

Sanchis Sinisterra, José. *he scene in Unites.*
España, Edición de Manuel Juan Soler, 2002.

José Sanchis Sinisterra

LA CONDICIÓN MARGINAL DEL TEATRO EN EL SIGLO DE ORO*

"El espectáculo actúa no sólo como un reflejo, sino como una fuerza."
Antonin Artaud

INTRODUCCIÓN

El teatro español del Siglo de Oro no goza hoy de buena imagen. Sus más recientes y solventes estudiosos, sin duda desde ópticas valorativas bien diversas, han contribuido a confirmar la opinión de la crítica tradicional -de derechas-, que asignaba a la escena barroca un papel fundamental en la exaltación, difusión y mantenimiento del sistema de valores dominante. Parece, pues, incuestionable que el teatro del XVII es un instrumento privilegiado al servicio de los aparatos ideológicos del Estado y de la Iglesia, una institución que se afianza y se generaliza en el tejido social en la medida en que acepta servilmente contribuir al fortalecimiento de la ortodoxia política y religiosa, un arte, en fin, que se remonta desde la tosquedad y la precariedad de la plaza y de la taberna hasta el refinamiento y la solemnidad del palacio a fuerza de sumisiones, halagos y complicidades con el poder establecido.

Esta imagen no puede, naturalmente, resultar muy atractiva en unas circunstancias -las actuales- que reclaman para el teatro el lugar del disenso, de la crítica y de la transgresión. Si el universo dramático del Siglo de Oro, desde su organización económica y profesional hasta las tramas y los conceptos de las comedias, no constituye otra cosa que un monumento destinado a glorificar y perpetuar la ideología monárquico-nobiliaria de la sociedad de los Austrias y a propagar y ejemplificar la moral y los dogmas emanados del Concilio de Trento, ¿qué interés puede tener, aparte del meramente histórico, para una reflexión y una práctica escénicas que pretendan afrontar las últimas convulsiones del siglo XX?

Un interrogante tal, que pende sobre el teatro del siglo XVII, podría hacerse extensivo a toda la cultura del Barroco si tomáramos rigurosamente en cuenta los puntos de vista de algunos investigadores contemporáneos. Para José Antonio Maravall, por ejemplo, en su importante estudio sobre *La cultura del Barroco*, ésta no es más que un gigantesco y complejo instrumento en manos de las clases dominantes destinado a anular y compensar las tensiones -por otra parte enormes- del conjunto social, y a propagar una actitud de sometimiento interior y exterior ante cualquier forma y grado de la autoridad.

* *Primer Acto*, Madrid, 186 (octubre-noviembre de 1980), pp. 73-87. Esta ponencia se reproduce también entre los materiales documentales de las *III Jornadas de Teatro Clásico Español*, edición de José Monleón de las Jornadas celebradas en 1980 en Almagro (Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 95-130). Es interesante el coloquio posterior, que puede leerse en *op. cit.*, pp. 131-145.

En sus propias palabras: "el arte y la literatura del Barroco, que con frecuencia se declaran tan entusiastas de la libertad del artista y del escritor o de la libertad en sus gustos del público al que la obra se destina, se hallan, sin embargo, bajo la influencia o incluso bajo el mandato de los gobernantes (...). Están sometidos, no menos, al control de las autoridades eclesiásticas, en cuanto a la ortodoxia o simplemente en cuanto a las conveniencias apologeticas, intervención que se acusa después de la renovación de la disciplina impuesta por el Concilio de Trento" (p. 161). Y en otro lugar: "Los escritores barrocos predicán una y otra vez la sumisión a las leyes, cualesquiera que éstas sean, el acatamiento a los príncipes, aunque sean tiranos, a los magistrados y superiores, con expresiones que frecuentemente superan el nivel de obediencia dado en otras épocas." (En nota: "*El teatro llega en esto a los mayores extremos.*") (pp. 295-296).

Como es sabido, el propio Maravall analiza en concreto la función integradora del teatro en otro de sus libros, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Allí muestra el privilegiado papel del espectáculo "en la campaña de fortalecimiento de la sociedad señorial" (p. 45) y describe los contenidos ideológicos de un arte que proporciona "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." (p. 37). Como reza el título del capítulo II, se trata de "un teatro en apoyo de la sociedad configurada según un orden monárquico-señorial".

Desde muy distintos planteamientos, Othón Arróniz, en su obra *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, tras describir la estrecha relación que guarda el establecimiento del teatro como hecho permanente con las cofradías dedicadas a fines benéficos, afirma: "La Reforma católica da impulso al teatro haciéndolo su aliado para la defensa y exposición al pueblo de los misterios sacramentales. La Contrarreforma vuelve sobre su generoso apoyo, lo reafirma y lo amplía, condicionándolo a que la comedia sirva para beneficio de los pobres." (p. 50). Y, en las conclusiones de su estudio, insiste: "El teatro obtuvo con el patronazgo del Estado y de la Iglesia un apoyo moral del que careció durante la Edad Media." (p. 248).

Si de estas apreciaciones generales pasamos a niveles concretos, las perspectivas no son mucho más estimulantes. Analizando los contenidos ideológicos que configuran la dramaturgia del Siglo de Oro en sus textos y autores más significativos, resulta patente su identificación con la visión del mundo de los grupos privilegiados. El discurso del Poder, impermeable a la crítica y resistente al cambio histórico, se refleja y se refracta en los temas y tramas de innumerables obras que difunden un mismo modelo político, un orden social inmutable, una incuestionable religiosidad, un sistema ético rígidamente conservador en lo esencial.

Hacia aquí apuntan las conclusiones de Díez Borque en su investigación sobre la dramaturgia de Lope de Vega, lúcidamente analizada desde el punto de vista sociológico: *Sociología de la comedia española del siglo XVII*; y no carecería de fundamento hacer extensivas tales conclusiones a otros autores aplicándoles una metodología similar: "La comedia acepta los valores y creencias de la época y se mueve en el férreo mundo conceptual, compartido por los espectadores, de religión, patria, monarquía, derecho, deber, etc., lejos de toda sospecha de caída o vacilación. La comedia no encierra ningún tipo de crítica, pues lo que se busca en ella es una diversión que además confirme el sistema de valores admitido como óptimo." (p. 361).

Complemento de esta sugestiva obra, su estudio sobre las condiciones materiales del hecho teatral, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, aunque limitado fundamentalmente al Madrid de 1621 a 1635, muestra cómo "la organización económica, social, administrativa y profesional del teatro y sus responsables" traduce un complejo

proceso de *institucionalización* de la actividad escénica. Tal proceso comporta la transformación del teatro en una estructura dotada de "coherencia y rigidez" en todos sus niveles, desde el lugar en que se produce, el corral, hasta las partes componentes del espectáculo, pasando por sus aspectos legales, comerciales, profesionales, técnicos, artísticos, etc. Y es en la medida en que el teatro deja de ser un fenómeno ocasional, incontrolado y, por así decirlo, marginal, que puede hablarse de "la supremacía total, y sin sombra, de la representación en los corrales públicos como forma máxima y excluyente del espectáculo y el consumo cultural masivo, en el siglo XVII" (p. 268).

No obstante, Díez Borque, sin duda por su logrado propósito de "traer a campos de realidad de verdad el mundo idealizado y mítico de la comedia", y organizando para ello un valioso acopio de datos objetivos, deja entrever, aun sin enfocarla decididamente, otra imagen de nuestro teatro del Siglo de Oro. Una imagen que asoma aquí y allá, fragmentaria y dispersa, invocada tan sólo para servir de contraste o refuerzo a la primera y dominante que presenta la comedia como "espectáculo único y por antonomasia, sin ninguna competencia efectiva", que "se inscribe, como miembro de excepción y privilegio, en un conjunto variado de fiestas urbanas que apoyan su razón de ser en lo teatral y la teatralización, y que tienen en común servir de evasión y pantalla de una realidad insatisfactoria." (p. 247).

