

La teatralidad como determinante cultural: ¿Una constante histórica?

ANTONIO BIEDMA TORRECILLAS
Universidad de Jaén

RESUMEN

La interconexión entre las artes ha supuesto una constante a lo largo de la historia. La Edad de Oro determinó una pauta para la representación y marcó la irrealidad de la realidad para el futuro.

PALABRAS CLAVE

Barroco, representación, influencia, artes.

La influencia del teatro en el barroco desborda los límites del arte para convertirse en un fenómeno mucho más amplio. Lejos de aportar soluciones definitivas, las líneas que siguen más bien plantean dudas, interrogantes y vacíos. Buscar respuestas concretas sobre la influencia del teatro en las otras artes es ambicioso, y este trabajo no llega a conclusiones definitivas. Sin embargo, nos atrevemos a continuar por la cantidad de dudas estimulantes que nos surgirán y que pueden convertirse en el germen de futuros estudios.

En el afán por descubrir estas relaciones hemos profundizado en tres niveles diferentes. El primero se ocupa de la influencia entre obras, el aná-

lisis de los elementos que, por ejemplo, una comedia hubiera aportado a un cuadro. El segundo trata el intercambio en la misma dirección pero de un modo más amplio, acercándose a las características generales con un posible origen dramático de la pintura, escultura y arquitectura barrocas. Y el último nivel desborda lo puramente artístico para ocuparse de la teatralidad de la cultura áurea.

Para el primer nivel es necesario tener presente las aportaciones hechas por Allen y Ruano de la Haza¹ y por Varey² sobre la recreación de los ambientes teatrales del barroco (corrales, teatro palaciego cortesano y autos sacramentales), pues nos aproximan el teatro del Siglo de Oro en sus aspectos visuales, pieza clave para averiguar si éste tuvo incidencia en la creación de obras de arte no efímeras y, de ser cierta esta influencia, descubrir cómo lo hizo, qué elementos específicamente teatrales o de origen dramático encontramos en obras de pintura, escultura o arquitectura, y cuáles fueron los caminos a través de los que el mundo teatral traspasó algunos de sus rasgos propios a las creaciones de otras artes.

Esta tarea se enfrenta con ciertas dificultades. La primera, y más importante por ser el origen de todas las demás, es nuestra incapacidad, en la casi totalidad de los casos que vamos a tratar, de demostrar documentalmente el hilo conductor que une la obra teatral con la obra de arte a la que supuestamente influye. Encontramos entonces una diversa gama de relaciones teatro-arte que intentaré resumir. Por un lado, tenemos la influencia de autores u obras teatrales muy concretas sobre autores u obras artísticas igualmente precisas que hayan sido más o menos «demostradas», aunque más bien habría que decir «argumentadas». Por otro lado, no debe olvidarse que hay elementos (iconográficos, simbólicos, compositivos, etc.) y pautas de creación que se dan paralelamente en las artes manuales y en el teatro sobre los que no puede afirmarse que uno influya en el otro ya que ambos beberían de una misma fuente cultural. Además, puede que lo que parezca tener un origen teatral, en realidad venga de épocas anteriores, y que en el barroco sólo haya sido potenciado por el teatro. Por último, aun suponiendo evidente una relación de procedencia, nos es imposible asegurar en qué dirección se produjo, ¿del teatro al arte manual o de éste al teatro? Obviamente, las fechas podrían ayudarnos, pero la certeza del momento de producción o representación de una obra es cosa rara para nosotros hablando del Siglo de Oro.

¹ Cfr. J. M. RUANO DE LA HAZA y J. J. ALLEN, *Los teatros comerciales del s. XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

² Cfr. J. E. VAREY, *Cosmovisión y escenografía. El teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.

En cualquier caso, ninguno de estos caminos ha dejado nítidas huellas documentales, siempre se trabaja con noticias indirectas o suposiciones; es decir, no tenemos, por ejemplo, una carta de un pintor en la que confiese haberse inspirado en una determinada comedia para la realización de su composición, o un encargo obligando al artista a reproducir ciertos aspectos de un auto sacramental; sí tenemos, sin embargo, coincidencias de títulos, artistas que trabajan simultáneamente en los dos mundos, etc. Tenemos como punto de partida, indicios, pero no pruebas.

