*, Ed. Crítica, Col. Filología, n.º 7, Barcelona, 1980, pág. 322.

(11) SPITZER, Leo, *Ibidem*.

(12) SPITZER, Leo, Op. cit. pág. 324.

(13) SPITZER, Leo, *Ibidem*.

Los caracteres del Barroco español, que hemos expuesto hasta aquí, con la intención de clarificar su línea de comportamiento y, al mismo tiempo, calificar sus rasgos distintivos, sobre todo aquellos que son más acordes al propósito de este trabajo, son aplicables a la mayor parte de la producción artística y literaria de la época y a los condicionantes socioculturales en que ven la luz.

El teatro va a adquirir una gran importancia, no sólo por el interés que desde las altas esferas de la sociedad se le va a prestar durante algún tiempo debido a su capacidad de difusión a todas las capas sociales, o por el número y calidad de los autores teatrales, etc., sino también por la presión que el público, cuya presencia como factor social es ya indudable, va a ejercer sobre él demandando su existencia, en el seno de las nuevas relaciones de mercado que afectan, de igual modo, al hecho cultural. Como señala Emilio Orozco, el teatro “es una exigencia o necesidad de la vida de aquel tiempo” (14).

No obstante, después de 1650, momento en que la producción literaria decae bastante en España, el teatro entra en una época de decadencia (entre 1646 y 1651 no se autorizan los espectáculos teatrales), sin apenas un representante destacado, “si exceptuamos la fecunda ancianidad de Calderón de la Barca (...) pues lo que arruinó la escena española fue el entenebrecimiento general de la vida nacional, manifestada, entre otras cosas, por una moralidad atosigante que parecía considerar como un pecado gozar de las alegrías normales de la vida (en este caso, asistir a las representaciones dramáticas)” (15).

3.-EL BARROCO COMO CULTURA DE “MASAS”:

El carácter más importante que, desde nuestra perspectiva, singulariza el fenómeno del Barroco, no sólo europeo, sino también español, es el que se refiere a su intencionalidad y a su soporte “masivo”. Es decir, todas o casi todas las manifestaciones artísticas y literarias de la época que estemos considerando poseen un trasfondo ideológico, más o menos encubierto, según el caso, predipuesto a ofrecer al lector, al espectador, y al público en general, una visión muy concreta de un mundo cuya “ordenación” no se ha de cuestionar. El arte y la literatura forman parte, como expresión de ella, de la estructura que, desde la más alta cúspide del poder, jerarquiza la sociedad. La misión es, por tanto, orientadora y coactiva, pero estos planteamientos de orientación y coacción sólo se pueden llevar a cabo, al nivel de la sociedad, cuando para el interés de la acción política existe una infraestructura de público, un mercado de lectores y/o espectadores, que garantice el consumo de dicha producción artística y/o literaria.

¿Se dá ésto, de hecho, en el siglo XVII?

A lo largo de todo el siglo asistimos a un proceso de crecimiento urbano que caracterizará a toda la época del Barroco, y que traerá consigo una exigencia de crecimiento cultural en todas las capas de la sociedad. Ello favorecería la aparición y ulterior configuración de las primeras expresiones coherentes de la opinión pública. Como muy bien señala Maravall, “el siglo XVII es una época de masas, la primera, sin duda, en la historia moderna, y el Barroco la primera cultura que se sirve de resortes de acción masiva” (16).

(14) OROZCO DIAZ, E., *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Ed. Planeta, Col. Ensayos, Barcelona, 1969, pág. 27.

(15) DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio, *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, Alianza editorial, H.ª de España Alfaguara III, Madrid, 1974, 2.ª ed., pág. 336.

(16) MARAVALL, J. A., Op. cit. pág. 221.

El teatro barroco, como el mismo autor añade, nace como respuesta a esa nueva problemática que se plantea, puesto que, a partir de ahora, la intervención de las masas en la dinámica de la sociedad resultará bastante patente. A través del contenido de sus textos, y de los procedimientos escénicos que utiliza el teatro intentará canalizar esa incipiente opinión pública en favor de un tipo determinado de intereses; se constituye así una "industria de la cultura", dirigida desde las élites de poder y destinada a una gran cantidad de consumidores, que responden aún a criterios de opinión y conducta no muy heterogéneos, a pesar de la clara diferenciación existente entre los distintos sectores sociales, pero que, en su globalidad, constituyen un movimiento innovador de creciente empuje en el campo de las relaciones de poder, fruto de la ampliación que se está produciendo en los márgenes de difusión de la cultura (17).

Podríamos preguntarnos, sin embargo, de qué manera se establecía esa relación público/obra, en una época en que la gran mayoría de la población era analfabeta. Tengamos en cuenta que el concepto de cultura masiva que atribuimos al Barroco se expresa siempre en función de la participación en masa de la población frente al hecho cultural, aunque ésta fuera una participación claramente moldeada (pseudoparticipación). No obstante, los códigos de información que se encierran en toda obra deben de ser más o menos inteligibles para el público, si pensamos en el carácter masivo de la cultura. ¿Cómo responde, entonces, el público ante la creación barroca? ¿De qué manera queda ligado a la cultura del Barroco?