Focalizando con cierta insistencia esa imagen difusa, se insinúa una cuestión que obligaría a revisar el severo veredicto que pesa hoy sobre nuestros clásicos.

HACIA OTRA IMAGEN DEL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

La cuestión podría plantearse así: si nuestro teatro barroco constituye básicamente un domesticado organismo de domesticación colectiva, ¿cómo se explica que su licitud se encuentre constantemente en entredicho, que su práctica se vea una y otra vez sometida a "reformas", controles y limitaciones de toda índole, que su misma continuidad resulte amenazada e interrumpida reiteradamente?

Porque esto es algo también incuestionable en cualquier análisis objetivo de la escena española durante su período áureo: los anatemas eclesiásticos, las restricciones legislativas, la censura policial e incluso las prohibiciones locales o nacionales acompañan el desarrollo del teatro desde los primeros tiempos de Lope de Vega hasta los últimos años de Calderón, y aun antes y después. ¿Son compatibles tales indicios de peligrosidad social, tantas prevenciones y condenas, con la finalidad conservadora, inmovilista, paralizadora que se atribuye al arte dramático del XVII? ¿Podemos considerar suficiente una interpretación que minimiza la hostilidad de la Iglesia y los celos del Estado, patentes a tantos niveles y de modo tan pertinaz?

Quizás convenga ya replantearse una imagen que, si en cierto sentido ha podido resultar sanamente crítica, amenaza con arrinconar a nuestros clásicos en el polvoriento museo de las glorias imperiales. Y mientras aparecen nuevos materiales que permitan -y aun obliguen- a la crítica especializada el cumplimiento de esta tarea, limitémonos a intentar nuevas lecturas del material literario y documental actualmente disponible. En este sentido, mi propuesta es, como se verá, más bien modesta.

Entre las varias colecciones de documentos que, desde el *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España* de Casiano Pellicer, han facilitado la interpretación no exclusivamente literaria del teatro barroco, quisiera destacar un título al que, en mi opinión, no ha concedido la crítica nacional la atención que merece. Me refiero a la tan a menudo citada *Bibliografía de las controversias sobre la*

licitud del teatro en España de Cotarelo y Mori (Madrid, 1904), que está exigiendo, por cierto, una urgente reedición: quizás sustituyendo el orden alfabético original por el cronológico. Como es sabido, en el libro se recogen, aparte de una colección estimable de disposiciones legales referentes al teatro, 213 documentos -citados, extractados o transcritos íntegramente- que condenan y defienden el arte dramático, constituyendo los hitos fundamentales de una acre polémica que se extiende, en la recopilación de Cotarelo, desde 1468 hasta 1868. Cuatrocientos años de polémica en torno a la licitud moral, social e incluso política de un arte que tiene que justificar y defender, una y otra vez, su derecho a la existencia.

Un dato cuantitativo que inmediatamente salta a la vista es que algo más del 50 por 100 de los documentos recogidos se concentran en el periodo comprendido entre los años 1590 y 1690, es decir, en el Siglo de Oro de la comedia española, en esa etapa en la que, según la crítica actual, el teatro constituye un recurso privilegiado de la propaganda oficial. ¿No es extraño que una institución comprometida en la difusión de la ortodoxia política y religiosa resulte tan controvertida y suscite un tan gran número de enconadas discusiones? Discusiones que no se limitan al terreno de la especulación, sino que se inscriben en los avatares concretos de la actividad teatral y que afectan directamente a sus condiciones de existencia e incluso de supervivencia. "Este punto de las comedias -dirá uno de sus detractores- es una de las batallas más sangrientas y dilatadas que se han controvertido en nuestra nación española; y aunque varias veces por el dictamen y razones fuertes de hombres consumados en virtud y letras se haya interrumpido el ejercicio de ellas, ha parecido esta monstruosa ocupación insuperable y fiera hidra de siete abominables cabezas, que cortándole una el cuchillo de la prohibición, vuelve de la sangre del degüello a renacer otra en el arcaduz de su garganta."

"Monstruosa ocupación" e "hidra de siete abominables cabezas" no parecen designaciones muy apropiadas para una actividad supuestamente ortodoxa y casi paraestatal, pero lo cierto es que tales dictámenes sintetizan a la perfección los juicios que se formulan sobre el teatro y los comediantes a lo largo de esta -efectivamente- sangrienta y dilatada batalla, que el libro de Emilio Cotarelo documenta de manera exhaustiva y minuciosa. En él, las páginas más abundantes, más apasionadas y, al mismo tiempo, más rigurosas -en la doble acepción de la palabra: duras y exactas- corresponden al que podemos llamar *discurso detractor*, hasta el punto de que las argumentaciones de los defensores del teatro resultan, en su mayor parte, ingenuas, mezquinas y -a menudo- hipócritas.

Desvalorizar los textos hostiles al teatro atribuyéndolos a la inquina de clérigos fanáticos, moralistas estrechos o funcionarios pacatos demuestra, además de una lectura tendenciosa y superficial, un desenfoque notable de la realidad histórica concreta, ya que tales clérigos, moralistas y funcionarios, en muchos casos próximos al Poder, representan justamente la ideología dominante, el sistema de creencias, valores y normas que sustenta el orden social de la España de los Austrias. Por el contrario, atribuir al discurso detractor un grado suficiente de objetividad y de verdad -lo cual no implica compartir sus presupuestos ideológicos, naturalmente- permite, por una parte, entender la evolución del teatro del Siglo de Oro como un conflicto dialéctico entre la potencialidad subversiva del hecho teatral -que luego analizaremos- y los mecanismos controladores y represores al servicio del Poder; y por otra, descubrir que la realidad teatral del Barroco desborda, en amplitud y complejidad, los límites estrechos de un arte de propaganda codificado por (y en) las instancias centrales y centralizadoras del sistema social.

Aparece entonces la imagen de una práctica artística en gran medida marginal -liminal, dirían los antropólogos- que se instala en los intersticios de un orden religioso y político

tendente a la rigidez y al inmovilismo, que subvierte discreta o descaradamente sus cimientos, que cuestiona sus principios fundamentales, que burla sus sistemas de control y se burla de sus dispositivos punitivos, que sobrevive, en fin -"hidra de siete abominables cabezas"-, a sus tentativas de aniquilación y renace una y otra vez, extendiéndose y propagándose como el fuego y como la peste.

Con la peste y con el fuego son comparados a menudo el teatro y sus nocivos efectos sobre la colectividad en el discurso detractor, discurso que, si bien hunde sus raíces en la secular hostilidad del cristianismo hacia las pervivencias paganas, si bien extrae algunos de sus fundamentos y argumentos de las doctrinas de los Padres de la Iglesia referentes a los espectáculos de la Baja Latinidad y la Alta Edad Media, también afirma y demuestra basarse en la experiencia contemporánea, acumulando y analizando, a menudo con sorprendente penetración, una abundante casuística de innegable objetividad. Ello sin olvidar que los juicios valorativos sobre dicha experiencia, por proceder de fuentes tan poderosas como la Compañía de Jesús, el Consejo de Castilla y numerosas autoridades civiles y eclesiásticas, se convierten en "datos subjetivos" de gran operatividad en cualquier análisis ideológico.