Así pues, nos encontramos ante otra batería de complicaciones. Supongamos que, a pesar de la falta de documentación, encontramos las influencias que buscamos, entonces hay que contestar otra pregunta, ¿cómo llegaban hasta los artistas las imágenes teatrales? De momento sólo podemos hacer suposiciones; puede que los receptores más importantes fueran los artistas, de los focos principales (Madrid, Sevilla y Valencia), afincados allí o visitantes, donde la actividad teatral también era más intensa, sobre todo en la corte de Madrid, y que sus pinturas o esculturas influyeran en las provincias, actuando como transmisores no sólo de su arte, sino del hipotético «germen» teatral que llevarían. Por otra parte, puede que la influencia sí se diera directamente en las provincias, ya que representaciones teatrales había en casi todas las ciudades. Sin embargo, aquí el rastreo se complica porque los datos se quedan cortos, y no es posible saber, en la mayoría de los casos, qué compañías visitaban las ciudades, qué comedias representaban y cuándo. Junto a estos problemas hay que añadir el de la llegada indirecta de las imágenes teatrales. Si, por ejemplo, manejamos un símbolo que tiene su origen en el teatro medieval, y desde allí hubiera pasado a las otras manifestaciones del medievo y al teatro posterior, si vuelve a aparecer en una pintura del XVII, no podemos estar seguros de si el arte barroco recogió el símbolo de su teatro coetáneo o de la tradición artística anterior.

Conviene distinguir lo que es la incidencia del contenido de la obra teatral y las imágenes que genera como posibles antecedentes de realizaciones artísticas perdurables y de los recursos escénicos que se utilizan en el teatro para la representación ante el público, los cuales tendrán algo que decir en lo referido a las estructuras de las obras de arte.

A pesar de todo han habido serios intentos de demostrar la ligazón entre obras teatrales y, sobre todo, pinturas. Por ejemplo, Vosters³ se preocupa por manifestar la influencia de los autos sacramentales de Lope de Vega sobre la pintura religiosa de la época; en concreto, se refiere a la deu-

³ S. A. VOSTERS, «El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español», en *Las constantes estéticas de la «comedia» en el Siglo de Oro. Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 2, Amsterdam, Rodopi, 1981, pp. 15-37.

da de la *Apoteosis eucarística*, la serie de tapices de Rubens para el convento de las Descalzas Reales de Madrid, con los autos de Lope *El Viaje del Alma* y *Las Bodas del Alma y el Amor Divino*, estrenados en Valencia en 1599 y no publicados en serie hasta 1626. El mismo Vosters ve más nítida la relación entre un retrato ecuestre de Felipe IV pintado por Rubens en 1628 y *El Brasil restituido*, comedia representada en el Alcázar de Madrid en 1625, la cual, no sólo Vosters sino también Orozco⁴ y Gállego⁵ han emparentado con *La Recuperación de Bahía del Brasil*, pintura de Maino fechada en 1633. Este cuadro formaba parte de la serie de doce victorias que decoraban las paredes del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, entre las que también se encontraba *La Rendición de Breda* de Velázquez que, a su vez, se ha puesto en relación con la comedia de Calderón de la Barca *El Sitio de Breda*. Por último, Armando Garzón-Blanco⁶ profundiza en las semejanzas entre una obra teatral de 1590, *La Tragedia de San Hermenegildo*, de los padres Hernando de Ávila y Melchor de la Cerda con la colaboración del sonetista Juan de Arguijo, y un cuadro que actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, titulado *Tránsito de San Hermenegildo*, iniciado en 1602 por Alonso Vázquez y terminado en 1604 por Juan de Uceda y Castroverde.

Todos estos estudios suponen un gran esfuerzo investigador que, dado el silencio de las fuentes, no acaba de demostrar el origen dramático de las pinturas ya que, o bien se apoyan en la similitud de las acotaciones de la comedia con detalles de la escena que representa el cuadro, o bien, en el mejor de los casos, si se conoce cómo fue la representación teatral original (tal es el caso del artículo de Armando Garzón-Blanco), se buscan en el cuadro las concomitancias con lo que conocemos documentalmente de la escenografía.