El profesor Díez Borque nos aclara esta cuestión. El mismo nos explica cómo la literatura impresa, en el marco de un analfabetismo generalizado, y debido a ello, era utilizada con limitaciones por los propósitos de propaganda de la monarquía absolutista. Y cómo, por el contrario, la representación de esos textos, el hecho teatral, aglutinaba en los corrales de comedias a grandes cantidades de un público muy diverso (18). El teatro como espectáculo de carácter fundamentalmente urbano, al mismo tiempo que servía de evasión de la realidad, insatisfactoria y difícil, cubría eficazmente los propósitos de propaganda ideológica a que antes nos referíamos, sobre todo si consideramos que el analfabetismo no es en este caso un impedimento, ya que "los que son incapaces de leer (...) sí son capaces de comprender y valorar una literatura esencialmente oral" (19).

La cultura del Barroco como cultura de masas se articula estructuralmente con las nuevas condiciones demográficas, económicas y técnicas que el siglo XVII trae consigo. La participación más o menos activa del público, en una época en que por vez primera se plantean problemas de comunicación masiva, singulariza como tal participación los caracteres del Barroco. La mayoría de las veces la opinión pública no dejaría de ser más que un tipo homogéneo de opinión recibida.

Por otra parte, el desarrollo del correo y de las comunicaciones, y en particular de las necesidades de información y circulación, que serían utilizadas eficazmente por la labor centralizadora del Estado Absoluto, incidirían muy directamente en la formación de una conciencia de opinión social que con-

(17) "Los de abajo se han habituado a ver, a oír, a enterarse, a formarse criterios sobre muchas materias que antes les eran por completo ajenas. Y esto ha dado lugar a la aparición del fenómeno de formación de una opinión pública que cada vez es más amplia y se expresa con más fuerza". MARAVALL, J. A. Op. cit. pág. 218.

(18) "La comedia es la dueña y señora absoluta del espectáculo y diversión pública en el siglo XVII, y es el espectáculo por el que se paga, en espera de unas determinadas satisfacciones. La comedia se inscribe, como miembro de excepción y privilegiado, en un conjunto variado de fiestas urbanas que apoyan su razón de ser en lo teatral". DIEZ BORQUE, J. M., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Ed. Bosch, Barcelona, 1978, pág. 247.

(19) DIEZ BORQUE, J. M., Op. cit., pág. 262.

formó la cultura de masas que nace con el Barroco (20) y que se fundamentaba en interrelaciones múltiples en las que se incluyen las de tipo mercantil (autor/comedia/público/mercado).

4.-LA COMUNICACION TEATRAL COMO MANIPULACION IDEOLOGICA. EL DIRIGISMO DEL BARROCO:

“El teatro español es, ante todo, un instrumento político y social, no responde a una preocupación o finalidad ética e incluso es mínima la parte que en él se ocupa de temas religiosos” (21). En torno a ello, el teatro barroco español desarrollará su acción pública sustentada en un fuerte componente ideológico que tendrá su razón de ser en función del carácter “masivo” de la cultura global del siglo XVII. Este carácter de cultura de masas no quiere decir, sin embargo, que el Barroco permita en su seno el desarrollo de un teatro popular. El teatro español, al igual que el francés o el italiano, surge de las capas dominantes, la diferencia estriba en que mientras éstos van dirigidos a minorías cultas y selectas, en la línea más académica; el teatro español, por el contrario se destina a las masas de las ciudades. Se reitera así el Barroco español como una cultura de élites para las masas. No es, por tanto, un teatro popular porque, entre otras cosas, ni es realizado por el pueblo, ni defiende sus intereses.

A través del teatro barroco español se tratará de mantener e imponer sobre el pueblo el sistema de poder vigente, y, por supuesto, la estratificación y jerarquización de los grupos sociales. Según Domínguez Ortiz se pueden establecer en el siglo XVII tres grandes grupos sociales urbanos: dominantes (nobles, funcionarios reales y municipales, altos cargos eclesiásticos..., etc.); mercaderes y artesanos; servidores y parásitos (22). La dinámica de la sociedad española de este siglo corresponderá, por tanto, a la correlación de fuerzas que estos sectores, además del campesinado, vayan determinando. No obstante, el complejo monárquico-señorial en que se sustenta el Estado Moderno marcará las pautas del comportamiento a seguir en la sociedad del siglo XVII español. De este modo, el teatro barroco reflejará “la imagen de la sociedad que los grupos dominantes y a su cabeza la Monarquía se esforzaban por imprimir y conservar en las mentes de todo un pueblo, probablemente para evitar o rectificar ciertas desviaciones críticas” (23).