Cuando comparamos esta abrumadora colección de diatribas con la visión que del arte escénico barroco nos configura hoy la crítica, se pone de manifiesto -una vez superada la inicial perplejidad- que ésta adolece, al margen de su honestidad y de su rigor, de una indudable parcialidad, cuando no de un lamentable reduccionismo; tanto más graves cuanto que pretende dar a sus conclusiones un carácter general y totalizador -por no decir totalitario. Anticipemos algunas de estas reducciones, que afectan fundamentalmente a:

-*La prioridad de lo literario sobre lo escénico.*- Atribuir a los textos dramáticos un papel exclusivo o siquiera primordial en el estudio de la realidad teatral comporta la pérdida de la perspectiva adecuada para captar la complejidad del arte escénico y de su articulación con la realidad social. Nadie ignora que el texto es un ingrediente más -y no el fundamental- del espectáculo, y que no es el depositario del Sentido, sino que éste es *producido* en cada representación por el contexto.

-*La selectividad del material textual.*- Limitarse al análisis de las "obras maestras", de los "autores fundamentales" -o incluso de la totalidad de los textos conservados, si ello fuera posible- significa: infravalorar la significación objetiva, histórica de los textos considerados "mediocres" o francamente "deleznable" por nuestra sensibilidad estética; olvidar a los autores "infimos", poetastros plagiarios, cómicos metidos a versificadores, zurcidores de comedias incongruentes; negar la ingente masa de las obras perdidas, de las ignoradas e incluso de las no escritas, pues no hay que olvidar el papel de la fijación y transmisión oral en las formas más populares del teatro y de la literatura; en una palabra: ejercer una censura estética sobre las censuras ya operadas por la historia cultural, que es clasista y elitista.

-*La extrapolación al pasado de la actual concepción de la teatralidad.*- Aplicar a otras épocas históricas nuestra noción de lo teatral puede dejar fuera de análisis toda una serie de manifestaciones lúdicas, juglarescas, festivas, que no son, ni mucho menos, ajenas al sentido, a la forma ni a la función del hecho espectacular. En cada momento, en cada sociedad, el teatro nace y se desarrolla *desde sus fronteras*; el Centro está hueco, y en él trata de instalarse, para dominarlo, la carátula enfatizadora del Poder.

La comprensión y la valoración actuales de nuestro teatro del Siglo de Oro han de basarse en la toma en consideración del máximo de aspectos no institucionales de

la actividad espectacular y de todo aquello que hoy denominamos lo "parateatral", a fin de integrarlos y confrontarlos dialécticamente con las formas más identificables y reconocibles de la comedia y su representación en los corrales. Asimismo, se impone revisar algunos conceptos generales objetivamente fundamentados, pero cuya significación puede variar si admitimos un cierto grado de verdad en los argumentos esgrimidos contra el hecho escénico por sus enemigos.

Desde estas perspectivas, el proceso de institucionalización que experimenta *un sector* de la actividad teatral desde que las cofradías de los hospitales asumen, con fines benéficos, la administración de los corrales de comedias (1568-1574), hasta que los ayuntamientos se hacen cargo de su explotación (1615-1638), no ha de entenderse sólo como una progresiva organización en base a criterios económicos y asistenciales. Puede también interpretarse como una operación de control destinada a sujetar y reprimir un fenómeno que se percibe como imposible de erradicar y difícil de asimilar, y así lo pone de manifiesto el siguiente texto:

"Como los años pasados se ordenase en algunas ciudades de España un hospital general para sustentar del público los pobres que viven de misericordia ajena, y no se ofreciese comodidad de sacar aquel gasto y vieses que muchas compañías de representantes andaban vagando por toda la provincia y barriendo dineros por todas partes, a algunos hombres prudentes les pareció que sería provechoso para la república, alguna parte de aquella ganancia para sustentar a los pobres, edificándose con autoridad pública alguna casa o teatro y alquilándola a alguna persona por gran precio porque desta manera entendiase se acudiría a todo, socorriendo la necesidad de los pobres y reprimiendo con aquello, como pena, la libertad de los farsantes, principalmente, poniéndoles leyes y sobrestantes que les fuesen a mano quitando la ocasión de pecado y teniendo cuidado de la modestia; aviso por cierto y consejo muy prudente, si las obras fueran conforme su traza y pensamientos, o si algunas leyes bastasen para enfrenar la perversidad desta gente y la vanidad de los oyentes." (Juan de Mariana, 1609, en Cotarelo, p. 433).

Igualmente, la organización y distribución material del corral de comedias, con sus entradas diversas y su intrincada compartimentación en corredores, gradas, patio, aposentos, desvanes, tertulia, cazuela, etc., constituye, entre otras cosas, un dispositivo progresivamente perfeccionado tendente a reproducir, en esa zona privilegiada de encuentros promiscuos que es el teatro, todas las censuras, barreras y jerarquías de una sociedad rígidamente estamental y clasista. Tendente también a interceptar los poderosos flujos libidinales que el hecho escénico desencadena y que sus impugnadores, plenamente conscientes de la fundamental conexión del teatro con el erotismo, denuncian una y otra vez. Con el sano propósito de paliar estos ataques, un anónimo defensor del teatro pinta el siguiente cuadro, de casi conmovedora ingenuidad:

"Miren la bien distribuida planta de los Corrales y en las separaciones de sus bien prevenidos repartimientos hallarán colocada la grandeza en los aposentos, en los desvanes los cortesanos, con muchos religiosos que no escrupulizan por doctos y virtuosos el verla; (...) El hermoso peligro de las mujeres le quisiera ver tan separado en otros sitios como se mira en los corrales; el pueblo en las gradas y en el patio, a la vista del autorizado temido respeto de la Justicia, donde se mira tan temida como venerada su autoridad." (Anónimo, 1681, en Cotarelo, pp. 42-43).

(Pero compárese con la descripción de Zabaleta, pese a su intención amablemente satírica y costumbrista).

Ni que decir tiene que el mismo significado controlador y represor posee la copiosa legislación que se abate sobre la práctica teatral apenas comienza a generalizarse. El Poder reacciona ante la extensión de esta "pestilencia", de esta "infección", de esta "ponzoña", mediante una sucesión ininterrumpida de disposiciones legales y de medidas policiales que tratan de contener dentro de unos límites tolerables tan peligroso mal. No hay que ver en ello, pues, una gradual profesionalización y legalización del teatro, sino justamente el síntoma de su permanente ilegalidad, el estigma de su liminalidad irreductible; esa "mala canalla" que integra las filas de la farándula prolifera sin cesar en las zonas marginales del sistema y despliega desde allí su "incorregible libertad". Cuando el sistema intenta una y otra vez corregirla con todo tipo de reglamentaciones y "reformas", o bien acaece su transgresión pura y simple -y ello en el seno mismo de los dispositivos de control: los corrales urbanos -:

"Que el exceso se continúa con grandes escándalos sin que los contenga ni escarmiente el castigo, aunque se han hecho muchos, ni se les halle más remedio que el de la prohibición absoluta de las comedias..." (Junta Superior, 1672, en Cotarelo, p. 387).

o bien se derrama en líneas de fuga incontrolables, constituyendo esa dimensión mal estudiada de nuestro teatro que se engloba bajo la impropia denominación de "compañías de la legua". En la Consulta del Consejo de Castilla formulada por el Rey en 1644, que Cotarelo transcribe según el extracto de Casiano Pellicer, se lee:

"Que las compañías fuesen seis u ocho, y que se prohibiesen las llamadas de la legua, en que andaba gente perdida en los lugares cortos." (Cotarelo, p. 164).