El siguiente paso sería encontrar en el teatro, en sus mecanismos dramáticos, efectos que pretende y en su estructura escénica, el origen, o más bien, la inspiración de muchas obras de arte, sin particularizar en deudas de unas obras específicas con otras.

Entran aquí en juego todos los estudios de historia del arte que se hacen eco del concepto de «teatralidad» para explicar las características del arte barroco. Julián Gállego⁷ habla de un «urbanismo de teatro» para ex-

⁴ Cfr. E. OROZCO DÍAZ, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

⁵ Cfr. J. GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.

⁶ A. GARZÓN-BLANCO, «La Tragedia de San Hermenegildo en el teatro y en el arte», *Estudios sobre arte y literatura*, vol. II, Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 91-108.

⁷ Cfr. J. GÁLLEGO, «El Madrid de los Austrias: Un urbanismo de teatro», *Revista de Occidente*, 73, XXV, 1969, pp. 19-54.

plicar el Madrid de los Austrias. Nos da una visión de urbanismo efímero no hecho para perdurar sino para vivir el presente.

El desastre económico de la España del xvii hace que Madrid empiece a construirse como un enorme decorado. Tiene que aparentar ser una gran capital cuando no puede hacerlo. Esta circunstancia abonó el terreno para que el teatro infectase a sus anchas el urbanismo de la villa y corte construyendo una «ciudad escénica».

En el Madrid de los Austrias, las gentes, las calles, los edificios, los palacios, las casas, las plazas son actores y escenarios en los que se representa una constante comedia. La incidencia urbana del teatro parece que se hace más evidente cuando éste se petrifica en obras arquitectónicas, como el Puente de Toledo (1722) con la reproducción de los altares con cortinas de una fiesta madrileña, dedicados a San Isidro y a su esposa; o las portadas de Pedro de Ribera; el Cuartel del Conde-Duque (1720) y el Hospicio (1722-1729), auténticos espectáculos tramoyísticos de figuras, nubes y arquitectura fingida. No obstante, es curioso observar que esta tendencia teatral, más visual, de la copia pétrea de un efectismo escénico efímero, es un fenómeno tardío, propio del xviii, de los primeros años de los Borbones. Lo que interesa en el siglo y la dinastía inmediatamente anteriores es una tendencia teatral más vital, la ciudad como escenario.

El Prado de San Jerónimo era el lugar de encuentro de la sociedad madrileña al completo, el lugar para contemplar a los demás y ser contemplado, el lugar donde se hacen las más espectaculares fiestas y se levantan las más impresionantes máquinas para agasajar a los ilustres visitantes de la corte. Los Palacios de los nobles y el Alcázar, el palacio del rey, se levantan con una arquitectura camuflada, de materiales pobres, en los que el balcón no se coloca simplemente como elemento decorativo sino que —en palabras de Gállego— «permite a los moradores tener palcos permanentes hacia el espectáculo de la calle», calles que, según los testimonios de visitantes extranjeros, estaban constantemente animadas, conformando un urbanismo hacia el exterior determinado por el espectáculo de la vida y no por los edificios que rodean la calle.

El jardín también se teatraliza. Se caracterizan por una arquitectura casi descuidada, lo importante es que se construya deprisa, aunque mal, y que se carguen las tintas en los jardines, los patios y los estanques y fuentes. Estas son obras del rey, pensadas para ser el escenario de las fiestas y diversiones de la corte, y donde tenían lugar las representaciones del teatro barroco tardío de los Lotti y de Bianco, cuya riqueza y fantasía necesitaban de los nuevos teatros del Retiro o de la misma complicidad de la naturaleza, y no las estrecheces de los corrales.

La Plaza Mayor es el auténtico espacio cívico de la ciudad barroca, donde todos los estamentos sociales se unen con ocasión de todo tipo de

fiestas (autos de fe, autos sacramentales, recibimientos, etc.). La plaza es un inmenso espacio para representar, sobre todo, si está en relación con una iglesia o un convento.