A pesar de este dirigismo del Barroco, expresado en este caso a través del teatro, el sistema de valores que ofrece la comedia del seiscientos va a ser, como señala Díez Borque, plenamente aceptado por todos los miembros de los niveles socioculturales que acuden como espectadores a las representaciones en los corrales, donde se refleja la mentalidad colectiva de la nobleza. Debido fundamentalmente a un fenómeno de mimetismo y de deseo de desclasamiento que se producía en cada uno de los estratos, con el objeto de parecerse y, en algunos casos, asimilarse a la nobleza. Ello dio pie a este mismo autor a considerar que “la comedia del XVII no pertenece, privativamente, a ninguno de los grupos sociales existentes, sino que recogiendo la conciencia colectiva de un solo grupo social: la nobleza, pertenece a todos y no a ésta en exclusiva; por las especiales características del XVII, de las que –en la práctica social– sobresa la superposición de los modos de pensar y actuar de la nobleza sobre

(20) Para ver la situación del correo y de las comunicaciones en esta época pueden consultarse, entre otros, los siguientes libros: MARAVALL, J. A., *Estado moderno y mentalidad social*, I, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1972. págs. 133-149. Y MONTAÑEZ MATILLA, María, *El Correo en la España de los Austrias*, C.S.I.C., Madrid, 1953.

(21) MARAVALL, J. A., *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*, Seminarios y Ediciones, S.A. Col. Hora H, Madrid, 1972, pág. 31.

(22) DOMINGUEZ ORTIZ, A., Op. cit. pág. 127.

(23) MARAVALL, J. A., *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*, Op. cit. pág. 37.

la conciencia colectiva del grupo que es, prácticamente anulada por esta superposición que (...) tiene mucho de compensación" (24).

En esta misma línea, el profesor Juan Carlos Rodríguez, hace referencia a la determinación que sobre toda la producción literaria del Siglo de Oro ejerce la existencia de una formación social en contradicción, en la que dos modos de producción diferentes tratan de imponerse. De ahí que a nivel ideológico se manifieste esta misma pugna. Dicho de otro modo, la matriz ideológica que domina toda la producción literaria del siglo XVII se configura, en el ámbito de las relaciones sociales, en función de la contraposición burguesía/nobleza. Contraposición que, no obstante, se inclinará del lado de este último grupo social (recordemos que en la primera mitad del siglo se fortalecería el poder de la nobleza), merced a la instauración del absolutismo monárquico y a la imposición que el nivel político dominante mantendrá en todos los círculos sociales. Sin embargo, como explica Juan Carlos Rodríguez, la oposición, siempre contradictoria, de estos dos sistemas ideológicos traerá consigo la aparición de dos tipos de literaturas distintas, que corresponden a la visión feudalizante o "mercantil" de cada uno de estos conjuntos superestructurales (25).

A pesar de todo, hemos de considerar el Barroco como la expresión más fidedigna de la Monarquía Absoluta y del Estado Moderno, y, en definitiva, como una cultura dirigida desde arriba por las élites de poder. Esta acción del poder, como acción de los grupos dominantes, cumple una función socialmente integradora. A través de un conjunto de medios culturales de muy variada clase se intenta operar sobre la opinión pública, controlarla y configurarla, de modo que los criterios de valoración de la población, sus tendencias políticas y sociales se mantengan dentro de los cauces que el sistema determina.

El ejercicio de la autoridad en el Barroco se conducirá, en este sentido, por la vía de la persuasión colectiva (política y religiosa), mediante la variada gama de resortes coactivos que utiliza: desde la fuerza militar y la Inquisición, hasta resortes psicológicos que —según señala Maravall— "actúan sobre la conciencia y crean en ella un ánimo reprimido" (26). El teatro será, a este respecto, una más de las formas a través de las cuales el poder barroco pretende llegar a conseguir la manipulación, cada vez más perfecta técnicamente, de los comportamientos del individuo, que permita alcanzar unos resultados. En la escena teatral barroca esto que decimos será bastante palpable. Al reincorporar las partes altas del espacio escénico, el teatro del Barroco, como el de la Edad Media, no hace sino volver a servirse de unas técnicas que facilitan la manipulación, del mismo modo que se hace más efectivo el montaje escenográfico e interpretativo de aquellos mensajes que en los textos impresos actúan al nivel de la conciencia, destinados a difundir unos ideales que se pretenden como ideales colectivos (27).

Este dirigismo al que nos venimos refiriendo debe de ser observado, además, desde el punto de vista de su posición conservadora. Conservadurismo y dirigismo serán dos términos cuyos significati-

(24) DIEZ BORQUE, J. M., Op. cit., págs. 139-140.

(25) RODRIGUEZ, J. C., Op. cit. pág. 56. Dice este autor: "Por eso no puede hablarse de una literatura del Siglo de Oro, sino al menos de dos literaturas, correspondientes a la existencia de dos ópticas (mejor, dos elaboraciones) de ese efecto común que el funcionamiento político impone sobre las relaciones sociales".

(26) MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Op. cit. pág. 91.