Díez Borque ha visto bien la naturaleza antiinstitucional de este *otro teatro*, destacando su tendencia a moverse en una relativa ilegalidad, pero parece escapársele su plena significación cuando:

- lo contrapone radicalmente al representado por las llamadas "compañías de título", siendo así que los límites entre ambos son fluctuantes y generalmente circunstanciales;
- lo considera una simple "supervivencia, en la época de la comercialización de la comedia, de las viejas estructuras de la organización teatral en el XVI", siendo evidente que esta clase de "cuadrillas" de cómicos ambulantes constituye una corriente paralela al teatro sedentario y urbano, al que nutre ocasionalmente pero sin identificarse ni fundirse con él;
- si bien señala su coexistencia con las compañías legales, lo relega a un segundo plano al subrayar una y otra vez que "la organización y reglamentación, es decir, la ordenación legal son conceptos clave a partir de los cuales hay que explicarse el teatro del XVII como hecho estable"; en otras palabras, fundamenta el sentido de teatro barroco en las manifestaciones formales, legales, de su castración;
- da por sentado que basta un decreto para liquidar a las compañías de la legua que dejan de existir, dice, en "1646, año en que se prohibieron por estar compuestas por gente perdida y vagabunda"; pero es dudoso que precisamente en este caso la acción legislativa tuviera un efecto tan contundente; sabemos, por otra parte, que el teatro "extramuros" pervive, más o menos ajeno a las concepciones literarias del espectáculo, hasta bien entrado el siglo XX.

(Un interesante análisis sobre la naturaleza profesional, social y artística de este *lumpenteatro* puede realizarse a partir del conocido pasaje de *El viaje entretenido*).

de Agustín de Rojas, en que se relatan las andanzas de Ríos y Solano, dos representantes que, circunstancialmente, constituyen un "Ñaque".)

En el extremo opuesto de la escala social, el teatro cortesano ha sido presentado por la crítica como la expresión patente del apoyo oficial al arte dramático, de la identificación entre la sensibilidad y la ideología del Poder y las formas y contenidos de la comedia. Se diría que el apogeo de la vida escénica del XVII guarda una estrecha relación con la afición que le manifiestan la monarquía y la nobleza, sancionando el creciente prestigio de un arte originariamente humilde con su patronazgo, en ocasiones desmedido. Sin embargo, una interpretación menos frontal de los datos permitiría discernir la *influencia letal* que sobre el teatro ejerce esta protección palaciega; protección que, por otra parte, debería ser puesta en entredicho revisando el tipo de diversión que la Corte obtiene de la representación de comedias. Recordemos la tan citada anécdota que cuenta José de Pellicer en sus "Avisos":

"Los reyes se entretienen en el Buen Retiro oyendo las comedias en el Coliseo, donde la Reina, nuestra señora, mostrando gusto de verlas silbar, se ha ido haciendo con todas malas y buenas esta misma diligencia. Asimismo, para que viese todo lo que pasa en los corrales, en la cazuela de las mujeres, se ha representado bien al vivo, mesándose y arañándose unas, dándose vaya otras, y mofándose los mosqueteros. Han echado entre ellas ratones en cajas, que, abiertas, saltaban, y ayudando este alboroto de silbatos, chiflos y castradores se hace espectáculo más de gusto que de decencia" (1640).

¿No resulta cuando menos *perversa* esta "afición al teatro" que se satisface con el espectáculo de un público encanallado representándose a sí mismo en sus comportamientos más degradados? Pues el teatro propiamente cortesano, el que se concibe y realiza por y para la Corte, con su hipertrofia progresiva de la maquinaria y la iluminación al servicio del ilusionismo visual, ¿no remite más bien a una feria de novedades y prodigios que a cualquier concepción mínimamente "dramática" del arte escénico? Abundantes testimonios contemporáneos, que Maravall espiga en Avisos, Relaciones y Cartas, dan cuenta de la naturaleza de este teatro en el que el actor y la acción parecen sepultados bajo un cúmulo de efectismos artificiosos: "con casos de apariciones mecánicamente montadas, con extrañas iluminaciones, rocas que se abren, palacios que se contemplan en vastas perspectivas, paisajes que se transforman, meteoros y graves accidentes naturales que se imitan con espanto del espectador, aparte de barcos, caballos, fieras, etc., que se mueven en escena." (*La cultura del Barroco*, pp. 474 - 475).

Puesto que tales prodigios, introducidos en la escena cortesana por artistas italianos como Fontana y Lotti, podían ser admirados por el público ciudadano -el Coliseo del Buen Retiro, no lo olvidemos, funciona también como teatro comercial, produciendo, por cierto, cuantiosos ingresos a la corona-, son frecuentes las quejas del Ayuntamiento de Madrid por esta competencia desleal, ya que los empresarios profesionales no pueden rivalizar con palacio ni en efectismos ni en fastuosidad. A ello hay que añadir el continuo desmantelamiento de las compañías, que ven a sus mejores actores inopinadamente reclamados por la Corte. Othón Arróniz cita varias noticias del año 1661 que muestran cómo "la misma actividad de palacio entorpecía las representaciones urbanas":

"26 de febrero: No hay función en la Cruz porque Escamilla está ensayando la comedia Fingir y amar de tres ingenios, para representarla ante Su Majestad..."

26 de mayo al 7 de junio: No se representó en los corrales por estar las compañías ensayando la fiesta que se habrá de hacer ante Su Majestad en el Coliseo del Retiro.

28 de noviembre: Diego Osorio no había puesto carteles porque estaba ensayando para hacer una fiesta ante Su Majestad" (p. 246).

Desnaturalizando la teatralidad en función de la espectacularidad sensorial, sometiendo lo dramático a la suntuosidad del ceremonial cortesano y al oportunismo de los fastos señoriales, el "apoyo" del Trono al teatro parece sumarse al resto de las maniobras aniquiladoras emprendidas y proseguidas por los instrumentos del Poder para anular en lo posible la *fuerza* transgresora de la actividad escénica.

LA PELIGROSIDAD RADICAL DEL TEATRO, "NEGOCIO DEL DIABLO"

Para los enemigos del teatro, el asunto no ofrece dudas: la práctica teatral es una prueba palpable de la presencia y actividad del diablo en el mundo. Es más: constituye una de sus estrategias más refinadas y poderosas, puesto que, afectando ser un agradable pasatiempo, útil a la república y aun a la religión, pretextando servir a fines piadosos, como el socorro de los hospitales, disfrazándose con todas las galas del artificio en los versos, adornos y músicas, va destilando en las conciencias el veneno de la corrupción. Sobre este rotundo axioma descansa el discurso detractor del teatro, discurso uno y múltiple cuyos enunciados, reiterando similares conceptos con envidiable coherencia y maciza solidaridad, se entrelazan inextricablemente en citas, ecos y plagios a lo largo de los años, y aun de los siglos.