El sentido escénico que toma la arquitectura religiosa se refleja tanto en el interior como en el exterior donde se torna visual. La decoración se concentra en unas fachadas que ya no tienen correspondencia con la estructura interna del templo, sino que se plantean como frontales de escena, colocadas al final de calculadas perspectivas o buscando diferentes puntos de vista en plazas que impiden una misma visión a dos observadores situados en diferentes lugares de la plaza. En resumen, no se busca la presentación de una arquitectura, sino la creación de un espacio para la representación, la infraestructura que no cobra sentido hasta que se engalanan de manera efímera en celebraciones populares, paso de procesiones o comitivas regias, en las que una vez más, la arquitectura, junto a los habitantes, los reyes y el arte efímero se convierten en escenario, y al mismo tiempo actores, de un gran teatro.

Alejándonos de la arquitectura y la ciudad, parece claro que ciertos efectos elaborados primeramente en la escena fueron después integrados en las obras artísticas bien de carácter temporal, bien de carácter permanente, como altares, tabernáculos o retablos. Esta búsqueda de efectos sorprendentes en las iglesias, que subyugan la emoción del fiel-espectador con la intención última de romper las barreras entre lo real y lo ilusorio, lo humano y lo divino, tienen su apoyo en diferentes disposiciones eclesiásticas, empezando por el Concilio de Trento, y pasando por las *Instruktionen Fabrica et Supellectilis Ecclesiasticae* de San Carlos Borromeo, los sínodos diocesanos o las prescripciones del Ritual Romano promulgado en 1582 para toda la Iglesia por Gregorio XIII, y vuelto a poner en vigor en 1614 por Paulo V.

Esta idea se materializó en multitud de iglesias. Entre otros ejemplos podemos citar el retablo de la basílica de El Escorial, donde el expositor del Santísimo fue rodeado de efectos ópticos y escenográficos: Detrás del tabernáculo se erigió un pequeño camarín, donde Pellegrino Tibaldi pintó escenas del Antiguo Testamento como prefiguraciones de la Eucaristía, al que entraba un rayo de luz desde una ventana abierta en la pared del fondo pero invisible desde la basílica, con lo que se creaba una luz difusa y sobrenatural. Un efecto lumínico de este tipo es el que podemos observar también en el Transparente de la Catedral de Toledo.

Fueron muy espectaculares y abundantes tanto los grandes aparatos efímeros levantados con motivo de las más variopintas festividades religiosas, como uno de los recursos escénicos más fáciles de usar: el empleo del telón de boca en los camarines y hornacinas de los retablos, que conseguían una contenida emoción con su lenta elevación.

Dando un paso más, debemos mencionar aquellos retablos dotados de complejos mecanismos pensados para realizar espectaculares transformaciones, como el de la iglesia del colegio jesuítico de San Pablo en Granada (1654-1660), hoy parroquia de los santos Justo y Pastor, el aparato con que se decoró el presbiterio de la capilla de la Universidad de Alcalá de Henares con motivo de la beatificación de San Juan de la Cruz en 1680, o los expositores de los retablos de la iglesia de Santa Catalina de Murcia (finales del s. XVII) o de las Justinianas de Albacete (1702), hoy parroquia de la Purísima. En todos ellos encontramos una explosión de subidas y bajadas, apariciones y retiradas de alegorías y elementos simbólicos, ángeles, nubes, autómatas; formando un conjunto anonadante.

Respecto a la pintura, el origen teatral de ciertas formas, contenidos o composiciones pictóricas es una idea que gana para sí pocos adeptos. A no ser por las dependencias entre obras particulares vistas con anterioridad (y esto obviando los problemas para demostrarlas), existen una serie de argumentos fuertes que vienen a señalar una influencia contraria; es decir, la de la pintura en el teatro, o a negar cualquier influencia entre ambas artes.