(27) "Basándose en recursos técnicos, que un más hábil y mejor calculado empleo de las poleas hace posible, el hombre del siglo XVII consigue que, ante el público, actores que representan a las personas divinas, a los santos, a los reyes y sus alegorías, a los seres superiores, pueblen el espacio superior, lo cual viene a resultar ante el público una comprobación sensible de su superioridad". MARAVALL, J. A., *Ibidem*. pág. 472.

vos vayan íntimamente ligados entre sí, como conceptos que son consustanciales al desarrollo de la cultura barroca. En este sentido, la manipulación de la opinión pública siempre se hace en favor de la minoría dirigente de la sociedad, que gobierna a título de su poder tradicional, en un intento de uniformar los criterios sociales y políticos de las masas que aflúan a las ciudades (estamos en un período de crisis general que determinó el surgimiento del Estado Absoluto, y todo lo que esto comporta). También, en relación a ello, el endurecimiento de las posiciones ideológicas conservadoras, se produce merced a los frecuentes ataques dirigidos a la herencia de la sociedad tradicional, lo cual constituía una grave amenaza, aún no definitiva, para el régimen jerárquico y, en su conjunto, para todo el sistema de estratificación estamental (28). De ahí que “el mundo del Barroco —como expresión de su carácter directivo o dirigista— organi(ce) sus recursos para conservar y fortalecer el orden de la sociedad tradicional, basado en un régimen de privilegios, y coronado por la forma de gobierno de la monarquía absoluta-estamental” (29).

5.—AUTOR, COMEDIA Y PUBLICO. EL TEATRO COMO HECHO COMERCIAL:

Estos factores a que nos referimos son, lógicamente, aquellos que conforman el triángulo primigenio de toda actividad creativa, es decir: el autor que ingenia la obra literaria; la comedia impresa o representada como medio de la comunicación; y el público (lector y/o espectador) como destinatario-receptor del mensaje que se intenta emitir. Y, por último, el aspecto económico del teatro barroco.

En primer lugar, la figura del autor barroco se inserta, en la mayoría de los casos, en el apartado ideológico monárquico-señorial que intenta regular el comportamiento de las clases sociales (todavía podemos hablar de estamentos). No obstante, y como contrapartida, su actividad creadora no estará determinada exclusivamente desde este nivel, sino que, de la misma manera, el entramado socioeconómico que va a rodear a la comedia también influirá directamente en ella.

Este entramado socioeconómico se explica en dos direcciones. De un lado por la opinión pública, y, de otro, por la estructura mercantil del teatro. Estos factores junto con la práctica subordinación ideológica al poder dominante configuran, de hecho, el papel del autor en el Barroco español. “La actividad creadora del escritor de comedias, en el siglo XVII —señalará Díez Borque—, está sometida, por una parte, a la estructura que hace vendible la comedia y, por otra, a la ideología de la clase dominante que se sirve de este alcance masivo” (30).

¿De qué modo se llega a esta situación? ¿Cómo se plantean, en el siglo XVII, las relaciones entre autor, comedia y público?

Los factores desencadenantes de esta nueva situación, o mejor dicho, los principales móviles que, a nuestro entender, determinan a los demás y sus interrelaciones son, en un intento de responder a estas interrogantes (cuyas respuestas no están del todo clarificadas), factores de consolidación histórica: el público (entendido éste ampliamente) y las relaciones mercantiles. Amén de la superestructura dominante. Expliquemos esto:

(28) Cfr. MARAVALL, J. A., *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1979. pág. 25.

(29) MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Op. cit., pág. 288.

(30) DIEZ BORQUE, J. M., Op. cit., pág. 92.

De una parte, la existencia de diversos estados de opinión en la sociedad, con los que era preciso contar, y a los que el fenómeno cultural, en este caso la comedia, iba dirigido, determinaba que el autor teatral intentara conformar su obra a la sensibilidad del público al que la destinaba. Por otra parte, y en consonancia con la grave crisis económica en que, por entonces, estaba sumido el Imperio español, se produce la sustitución de la protección eclesiástica o nobiliaria de las representaciones teatrales por la de la comunidad urbana, con lo que se hacía necesaria, para su mantenimiento, la existencia de una infraestructura financiera y, naturalmente, de una aglomeración humana que respaldara con su asistencia y su aportación monetaria el mantenimiento de las representaciones, y que, por consiguiente, garantizara la subsistencia del autor de comedias.

Merced a estos factores se hace posible el nacimiento del teatro como hecho comercial, sometido, así, a las leyes de la oferta y la demanda, propias de las relaciones mercantiles burguesas. La producción literaria, por tanto, quedaba sometida a este mecanismo económico, que venía regulado por la aceptación o no aceptación de la obra por parte de un público, "que tiene poder decisorio en cuanto que su dinero es la base de todo el sistema" (31). De ahí que el autor escriba —como añade Díez Borque— "dentro de un sistema económico que le impone unas condiciones precisas que afectan a su vida, influyen en su mentalidad y a las cuales han de responder sus obras" (32).

Podemos apreciar, por lo tanto, que al margen de la supeditación que la comedia barroca, en general, experimenta frente al sistema político imperante, que se sirve de él, existen otra serie de interdependencias que prefiguran el marco más amplio del teatro en el siglo XVII.

La comedia barroca resultante de todo este proceso, si bien se atiene a los factores que acabamos de señalar, y por consiguiente define su línea de comportamiento circunscribiéndose a los límites, más o menos flexibles, que estos determinan; no obstante, canalizará toda una corriente de opinión pública.