Pero haríamos mal si, menospreciando esta fundamentación dogmática, desoyéramos o trivializáramos las argumentaciones de tantos avezados estrategas ideológicos aplicados a la defensa del orden establecido. Porque lo cierto es que la *realidad* del teatro del Siglo de Oro -me atrevería a decir: del teatro "tout court"- está ahí, en ese discurso agrio, violento, fanático, pero, quizás por ello mismo, despiadadamente lúcido, que desmenuza implacablemente el complejo entramado del espectáculo a la busca y captura de las metamorfosis del deseo. Por su ostentosa exhibición del cuerpo, por su recurso a lo imaginario, por su vocación gratificadora, por su versatilidad ante la Ley y el Código, el teatro discurre por el territorio prohibido de Eros y sus múltiples avatares. Y no se diga que la licenciosidad erótica, blanco principal de los impugnadores, es una válvula de escape tolerada y aun propiciada por el Poder en tanto que desvíe hacia lo privado el potencial subversivo de la libido. Porque si bien es cierto que la permisividad en materia de moral sexual puede utilizarse para compensar la rigidez normativa en el terreno político-social, no lo es menos -según mostró claramente Wilhelm Reich- que la represión sexual es la raíz psicoafectiva de todas las formas y grados de la represión. Consecuentemente, la transgresión no culpabilizada de los tabúes eróticos es susceptible de abrir el camino de la emancipación social, como vieron claramente algunos enemigos de la licenciosidad escénica en el Siglo de Oro:

"El principio que tuvieron las heregías fue por estas tales comedias. (...) Con otras comedias entraron después las heregías en Francia (...) En España ya comenzaban algunos entremeses de cosas semejantes, a lo cual acudió el Santo Oficio (...); y así como el demonio ve que no puede usar en España de comedias que tanto descubran su principal intento (el cual es arruinar la fe) (...), conténtase con introducir en estas la anchura de conciencia en materia de deshonestidad y otras malas costumbres (...); y así hombres desalmados y perdidos fácilmente se hacen herejes y buscan errores en la doctrina para autorizar y defender los desconciertos de su mala vida." (P. Juan Ferrer, 1613, en Cotarelo, pp. 254-255).

Aún resulta más claro el encadenamiento causal entre la licencia sexual promovida por el teatro y la subversión sociopolítica en este texto:

"Porque las comedias son fomento e incentivo de vicios, y los vicios de heregías, y las heregías de bandos, comunidades, alborotos y guerras civiles." (Fr. J. de Jesús María 1600, en Cotarelo, p. 373).

Aunque la mayor parte de los detractores hacen depender esta inmoralidad, madre de la herejía, de la infame condición de los comediantes y de su intrínseca deshonestidad, puede resultar conveniente iniciar nuestro trayecto espigando algunas opiniones sobre el contenido de las comedias, al que nuestros actuales críticos atribuyen tan señalado papel en la defensa de los valores oficiales:

"Las comedias que se usan son indecentísimas y grandemente perjudiciales a todo género de gentes, porque muy pocas dejan de ser de cosas lascivas y amores deshonestos." (Fr. J. de Jesús María 1600, en Coratelo, p. 370).

"Así se atreven a escribir farsas los que apenas saben leer, pudiendo servir de testigos el Sastre de Toledo, el Sayalero de Sevilla y otros pajecillos y faranduleros incapaces y menguados. Resulta deste inconveniente, representarse en los teatros comedias escandalosas, con razonados obscenos y concetos humildísimos, lleno todo de impropiedad y falta de verosimilitud. Allí se pierde el respeto a los Príncipes y el decoro a las Reinas, haciéndolas en todo libres y en nada continentes, con notable escándalo de virtuosos oídos. Allí habla sin modestia el lacayo, sin vergüenza la sirvienta, con indecencia el anciano y así." (Cristóbal Suárez de Figueroa, 1612, en Cotarelo, p. 557).

"No hay comedia donde no se representen cosas de amores, estupro de doncellas, adulterios de casadas, invenciones y agudezas para procurar y disimular sus torpezas, venganzas, sacrilegios, homicidios, ambiciones y otras cosas a este tono." (P. Juan Ferrer, 1613, en Cotarelo, p. 251)

"Otra doctrina contienen las comedias que más deben llorarla los ojos y aun el corazón que escribirla la pluma. Esta es la doctrina cruel, sangrienta, bárbara y gentilica de la que se llama ley del duelo. Este ídolo de la venganza, con el nombre de punto de honra y de duelo, se adora en las comedias. Este sí que es fragmento sacrílego de las ruinas de la gentilidad, pues se opone derechamente a las leyes del cristianismo." (P. Agustín de Herrera, 1682, en Cotarelo, p. 356).

Mal se compaginan estos juicios con el que reitera José Bergamín en su libro *Mangas y capirotos*: "Ésta es la razón y el sentido popular de todo este teatro; la gloriosa luz de eternidad que su cristalina esfera de pensar transparente: la fe católica de Cristo." Nótese también cómo, en la cita de Suárez de Figueroa, prestigioso erudito y notable escritor -además de "fiscal, juez, gobernador, comisario contra bandoleros y auditor de gente de guerra"-, se perfila la imagen de una dramaturgia plebeya cuya heterodoxia no concierne sólo a lo moral, sino también a lo cultural, estético, social y político. Más directa, aun en su vaguedad, la siguiente cita ilustra sobre la existencia de ciertos conatos de sátira política en el ámbito teatral:

"Dícheme han que estos días los representantes o los que componen las farsas han dado en hacer en ellas unas sátiras atrevidas en que por vía de pasquines sacan en público las cosas que se murmuran en la corte, ya de los que privan, ya de los que gobiernan, ya de algunos señores envidiados, ya de otros señores envidiosos, haciendo con libertad y descortesía, y aun desenfrenamiento, burla y mofa de todo." (Anónimo, 1620, en Cotarelo, p. 220).

La dimensión plebeya, así como también la carga irreverente, satírica y aun obscena que se censura en el repertorio dramático del XVII, irrumpe sin ambages en el llamado "teatro menor", en ese conjunto multiforme de elementos espectaculares que enmarcan y taladran el tejido de la comedia: loas, entremeses o sainetes, bailes, jácaras, mojigangas, follas, matachines... Toda una caterva de números populares de origen y cariz camavalesco, cuya proliferación en el contexto del acontecimiento teatral despierta la sospecha de si, en lugar de constituir "complementos" de la comedia, no será ésta un pretexto, o al menos un simple eje que permite engarzar las atracciones preferidas del público. Los testimonios del discurso detractor, al menos, insisten a menudo en el favor desmedido que el vulgo otorga a estos subproductos, hasta el punto de resultar totalmente indispensables:

"Y si alguna comedia se representa de cosa buena, los entremeses que llaman han de ser de cosas de amores, embustes y rameras, enredos de terceras, riñas de rufianes, hurtos y engaños de criados a sus amos, y cosas semejantes, y la comedia que no tuviese desto ya no hay arrostrar a ella, ni hay quien la vaya a oír." (P. Juan Ferrer, 1613, en Cotarelo, p. 251).

"Es también cierto que los entremeses, bailes, danzas y canciones que se mezclan en las comedias están llenos de palabras, acciones y representaciones que ofenden la pureza de las buenas costumbres, y que (...) desprecian todas las atenciones de decencia y modestia que debieran tener primer lugar" (Junta Superior, 1672, en Cotarelo, p. 388).

En cuanto a las relaciones que se establecen entre la comedia y tales "complementos" espectaculares, que han sido definidas por la crítica actual en términos de oposición, efecto de distanciamiento y tensión, podrían caracterizarse, a la luz de los siguientes textos, en torno al concepto de *invalidación*:

"Porque si los versos de la comedia aciertan alguna vez a ser castos, no lo son los de la música; y si la maraña y traza de la historia es honesta, no lo son los enredos y las marañas de los intermedios, ni los meneos y visajes con que la representan; de manera que en la comedia más espiritual concurren mil indecencias." (Fr. J. de Jesús María, 1600, en Cotarelo, p. 370).

"Sale una farsante a representar una Magdalena, o la que hace y representa una Madre de Dios, y un representante un Salvador, etc.; y lo primero, veréis que esta mujer lo más del auditorio conoce que es una ramera y el hombre es un rufián; ¿puede haber mayor indecencia en el mundo? Lo otro, acabado de hacer una Nuestra Señora, sale un entremés en que hace una mesonera o una ramera sólo con ponerse una toca y regazar una saya, y sale a un baile deshonesto y a cantar y bailar una Carreterías, que llaman Lavandería de paños, donde se representa cuantas rufianerías se hacen en un lavadero; y el que hizo el Salvador poniéndose una barba, en quitándosela sale a cantar o bailar o representar el baile de Allá va Marica. ¿No os parece que esto muestra una grande indecencia y irrisión de nuestra fe?" (Anónimo, 1620, en Cotarelo, p. 218).