En general, en lo que a temática y símbolos se refiere, teatro y pintura beben de tradiciones y fuentes comunes; a lo sumo, es la pintura la que marca la línea a seguir, y no son infrecuentes las acotaciones que señalan la salida al escenario de un personaje alegórico o de un santo describiendo la indumentaria y atributos que debe llevar con la indicación «como se pintan». Todo ello sin olvidar los testimonios escritos de los grandes dramaturgos de la época, Lope y Calderón, concediendo a la pintura la primacía de las artes.

Así pues, tendremos que poner nuestra mirada en las similitudes compositivas, las cuales pueden reducirse a dos: las escenas secundarias de fondo en los interiores y la división de planos terrenal y divino. Empecemos por esta última: un análisis pormenorizado de las obras teatrales áureas demuestra que todas establecen una jararquización de niveles; en principio, el superior corresponde a lo divino y el inferior a lo terrenal aunque, por extensión, se produce un juego entre los dos niveles a través del texto, de símbolos, de los movimientos de los personajes (la relación entre uno en un nivel más alto que otro es indicio de su superioridad moral) que asocia lo superior a lo virtuoso, a la armonía, y lo inferior a la ruptura, al caos. Sabemos que los corrales de comedias estaban perfectamente adaptados a esta jerarquización de niveles por su fondo de escena dividido en tres pisos en altura y tres calles en vertical, con la posibilidad de movimientos entre el nivel superior y el inferior por medio de escaleras o de tramoyas.

Lo que conduce a buscar una relación entre el teatro y la pintura en este sentido es simplemente una coincidencia formal: las composiciones

pictóricas en las que la zona superior está ocupada por una visión celestial y la inferior por una terrenal, unidas por un grupo de nubes, podrían tener un claro equivalente en el teatro, ya que eran muy frecuentes las subidas y bajadas de personajes entre nubes propiciadas por las tramoyas. Además, las variaciones estilísticas de este tipo de escenas son simultáneas en teatro y en pintura. Si en la primera mitad de siglo el naturalismo sereno y severo de la pintura realiza este tipo de composiciones con dos planos lineal y claramente delimitados, en correspondencia al esquematismo de los corrales; en la segunda mitad de siglo, cuando en el teatro empiezan a cobrar importancia los montajes espectaculares de los tramoyistas italianos de la corte, en pintura también se impone un triunfalismo escenográfico en apotheosis de gloria que se desborda en todas las direcciones.

A pesar de estas semejanzas, no se puede demostrar que estas visualizaciones teatrales marcaran a los pintores para componer sus cuadros; más bien, habría que hablar de una cosmovisión (lo eterno y lo terrenal diferenciados en niveles) compartida, y del peso de la tradición artística, ya que estas construcciones no son creación del siglo xvii.

El otro aspecto de la pintura que podría tener relación con el teatro, es el fenómeno, de la introducción de una escena secundaria a través de una abertura en una escena de interior, bastante abundante en el siglo xvii. Este tipo de composición, aunque se origina en el siglo xv, en el Seiscientos tiene semejanzas con lo que debía ser la estructura visual de la representación en el corral de comedias, donde los cuadros del fondo se abren con cortinas a modo de puertas dando entrada a personajes, como ocurre en muchas pinturas (Las Meninas, por ejemplo); y el cuadro bajo central, la llamada «escena interior», se abría en algunas obras para mostrarnos una escena secundaria necesaria para la comprensión de la trama, un lugar de acción simultáneo al principal, un conjunto simbólico, o simplemente para introducir objetos en escena.

Así las cosas, llegamos al tercer nivel. Una vez vista la relación teatral de obras pictóricas particulares, y de haberla ampliado a las artes en general, toca hablar de la teatralidad como fenómeno cultural, como factor determinante de una época y una sociedad. Esto tiene unas consecuencias vitales y, derivadas de ellas, otras artísticas.

Este tema ha sido ampliamente estudiado por el profesor Emilio Orozco, en sus argumentaciones tendentes a demostrar el sentido teatral que tiene la vida en la época barroca resalta como en las cortes de toda Europa la realidad y la ficción dramática se confunden y se superponen en las numerosas representaciones en las que intervenían los monarcas y miembros de las familias gobernantes como personajes, como actores. Pero esta intervención no tiene un fin lúdico sino que la persona real adopta una significación alegórica en el contexto de la obra representada.