Es cierto, como hemos señalado en los apartados precedentes, que desde las instancias de poder se intentan homogeneizar, en su favor, los distintos estados de opinión que subyacen en la sociedad española; y que el autor teatral, por tanto, verá muy restringido el campo de acción de su labor creativa, en muchos casos de mutuo consenso; sin embargo, y a pesar de que el Estado Absoluto niega y persigue la más mínima libertad de pensamiento y de expresión que se proponga poner en cuestión el statu quo, el escritor va a utilizar, en bastantes ocasiones, en sus obras, recursos literarios, mediante los cuales criticará a las clases privilegiadas, "pero, naturalmente, sin llegar a propugnar la abolición del régimen señorial y del sistema estamental" (tal es el caso de Lope de Vega, en *Peribáñez Y Fuenteovejuna*; y de Calderón, en *El Alcalde de Zalamea*) (33). Esta crítica, como nos la refiere Domínguez Ortiz, desde dentro del sistema, será utilizada por el escritor barroco, junto a otras muchas motivaciones, para dinamizar, en un intento de fusionar las "categorías dramáticas", la sensibilidad del espectador. No en vano, y en el seno de una sociedad conflictiva, el teatro barroco pretende adentrarse en "la visión que el hombre tiene de la realidad (y en la) vivencia de la realidad humana" (34).

(31) DIEZ BORQUE, J. M., Op. cit. pág. 91.

(32) DIEZ BORQUE, J. M., *Ibidem*.

(33) DOMINGUEZ ORTIZ, A., Op. cit. pág. 334.

(34) RUIZ RAMON, Francisco, *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Ed. Cátedra, Madrid, 1979, 3.ª ed. pág. 134.

Ello traía como contrapartida, por parte del dramaturgo, intentar ofrecer al público un producto que le agradase, a fin de que se comercializaran sus obras, a través de las puestas en escena. Ya que la comedia impresa apenas se vendía y se reducía al consumo de una élite, prácticamente, en comparación con el consumo popular de la comedia representada.

Con todo, el papel del público es determinante. El autor, ahora como escritor de masas, y la comedia se deben a él; y la clase política, a pesar de toda manipulación, ha de tener muy en cuenta su presencia, incluso como factor de cambio.

De ahí su importante papel en la cultura global del Barroco y en las relaciones de mercado de la producción artística y literaria de esta época (35).

6.-EL TEATRO DE LOPE DE VEGA. SU INSERCIÓN COMO MODELO EN EL BARROCO "MASIVO":

Hemos creído oportuno, dada su importancia, hacer una breve reseña de lo que la figura de Lope de Vega (1562-1635) supone en el desarrollo del teatro español de la época barroca. Completando así el esquema de trabajo que nos habíamos marcado al abordar un tema tan complejo como el del Barroco en España, observando éste desde la óptica de sus contactos con el sistema ideológico-político imperante.

Es indudable, que la aportación de Lope a la comedia barroca representa su hito fundamental; en particular, porque "el teatro español sobre todo después de la revolución lopesca, aparece como manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva" (36).

¿Dónde está, por tanto, el valor de Lope de Vega? ¿Cuáles son sus principales caracteres? ¿Responden éstos al planteamiento dirigista del Barroco? ¿Cómo hemos de entender el concepto de la revolución lopesca?

Todas éstas, y muchas otras preguntas, se pueden plantear en torno a la figura de este autor tan controvertido. Situándose en las coordenadas ideológicas, políticas y socioculturales del Barroco podremos darnos cuenta de la importancia que el teatro de Lope tiene, como representante de un movimiento literario y artístico que encauza los ideales nobiliarios y aristocráticos.

El primero de los aspectos a que hemos de referirnos es, paradójicamente, el que se refiere a su escasa estimación por el teatro, aunque éste llegara a ser su principal fuente de riquezas, y lo que habría de proporcionarle mayor fama.

Lope nunca llegó a considerar el teatro como un género superior, para él sus poemas épicos o líri-

(35) "No basta ya con el apoyo de un noble (las relaciones feudales) para proteger un libro. Un nuevo juez ha surgido con las nuevas relaciones mercantiles (el libro se compra; la imprenta se ha hecho "trato", etc.); esto es, ha surgido la figura del escritor que se ofrece al juicio público (o sea al mercado) (...) en su proyección (...) sobre los aparatos estatales". RODRIGUEZ, Juan Carlos, Op. cit. pág. 46.

(36) MARAVALL, J. A., *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*, Op. cit. págs. 21-22.

cos eran más importantes; sin embargo, tuvo que vivir, en gran medida, del teatro (por entonces, el poeta barroco no cobraba ningún derecho de la comedia "en libro") (37). De todas formas, "puede decirse que Lope tuvo una condición semifeudal, por una parte, y semiburguesa, por otra, en cuanto que parte de sus ingresos provenían de los mecenajes y parte —la más importante— del precio que pagaban (...) por sus comedias" (38).