El desconocido autor de este texto, perteneciente a unos sugestivos *Diálogos de las comedias* que Cotarelo reproduce, con razón, íntegramente, revela en ésta como en otras apreciaciones una notable agudeza. Irrisón, en efecto, debía de producir el brusco desdoblamiento descrito, capaz de *invalidar* todo el posible contenido piadoso de la comedia o el auto. Veamos otro ejemplo:

"Esta misma (actriz), en acabando la jornada, suele desnudar el traje de la penitencia y vestir el de la risa para el sainete o el entremés, y la que ahora tenía al auditorio al parecer devoto y compungido, ya con la castañuela, con el baile y la letrilla lasciva le tiene alborotado y loco

en risas y en aplausos descompuestos. ¿Pues qué lágrimas pueden ser las que se juntan con tan indecentes risas? ¿Qué se hizo aquella devoción? (...) ¿Qué junta es esta de afectos, de penitencias y de liviandades?" (P. Pedro Fomperosa, 1683, en Cotarelo, p. 265).

Este principio de *invalidación* puede hacerse extensivo al conjunto de las relaciones entre comedia y formas "menores" del espectáculo: dado que unos mismos actores interpretan los personajes de las comedias, por elevado que sea su rango social y espiritual, y los tipos infames o ridículos de los entremeses, jácaras, etc. -y ello sin apenas modificar su aspecto-, la validez de los contenidos aleccionadores resulta muy mermada. ¿Puede preservarse el sentido ejemplar de un enunciado cuando el contexto de la enunciación lo distorsiona y lo degrada en tal medida? Veamos algunas calificaciones de la dimensión musical, tan importante en el contexto espectacular de la comedia:

"Quiero acabar tornando a referir que la música del teatro y de los farsantes es una peste gravísima que va corrompiendo por las ciudades y por los lugares las costumbres de los particulares y poco a poco dándoles a beber la maldad." (P. Juan de Mariana, 1609, en Cotarelo, p. 434).

"Los despertadores de este vicio (la sensualidad) y como los fuelles que encienden el fuego de los apetitos sensuales son las músicas y los bailes lascivos y las representaciones deshonestas con que las mujeres afeitadas y libres incitan a los hombres y despiertan los apetitos." (P. Alfonso de Andrade, 1648, en Cotarelo, p. 58).

Como ha aparecido ya en algunas de las citas anteriores, la raíz de la peligrosidad del teatro se halla fundamentalmente en la "depravada" condición de sus ejecutantes, es decir, de los actores y -muy en especial- de las actrices:

"Lo que ha hecho infame este oficio no ha sido él en su naturaleza, que, pues es arte, es noble como lo son todas las artes liberales; sino el daño le ha venido de las circunstancias, cuales son ser la gente vil y mercenaria, los vicios en que andan envueltos, el representar cosas torpes e infames: esas circunstancias y adherencias son las que han infamado el arte." (Anónimo, 1620, en Cotarelo, p. 222).

Abundantísimas son las referencias a la infamia y corrupción de los cómicos, "gente holgazana, mal inclinada y viciosa, y que por no aplicarse al trabajo de alguno de los oficios útiles y loables de la república se hacen truhanes y chocarreros para gozar de vida libre y ancha", al decir de uno de sus detractores. Aun aceptando -sin esfuerzo -que hubiera entre ellos gente honesta y respetable, es decir, inclinada a vivir según los patrones morales y sociales dominantes y hasta a defenderlos y propagarlos, no cabe duda de que, bien a consecuencia de su origen, bien de sus aspiraciones, pero, en cualquier caso por la naturaleza misma de su profesión, el actor en la España barroca era un desclasado.

Todos los autores actuales que se han confrontado al complejo problema de la condición social del actor, coinciden en señalar la ambigüedad y la ambivalencia de su status: admirado, ensalzado, envidiado e incluso glorificado, no por ello logra conjurar la desconfianza, el menosprecio o la franca hostilidad de las clases dominantes. Mientras que el Sistema -cualquier sistema- tiende a fijar y codificar en mayor o menor grado, en una u otra forma, a los individuos y grupos que lo integran, el teatro ofrece a sus miembros amplios márgenes de indeterminación y fluctuación: el nomadismo, la improductividad, la promiscuidad, el exhibicionismo, la simulación... claves de un vivir anómalo que oscila perpetuamente entre la libertad y la servidumbre.

Una sociedad jerarquizada, inmovilista y cuasiteocrática como la de los Austrias no podía aceptar sin graves reticencias el incremento de unos grupos humanos que optaban por la "vida libre y ancha" y que, sin resignarse a la turbia anonimidad de los medigos, pícaros y delincuentes que integraban la enorme masa de los desheredados, ostentaban su *diferencia* a través de una profesión equívoca y en nombre de un arte seductor. Profesión y arte que concitan todos los fantasmas colectivos de la transgresión, como puede verse en esta pequeña nómina de citas que van del exabrupto a la delación:

"Las sabandijas que cría la comedia son hombres amancebados, glotonos, ladrones, rufianes de sus mujeres..." (L. Leonardo de Argensola, 1598, en Cotarelo, p. 66).

"...es gente viciosa que tiene aversión al trabajo y a lo que les ha de costar algo, y está(n) hechos a la ociosidad y gustos de sus antojos y sentidos y a la vida gallofa. (...) y por esto y los vicios en que viven, cada día riñen y se despiden unos de otros. (...) como los autores no pueden escoger los que quieren, han de tomar los que se les llegan al oficio, aunque sean unos picarones." (Anónimo, 1620, en Cotarelo, p. 221).

"Como es más fácil sacar un disfraz en el tablado que fatigar una azada, hay trescientas compañías de comedias, y apenas hay quien cultive la tierra, la mayor mengua que nuestra España padece." (Fr. Jerónimo de la Cruz, 1635, en Cotarelo, p. 204).

"A esta gente perdida (...) suelen agregarse hombres facinerosos, clérigos y frailes apóstatas y fugitivos, que se acogen, como a asilo, a estas compañías para poder andar libres y desconocidos a la sombra dellas. Maridos que sólo sirven de excusa a sus mujeres y mujeres que sólo sirven de excusa a sus maridos falsos y verdaderos, y que con sus desenvolturas y bulonerías encantan a los viejos y a los mozos. (...) nunca sus delitos pueden refrenarse con algunas penas. Búrlanse de todos a la sombra del poder que los ampara, y con mudarse de un lugar a otro, como gente vaga y que no tiene fuero ni domicilio alguno, en ninguno pueden ser sus delitos y excesos castigados por más atroces que sean." (Cristóbal de Santiago, 1649, en Cotarelo, p. 543).

Se añade a este natural infame, antisocial y delictivo, la inmoralidad resultante de las condiciones de vida y trabajo de las compañías, ocasión de todas las licencias:

"Ensayan luego todos juntos, siéntanse promiscuamente, míranse y háblanse cara a cara sin reparo, ni nota, ni miedo. A estos ensayos, como son de cada día, es preciso estar las mujeres como de casa y medio desnudas. (...) (Cuando representan) entran y salen a cada paso, rozándose ellos y ellas. El vestuario es común. Allí se peinan, se visten, se desnudan a vista unos de otros, y muchas veces la prisa de mudar vestidos obliga a que hombres ayuden a desnudar y vestir mujeres, y al contrario. (...) Si salen estas compañías a representar fuera, van también promiscuamente en carros o coches por caminos o posadas." (P. Pedro Fomperosa, 1683, en Cotarelo, p. 267).