Existe una conciencia de vivir y actuar en el mundo como un personaje teatral, lo que lleva a las personas a sentirse observadas e incorporadas a un mundo en el que las fronteras de la realidad y la ficción se han disuelto: se extienden los salones de espejos en los palacios, donde al contemplarse por todas partes las personas se convierten en espectadores y personajes al mismo tiempo. Los dormitorios de Luis XIV se conciben como pequeños escenarios, con una balaustrada que separa la cama del selecto público que presenciaría su cotidiano despertar como un espectáculo, convirtiendo un acto íntimo en ceremonia pública. En el mismo sentido hablan los retratos de damas como personajes mitológicos o santas, que más que retratos son los disfraces de su papel ideal en el teatro de la vida.

Cada persona y cada objeto de los que rodean al rey contienen un sentido trascendente. La existencia de éste es ritual y alegórica y, por eso, cada gesto, ademán, paso o acción tienen un cometido y un significado. Prácticamente el miembro de la familia real tiene prefigurada su vida desde que nace, su papel está escrito.

La vida no sólo se teatraliza en el seno del poder, sino que es algo mucho más general que afecta a la sociedad entera, a la vida cotidiana. La gente se comporta como personajes del teatro del mundo, de acuerdo a una forma preestablecida que concibe como ideal. Los comediantes trasladan a la realidad su personaje del teatro, y se comportan de un modo impropio a su situación social dentro de la jerarquización establecida. Este comportamiento, siempre fuera de la norma, ejerce un gran atractivo sobre la sociedad y, especialmente, sobre la juventud, aunque muchas veces terminara en tragedia porque siempre había un noble contrariado o un marido de una dama galanteada que también representaban a las mil maravillas su papel.

En este contexto se comprenderá la importancia capital del gesto, entendido como el efecto vital, el actuar en la vida por y para ser observado. Junto a este gesto social de protagonizar una escena maravillosa a ojos de los demás, hay que colocar el gesto físico, los ademanes, una forma de andar y de mover las manos, una expresión corporal necesariamente saturada de teatro y que consciente o inconscientemente es empleada por todos los miembros de la sociedad.

La oratoria también recurrirá a la teatralidad para reforzar su poder conmovedor y tenderá a la representación dramática; así, tono, gestos y movimientos del predicador, junto a la ayuda de la impresión visual producida por montajes escénicos en el interior del templo, no tendrán otro objetivo que la búsqueda de la emoción del asistente, fundiendo texto e imagen, realidad y mundo sobrenatural. En el siglo xvii había un auténtico apasionamiento del público hacia los buenos predicadores, de los que

se hacía un seguimiento, y la gente asistía a los sermones para someterlos a juicio popular.

Tanto estas liturgias dramatizadas, como cualquier otra representación teatral de la época (comedias de los corrales, autos sacramentales o fiestas de corte), hasta cierto punto pueden considerarse como actos rituales que refuerzan las creencias básicas de la sociedad, su cosmovisión que, en el XVII, está marcada por la necesidad imprescindible de jerarquización: las jerarquías derivan de un orden impuesto en el caos por Dios en el acto de crear el universo. Pero los vicios de los hombres, sus ambiciones y vanidades, amenazan siempre el orden; éste es el mayor temor del siglo, por eso la importancia que se da en la comedia a la conservación del orden en la sociedad y en el estado (el campesino debe obedecer a su señor, el noble debe rendir homenaje al rey, el rey en la tierra es el virrey de Dios, y su autoridad está mantenida por la religión).

Llegamos así al punto que consideramos más importante en el marco de un proceso de teatralización de una cultura como el que estamos viendo; nos referimos al hecho de que el teatro funcione como un verdadero aglutinante social, y no estamos diciendo equiparador social, porque no se trata de que la presencia de todos los estamentos en determinados espectáculos haga desaparecer las diferencias como necesidad de un momento especialmente marcado; al contrario, lo que se hace es apuntalar el edificio de la desigualdad y estamentalidad por medio de la asimilación y comprensión ritual del mismo por todos. En el siglo XVII esto se hacía a través del teatro y de la fiesta.