El ritmo de vida, por todos conocido, que Lope se había impuesto, y la atracción que sentía hacia los ideales del estamento nobiliario, determinaron su adscripción como escritor a los intereses que la aristocracia y la nobleza representaban (39). Lope, al igual que Vélez de Guevara o Rojas Zorrilla, entre otros, justificará en sus comedias, a través de los personajes y situaciones que creaba, el pacto de la Monarquía con los grandes señores; pacto que "da lugar a que el poder soberano se convierta en cumbre y apoyo de los privilegios señoriales" (40). El escritor, a su vez, recibía riquezas a cambio, ya que ésta era el verdadero poder social.

Desde este punto de vista, Lope formará parte del mecanismo de manipulación masiva del que se servía, de facto, el Estado Absoluto. Y formará parte integrante como autor de comedias, ya que, a pesar de su poca estima hacia el teatro como género literario, como ya hemos podido señalar, el teatro constituiría su actividad característica, merced a la cual pudo desarrollar, mejor y más ampliamente, sus capacidades artísticas e ideológicas.

Por tanto, cuando hablamos de la innovación o revolución lopesca, nos estamos refiriendo a los nuevos planteamientos que Lope de Vega hizo de la comedia del Barroco. Estos planteamientos irían dirigidos a la renovación dramática de la escena española; renovación que, abarcando los más distintos aspectos, quedó expresada en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, escrito en 1609. Con él Lope "echa a un lado —según Menéndez Pidal— la vieja e inválida preceptiva neoaristotélica, universalmente acatada, y nos inculca el principio de que la mezcla tragicómica, repugnada por la simplicidad del alma trágica, es grata a la mente más compleja del hombre moderno" (41). Las nuevas normas y directrices que en este tratado plantea Lope de Vega, al margen de toda teoría de poética clásica, constituyen un amplio programa de renovación escénica que se corresponde, por su doble paralelismo, con la que se experimenta en el teatro inglés, con la tragedia nueva de Marlowe y de Shakespeare.

La importancia de estos dos movimientos dramáticos de la época del Barroco (el inglés y el español) radica en su abierta oposición a la tradición clasicista que seguiría imperando, por entonces, en Francia y en Italia.

Desde ese momento, el teatro de Lope, y la mayor parte del teatro español del momento, se encaminará por las nuevas preceptivas, que no sólo rechazaron teórica y prácticamente las unidades escé-

(37) DIEZ BORQUE, J. M., Op. cit. págs. 98-99.

(38) DIEZ BORQUE, J. M., Op. cit. pág. 110.

(39) "La comedia de Lope será una defensa de los intereses de la nobleza, por la que se sentía en sus aspiraciones de clase y a la que necesitaba para (...) mantener su vida "marginal", que exigía costosos gastos, para los que no bastaban los ingresos obtenidos de las comedias, aunque no tan reducidos, si se comparan con el nivel adquisitivo de otros sectores más próximos a la situación social que correspondía a un escritor de comedias". DIEZ BORQUE, J. M., Op. cit. pág. 97.

(40) MARAVALL, J. A., *Estado moderno y mentalidad social*, I, Op. cit. pág. 305.

(41) MENENDEZ PIDAL, Ramón, *Lope de Vega. El "Arte Nuevo" y la nueva biografía*, Revista de Filología española, Madrid, 1935. Recogido por VALBUENA PRAT, Angel, *El Teatro español en su Siglo de Oro*, Ed. Planeta, Col. Ensayos, Barcelona, 1969. pág. 81.

nicas de tiempo y lugar, sino que se enmarcaron, al mismo tiempo, dentro de un programa más amplio de actuación teatral, con el que Lope pretendía incorporar la tradición casticista española, “aceptada ya por el vulgo, y muy en particular el concepto de la limpieza de sangre y del honor pétreo de la sociedad hispánica” (42).

Este aspecto entronca directamente con la línea ideológico-informativa que caracterizará casi toda la producción teatral de Lope, en el seno de una sociedad en permanente inestabilidad. Lope, nos señala el profesor Valbuena, “encarnó, mejor que nadie ese “claroscuro” (el momento crucial del Barroco). En lo más vital y angustiado de una época “aflictiva-conflictiva” de la cultura” (43).

Los códigos informativos que se aprecian en sus comedias, analizados desde la perspectiva de su identificación con el ideario del poder dominante, van especialmente dirigidos a la conformación de un determinado estado de opinión que haga partícipe al público de los valores ideológicos que se emiten (44).

De todo ello, podemos precisar que una de las mejores innovaciones que se dan en el teatro de Lope fue, de hecho, la de introducir al pueblo en la escena, haciéndole partícipe de los valores del estamento nobiliario, de modo que identificándose, en mayor o menor medida, con ellos, pudiera ser atraído a la defensa de los mismos (45). Este fue, realmente, su mejor recurso, gracias a su sutilidad y a su capacidad de ingenio (46), del cual se sirvió eficazmente. Esto lo constituye en modelo de los escritores de masas del Barroco, al servicio de la oligarquía política. Porque no hemos de olvidar que Lope de Vega, aunque hace concesiones al pueblo (47), y critica los desmanes de ciertos nobles (si bien éstos no corresponden nunca el ideal de la nobleza), justificando hasta un cierto punto, las revueltas populares, nunca, por el contrario, pone en cuestión la vigencia del sistema. Este, por su parte, quedaba fundamentado en la persona del monarca, y en su carácter mayestático como soberano.