Omitiendo, por sobradamente conocidas, las acusaciones de proxenetismo que pesan sobre los maridos, padres y hermanos de las comediantas, así como la pública ostentación, en escena, de conductas indecorosas -"representando abrazos y besos y todo lo demás con boca y brazos, lomos y con todo el cuerpo", en palabras del Padre Mariana-, interesa señalar que este ambiguo parentesco del teatro con la prostitución, claramente afirmado por algunos detractores, parece estar en la base de la popularidad de la comedia. Al menos, algo de esto se desprende de unas relaciones de contadores de hospitales citadas por Pellicer, que atribuyen la disminución de las rentas producidas por los corrales en 1614, no sólo al encarecimiento de las localidades, sino también al

hecho de "expurgarse con más instancias si las mujeres que andan en ellas (las compañías) son de buena o mala vida, y si pueden o no pueden andar muchachas" (solteras); y no sólo a la falta de buenos "autores", sino también al no haber en las comedias "bailes de mujeres".

La mujer es, efectivamente, el agente del diablo para los impugnadores del hecho escénico. De ella procede en grandísima medida la profunda perturbación que el teatro suscita en las conciencias y, por extensión, en las instituciones. La secular misoginia cristiana encuentra en las actrices el paradigma de la feminidad tentadora y corruptora, una feminidad que no se avergüenza ni se recata, sino que, muy al contrario, se afirma y se ostenta con todos los atributos naturales y artificiales al servicio de su poder de seducción. Para una sociedad masculina, represora y sexista, la pública proclamación del cuerpo femenino adquiere los rasgos de un verdadero maleficio:

"¿Qué espíritu de ponzoña sensual arrojarán estas mujercillas desdichadas que andan en las comedias, en los que tan de hito en hito las están mirando, cuando salen a hacer sus figuras lascivas? (...) ¿Qué efectos puede hacer el vapor de la sangre deshonestísima destas infames arrojado entre los espíritus inficionados al corazón de las personas honestas (...)? De aquí viene la triste inquietud con que sale de la comedia la mayor parte de los que la oyen. De aquí los deseos fogosos de solicitar a estas miserables, de aquí darles joyas y preseas, y de aquí el andar en su seguimiento desalentados y perdidos." (Fr. J. de Jesús María, 1600, en Cotarelo, p. 368).

El poder maléfico de las actrices no radica solamente en su belleza física, que puede suponerse a menudo estragada por las duras condiciones de vida que el oficio impone. Para los perspicaces enemigos del teatro, su fascinación tiene que ver con lo simbólico, puesto que la atracción sexual es algo más que un instinto, algo más que un "apetito corporal", mero producto de nuestra naturaleza fisiológica: es algo eminentemente artificial, es decir, fruto de artificios, formalizaciones, códigos y técnicas, culturalmente determinado y, por lo tanto, socialmente investido. El atractivo ejercido por las actrices nace del

"cantar, bailar, el danzar y traje exquisito, y diferencia de personas que cada día hacen, vistiéndose como reinas, como diosas, como pastoras, como hombres." (L. Leonardo de Argensola, 1598. en Cotarelo, p. 67).

La misteriosa capacidad proteica del actor, su habitual recurso a las metamorfosis y los juegos de apariencia e identidad, han constituido siempre la razón de ser de su inquietante fascinación, a lo que hay que añadir su escandalosa indiferencia para con los tabúes colectivos:

"En las comedias (...) representan mugeres que suelen ser de pocos años, de no mal parecer, profanamente vestidas, exquisitamente adornadas con todos los esfuerzos del arte de agrandar, haciendo ostentación del aire, del garbo, de la gala y de la voz, representando y cantando amorosos, halagüeños y afectuosos sentimientos. (...) Son mugeres en quien el donaire es oficio, el encogimiento culpa, el desahogo primor, el agrandar logro y la modestia inhabilidad." (P. Agustín de Herrera, 1682, en Cotarelo, p. 355).

Con tan sutiles armas, las actrices -pero también los actores- influyen sobre el esclerotizado tejido de la sociedad a la manera del flautista de Hammelin, arrastrando consigo gentes de toda edad y condición:

"...algunas casas nobles (...) han visto a sus hijos faltar de ellas, dejar las universidades y los estudios y seguir las compañías de comediantes, hechizados y arrastrados del amor

torpe de aquellas mujeres, y no pocas veces salir a las tablas a representar y cantar por ellas." (P. Pedro Fomperosa, 1683, en Cotarelo, p. 266).

Las referencias a este influjo seductor de las gentes de teatro abundan en los textos de los impugnadores, desde los "casos particulares" que enumera ya Argensola en 1598, en donde figuran -sin su nombre, naturalmente- titulados y caballeros principales del reino que abandonan hogar, familia y hacienda para seguirlos en su incierto vagabundeo y "perderse" en la ruina, el deshonor y hasta la muerte:

"... he visto tantos caballeros y señores perdidos por estas mugercillas comediantes: uno que se va con una; otro que lleva a otra a sus lugares; uno que les da las galas y trata como a reina; otro que la pone casa y estrado y gasta con ella, aunque lo quite de su muger e hijos, y él ande tratándose infamemente; otro que con publicidad celebró en iglesia pública el bautizo de un hijo de una de estas farsantes (...) No hay compañía destas que no lleve consigo cebados de la desenvoltura muchos destos grandes peces o cuervos que se van tras la carne muerta. (...) No es la hermosura, ni la sabiduría, ni la nobleza, ni la discreción destas mujercillas lo que hace el daño. Pues vemos que estos mismos señores tienen mugeres muy discretas y hermosas y nobles y de iguales partes con ellos, y las dejan por otras, señal es que lo que les lleva es la desenvoltura y la desvergüenza y el brío y la libertad de las tales, y sólo la apariencia y la representación es lo que con esta desenvoltura les arrebató; que ellas, sucias, torpes y asquerosas, son infames y mal nacidas, ignorantes y groseramente criadas. (...) Y no sólo ellas llevan tras sí los hombres livianos, sino también ellos se arrebatan las aficiones de muchas mujeres flacas." (Anónimo, 1620, en Cotarelo, pp. 215-216).

Pero hemos entrado ya en la zona más compleja de nuestro análisis y la que más abundantemente documentan los textos reunidos por Cotarelo: me refiero a los efectos nocivos que el discurso detractor atribuye al teatro y que lo configuran como un peligroso instrumento al servicio de las fuerzas disgregadoras que habitan el sistema social. Justamente lo contrario de lo que afirman los estudiosos actuales.

No obstante, dadas las limitaciones de tiempo y espacio, que ya sin duda he rebasado, me limitaré a presentar una relación esquemática de lo que podríamos llamar **poderes subversivos del fenómeno teatral**. El alcance y la peligrosidad de dichos poderes se apoya en dos características perfectamente detectadas por los impugnadores: a) la naturaleza plurisensorial del espectáculo, y b) la acción propagadora del nomadismo teatral. En palabras de los propios testigos:

a) "Los otros pecados comúnmente infernan uno de los propios sentidos o potencias (...), pero en el teatro ninguna de estas partes está libre de culpa, porque el ánima arde con el mal deseo, los oídos se ensucian con lo que oyen, los ojos con lo que ven..." (Gaspar de Loaisa, 1598, en Cotarelo, p. 394).

"Porque parece que allí está dando el diablo continua batería al alma por todas sus puertas, que los ojos ven tanto aderezo y adorno, los oídos oyen tantas agudezas, el olfato tanto olor y perfumes, el tacto tanta blandura y regalo, el gusto tantas colaciones y meriendas..." (Anónimo, 1620, en Cotarelo, p. 214).

b) "Con estos discursos que por todo el reino estas compañías hacen, se hacen comunes las invenciones profanas de trajes y galas, cantares y bailes. Y así vemos que el mismo deshonesto baile, el mismo cantar lascivo, el mismo profano traje que en una parte del reino se usa, pasa en un punto luego a otra, sirviendo de portador y correo ésta. Y apenas hay ciudad ni villa ni aldea que no imite algún baile o algún donaire en el andar, en el hablar deprendido en esta escuela." (Pedro de Guzmán, 1613, en Cotarelo, p. 350).

PODERES SUBVERSIVOS DEL FENÓMENO TEATRAL EN EL SIGLO DE ORO

Condensando al máximo las formulaciones matizadas y diversas de los detractores y omitiendo las citas que lo apoyarían, he aquí el esquema sucinto del pliego de cargos que la ideología dominante levanta contra el teatro en el periodo de su mayor apogeo:

1. La exhibición corporal, el artificio lujoso y la extrema licenciosidad que campean en escena producen excitación, envidia y desasosiego en las conciencias, semillas todas del inconformismo.
2. La representación por gente tan infame de asuntos y personajes sagrados en lugares y tiempos de devoción supone una verdadera profanación, lindante con el sacrilegio.
3. Al atribuirse hipócritamente una función devota y evangelizadora, estos espectáculos ejercen una competencia impía con la verdadera predicación.
4. Las músicas profanas y las maneras efectistas contaminan la liturgia y la sermonística.
5. Pintando con brillantez y artificio los vicios y presentándolos como virtudes, la comedia contribuye a un nocivo trastrueque de los valores establecidos.
6. La verosimilitud y fuerza con que se fingen acciones y sentimientos crea una peligrosa confusión entre apariencia y realidad, y presenta como posibles cosas imposibles.
7. La frecuencia de las representaciones es causa de ociosidad y reduce aún más la escasa productividad del pueblo.
8. El coste de los espectáculos y el precio de las entradas constituyen un derroche innecesario y, en muchos casos, perjudicial.
9. El mantenimiento de obras pías -los hospitales- con los beneficios de una actividad pecaminosa es una ofensa a Dios, que, sin duda por ello, permite tantos males en el país.
10. La asistencia a los espectáculos hace a los hombres débiles y afeminados, y desvía a los pueblos de las cosas de la guerra.
11. De una manera general, el teatro influye sobre las costumbres corrompiéndolas y degradándolas; y ello, entre otras, por las siguientes vías:
 - La inmoralidad de los cómicos, por ser pública y notoria, es causa de escándalo.
 - El lugar teatral, a pesar de todas las precauciones, favorece la promiscuidad.
 - Las comedias de asuntos amoratorios enseñan comportamientos deshonestos e inducen a actuar libremente, destruyendo la inocencia en quien la tiene.
12. Aparte de los gérmenes antisociales que subyacen en la licenciosidad moral, el teatro degrada el prestigio de la nobleza, de la monarquía y de la iglesia al presentar a sus dignatarios sin la gravedad y propiedad adecuadas.

Con tan sobrados motivos, los enemigos del teatro claman una y otra vez por la radical "reforma" de las circunstancias en que se produce, o bien, más expeditivamente, por su definitiva prohibición. Y no olvidemos que ambos objetivos se cumplieron en varias ocasiones durante nuestro brillante Siglo de Oro. De modo que si queremos seguir hablando del "triunfo" del teatro frente a las tentativas aniquiladoras de sus detractores, del "esplendor" a toda prueba de la comedia como género dominante en las letras del siglo XVII, habrá que admitir al menos que se trata de un triunfo y de un esplendor más bien precarios, incapaces de garantizarles su invulnerabilidad.

Porque, con nociones más claras acerca de la naturaleza del fenómeno escénico que algunos críticos actuales, los impugnadores del arte dramático son conscientes

de que el texto es sólo una dimensión, y tal vez la más inocua, del espectáculo. De poco sirve que las obras sean cuidadosamente leídas y censuradas antes de su representación, porque en ella concurren factores diversos que exceden de las posibilidades de control del Poder. La censura del espectáculo es una tarea infinita y, en último término, imposible. Aunque un texto no contenga ni un solo enunciado reprochable, cada representación es potencialmente subversiva. ¿Puede prevenirse una modificación de los diálogos, un añadido sutil o grosero, una alusión a la actualidad, un improvisado parlamento? ¿Puede someterse a censura una mueca, un movimiento, una entonación, una simple mirada significativa en el momento oportuno? ¿Puede controlarse la pública indignidad de un comediante al que se encomienda un personaje venerable, el aspecto grotesco de quien encarna a un santo o a un rey, la voz ridícula o sensual que declama elevados conceptos y normas de virtud?:

"El modo lascivo de representar no suele estar en los libros, sino en las personas; de ordinario los bailes lascivos, sátiras y entremeses no se suelen reconocer (censurar), o se añade(n) después de haberlas aprobado." (Luis Crespi 1649, en Cotarelo, p. 194).

"Porque aunque muestren al Santo Oficio o al prelado la comedia y las letras y los entremeses, después añaden ellos lo que les parece en el teatro. (...) No se torna a representar lo que se representa como lo que mostraron escrito. Y así dicen cuanto quieren (...), y nunca bastó ni bastará ponerles penas, porque el pueblo que los había de acusar, huelga de los oír, y en no teniendo algo torpe, nadie los oye ni gusta de ellos. (...) Los mismos defensores de las comedias vienen a dar por remedio que asista siempre a ellas un oficial del Santo Oficio, lo cual bien se ve cuán indecente y dificultoso es, pues sería necesario andar tras ellos por las villas y lugares del reino, y de noche por las casas particulares, donde los desórdenes, por ser mayores, tienen más necesidad de remedio. Fuera deso, las glosas que hacen de repente a los pies que les dan en el tablado, y los apodos que también les echan de repente, y quizá mucho contra la disposición del santo concilio de Trento, ¿eso refréndase? Pues los meneos y gestos, tampoco se escriben para poder ser primero examinados por el Santo Oficio." (P. Juan Ferrer, 1613, en Cotarelo, p. 257).

Los enemigos del teatro son sus mayores apologistas. Ellos han sabido valorar en su exacta medida el poder del teatro, su extraordinaria fuerza corrosiva, su parentesco con la Peste, como quería Artaud. Por ello puede afirmarse que el teatro es, en su momento de apogeo, un fenómeno social y políticamente marginal, casi espúreo, lindante con la delincuencia y la prostitución -si no incluso con la subversión y la herejía-, permanentemente atacado por la Iglesia en la época de su mayor influencia, controlado por los poderes públicos, amenazado de aniquilamiento y prohibido de hecho en reiteradas ocasiones:

"Suplico a todos los superiores seculares y eclesiásticos, Príncipes, Prelados y Reyes, que extirpen esta peste de sus distritos, que es hija del demonio y del infierno, madre de la herejía y la idolatría y de todos los males que padece la cristiandad..." (Luis Crespi, 1649, en Cotarelo, p. 195).

Y no obstante esta marginalidad y esta precariedad, oscurecidas hoy por el prestigio de unos textos ilustres, es una poderosa máquina de transgresión que socava todo el poderoso edificio de la sociedad monárquico-feudal-eclesiástica que aspira a detener los flujos de la historia y de la libido durante nuestro brillante Siglo de Oro.