En los grandes dramas de honor popular, como los denomina Valbuena, es dónde Lope descarga con mayor eficacia la proyección socioideológica de su teatro. El tema del honor, que se extiende a toda la producción teatral barroca, adquiere en obras como *Peribáñez, El mejor alcalde, el Rey, y Fuenteovejuna* (o en *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón) especial significado, usando del contraste entre vida de aldea y vida cortesana, que en Lope llega a convertirse casi en tópico.

El concepto de “honor popular” participa de la jerarquización que de éste se hace en la sociedad estamental como el propio del estado llano. La existencia de una distribución jerárquica del concepto de honor ha de observarse en función de su carácter persuasivo, y de mantenedor del orden de privilegios, que tiene su “razón de ser” en la voluntad divina sobre la que se sustenta el poder del monarca, del cual dimana la escala de valores que en torno al honor existe en la sociedad (48). En este mismo

(42) BLANCO AGUINAGA, C., RODRIGUEZ PUERTOLAS, J., y ZAVALA, I. M., Op. cit. pág. 292.

(43) VALBUENA PRAT, Angel, Op. cit. pág. 98.

(44) “Ciertamente (Lope), no lo ha educado (al pueblo), pero sí ha contribuido a moldearlo, a configurarlo. No realizó una labor educativa desarrollándolo intelectual y moralmente, pero sí contribuyó, ejerciendo sobre él una enérgica atracción, a fijar su modo de reaccionar ante situaciones decisivas de su vida colectiva”. MARAVALL, J. A., *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*, Op. cit. pág. 27.

(45) MARAVALL, J. A., así lo señala en *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*, Op. cit. pág. 54.

(46) “Lope fue una de las mayores inteligencias de una época que se jactaba de su agudeza intelectual, y sus mejores obras revelan a menudo que a una vasta cultura se añaden la sutileza y la profundidad”. WILSON, E. M. y MOIR, D., *Historia de la Literatura española/3. Siglo de Oro: teatro.*, Ed. Ariel, Col. Letras e Ideas, Instrumenta 3, Barcelona, 1979, 3.ª ed. pág. 82.

(47) “Para Lope la rebeldía del estado llano, era aceptada por los mismos reyes”. VALBUENA PRAT, A., Op. cit. pág. 119.

(48) “El honor (...) tiene una doble intervención como factor integrador: en primer lugar, es principio discriminador de estratos y de comportamientos; en segundo lugar, es principio distribuidor del reconocimiento de privilegios (...) La voluntad divina funda en la naturaleza un orden social objetivo, del cual derivan deberes y virtudes, derechos y valores que asume el rey y, como fuente que no cesa, comunica, en

sentido, *Fuenteovejuna* es, en palabras del profesor Valbuena Prat, "la tragedia rebelde de todo un pueblo que defiende su dignidad, su "honor", su persona" (49). Pero, nunca el honor de un pueblo (como en este caso) o el de un campesino (*Peribáñez*, y *El mejor alcalde, el Rey*), como concreción de éste en el estado llano, podía legitimar las situaciones conflictivas, que tenían que ser refrendadas por la "razón juciosa" del soberano como personificación suprema del honor.

Toda esta imagen coercitiva y conservadora de la realidad social y política de la monarquía absoluta española a través del teatro, se concreta, por otro lado, en el sentimiento protonacional que de la comedia de Lope se infiere. "En Lope de Vega destacará el nacionalismo integérrimo y la voluntad de elevarse por encima de los conflictos más evidentes por obra y gracia de una operación ideológica en la que une la clase dominante a los labradores ricos" (50). Este sentimiento nacional que ofrece Lope va en consonancia con su proyecto configurador de ideología, porque "para hacer popular y nacional ese "arte nuevo" era necesario descubrir, por debajo de la heterogeneidad del público, su homogeneidad como pueblo" (51).

La obra de Lope adquiere, además, una gran relevancia, por ser el autor más representativo e importante del Barroco en su época de apogeo.

Lope supo darse cuenta, muy pronto, del protagonismo del público ante la comedia. Y en toda su producción se hace patente su preocupación por ofrecerle situaciones de su agrado, en las que subrepticamente pueda hacerlo partícipe como un elemento más de sus propósitos literarios, comerciales y políticos. No en vano, a través del Romancero accedía Lope a la expresión popular. "Que un arte de comedias os escriba, / que al estilo del vulgo se reciba", dice Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* (52).

Aparece, por lo tanto, Lope de Vega totalmente inmerso en la problemática que gira en torno al Barroco como cultura de masas, donde el público actúa como factor imprescindible para el desarrollo comercial y técnico del teatro. Las exigencias del público son muy tenidas en cuenta por Lope que, consciente de la importancia que tiene, llega a decir en una de sus obras que "la fama está en la opinión" (53).

Se establece, así, una inseparable interrelación entre Lope, como escritor de masas, y el público, a cuyas opiniones y exigencias se somete, "a la vez que, desde su perspectiva ideológica, alimenta las creencias populares, en círculo inexorablemente cerrado: Lope se inspira en el casticismo de un pueblo partícipe de la ideología dominante y éste ve reforzadas sus opiniones en el teatro lopesco" (54).

En suma, el teatro de Lope, en su defensa de una sociedad monárquico-señorial, teocrática y campesina, como la española del siglo XVII, responderá, por un lado, a los criterios ideológicos y políticos

su propia condición a la nobleza, y también, correlativamente, los excluidos de la misma, destinados a carecer del honor legal, son producto de la suprema disposición divina sobre la naturaleza". MARAVALL, J. A., *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Op. cit. pág. 43.

(49) VALBUENA PRAT, A., Op. cit. pág. 119.

(50) BLANCO AGUINAGA, C., RODRIGUEZ PUERTOLAS, J., y ZAVALA, I. M., Op. cit. pág. 289.

(51) RUIZ RAMON, F., Op. cit. pág. 145.

(52) LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias. La discreta enamorada*, Ed. Espasa Calpe, Col. Austral, n.º 842, Madrid, 1973, 4.ª ed. pág. 11.

(53) LOPE DE VEGA, *El rey don Pedro en Madrid*, Ed. Aguilar, Madrid. Citado por MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Op. cit. pág. 213.

(54) BLANCO AGUINAGA, C., RODRIGUEZ PUERTOLAS, J., y ZAVALA, I. M., Op. cit. pág. 310.

que la oligarquía dominante trata de imponer y, por otro, a los estados de opinión que coexisten en la sociedad, y que históricamente representan una nueva fuerza a considerar en el ámbito de las relaciones de clase; sobre todo en lo que supone de vigencia y mantenimiento del poder barroco.

7.—A MODO DE CONCLUSION:

A través del recorrido que sobre la cultura del Barroco hemos realizado en los apartados precedentes, aunque en forma de síntesis, podemos constatar las siguientes apreciaciones, que presentamos aquí a modo de conclusión.

En primer lugar, uno de los caracteres más singulares de la época barroca es el que se refiere al dirigismo de toda su cultura por parte de las altas instancias de poder. Dirigismo que, no obstante, se aprecia, de igual modo, en todos los órdenes de la vida colectiva.

Que el teatro como “vehículo de cultura popular que llega allí dónde la letra impresa se detiene” (55) fue el medio de difusión más idóneo, mediante el cual el Estado Absoluto pretendía perpetuarse ideológica y políticamente.

Que el Barroco se desarrolla como un movimiento cultural y socialmente integrador, a cuyo conjunto de valores llegó a adscribirse la mayor parte de la población, sin distinción de sectores.

Que los diferentes estados de opinión existentes ya en la sociedad del siglo XVII español, a pesar de los esfuerzos en pro de su uniformización, hicieron posible la aparición y ulterior configuración del público como factor social; el cual, a partir de entonces, en su doble calidad de público y pueblo será también objeto expreso de la cultura (56). El Barroco, por tanto, hay que considerarlo como la primera cultura de masas de la historia moderna, inmersa, por otro lado, en una época de crisis general, que daría lugar a la instauración de los regímenes absolutos.

Que el teatro se hace partícipe, ahora, de las nuevas relaciones mercantiles burguesas que se imponen en la sociedad española. Surge, por consiguiente, el teatro como hecho comercial. A estas nuevas relaciones de mercado, así como al público y a la superestructura dominante habrían de deberse tanto el autor como la comedia.

En suma, éstos y otros son aspectos del Barroco español, cuyos caracteres, inclusive formales, responden, naturalmente, a su circunstancia histórica. La correlación de fuerzas existente entonces en la sociedad del seiscientos en España prefiguraron el marco de actuación de la cultura barroca, la cual dará paso a nuevas formas culturales (la Ilustración del siglo XVIII) cuando el proceso histórico haya seguido su curso progresivo, superando sus contradicciones internas, ya sean éstas determinadas desde el nivel ideológico, social, político y/o cultural (57).

(55) ENCISO RECIO, L. M., del Prólogo al libro de ALMUIÑA FERNANDEZ, Celso, *Teatro y Cultura en el Valladolid de la Ilustración*, Ed. Servicio de Información y de Publicaciones del Ayuntamiento de Valladolid, 1974, pág. XXV.

(56) “La cultura ilustrada, pese a su gran carga “elitista”, no comienza y termina en sí misma, sino que busca ser el instrumento que acabe con la ignoración y postración de un pueblo”. ALMUIÑA FERNANDEZ, Celso, *Op. cit.* pág. 20.

(57) “Si la historia es un proceso continuo de liberación, y su autoconciencia, es evidente que cada etapa como historia —en este caso como cultura— será rápidamente superada y dejará de interesar”. GRAMSCI, Antonio, *Cultura y literatura*, Ediciones Península, libros de bolsillo, Barcelona, 1973, 3.ª ed. pág. 268.