La principal derivación artística de todo este entramado es la tendencia a lo visual. Se pondrá especial hincapié en lo visual, en la imagen, ya que los valores visuales de la arquitectura, escultura y pintura constituyen la esencia del efecto teatral que persiguen.

Al comentar Orozco⁸ el reconocimiento de Calderón de la primacía de la pintura sobre el resto de las artes, asegura que el dramaturgo era consciente «del gran poder de representación de la realidad en su plenitud que tiene la pintura, y del más íntimo y universal sentido espiritual que alcanza a significar y a sugerir». Así pues, sería la pintura la precursora de las concepciones del teatro. Ahora bien, éste es el que lleva al extremo los valores de la pintura, al disponer de recursos de escenografía, potenciando efectos de luz, espacio y color en fingida apariencia de realidad y contando con la maquinaria y tramoya que producen el movimiento extremando el efecto visual. Desde aquí, el resto de las artes se teatralizan, adquieren valores visuales, incluida la música, a través del teatro.

⁸ *Op. cit.*

Las derivaciones de esta preponderancia de la imagen son básicamente dos: la aproximación a la realidad y la disolución del espacio real y del espacio representado; todo lo demás será consecuencia de éstas.

El realismo del arte barroco hace que aparezcan nuevos temas tales como los bodegones o la aparición de todas las clases sociales en la pintura y la literatura (*Lazarillo*, *Guzmán de Alfarache*). En todo caso, este realismo no se limita en ningún caso a reproducir ilusionísticamente la realidad, siempre encierra algún sentido, algún significado. Se recurre a elementos de ésta que son manipulados en la composición para transmitir algún mensaje. De este modo, cualquier elemento puede ser a la vez real y simbólico, y por eso el abanico de temas se amplía enormemente. Los colores tendrán su lenguaje y no se usan arbitrariamente, la fealdad se abre camino como un símbolo de las cualidades morales en binomio con la belleza, la selva y el jardín como caos y armonía respectivamente, el código de significados de flores y frutas hace que cada bodegón tenga su lectura, las calaveras se asocian con el tema de la vanitas, un vestuario lujoso puede querer significar belleza y elegancia espiritual. En fin, hasta el más ínfimo objeto de la realidad, representado de forma naturalista, tiene una intención simbólica. Se trata de ver en el mismo vivir cotidiano el sentido trascendente de la vida.

Por su parte, el sentido de unidad espacial entre el espectador y lo representado no tiene otro objeto que la ruptura de la línea divisoria entre el plano de lo real y el de lo fingido. Hay un esfuerzo permanente por confundir el espacio que corresponde al espectador y el de la obra. En el teatro de los corrales se consigue mediante el soliloquio (monólogo de un personaje que no oyen el resto de personajes pero sí el público) y el aparte (un personaje sale de la acción para dirigirse al público). En ambos casos se produce un desbordamiento hacia el ámbito espacial de los espectadores. Sin embargo, esto queda en anécdota si recordamos las fiestas teatrales de las cortes europeas, las celebraciones rituales sacras o laicas, en las que todo el mundo es espectador y actor al mismo tiempo. Se busca una dinámica de profundidad, de fusión de espacios en un espacio único, la aspiración al espacio continuo que, al fin y al cabo siempre nos lanza el mismo mensaje: nuestra vida es una ilusión, tan efímera como el teatro.

Hay cientos de ejemplos en las artes que ilustrarían esta idea, desde el autorretrato de Murillo que desborda el marco del cuadro pintado dentro del cuadro, hasta los frescos que, con una apoteosis rompen la arquitectura para mostrarnos el cielo abierto; desde los santos pintados en cuadros diferentes pero que se hablan a través del espacio teórico del espectador, hasta esos personajes que nos miran y nos señalan un aspecto del cuadro. No obstante, quizás el ejemplo más espectacular de este desbor-

damiento espacial sean *Las Meninas*, que no sólo rompe la barrera sino que absorbe al espectador para el espacio de lo representado.

Hemos comprobado como el teatro jugó un papel decisivo en los siglos XVI y XVII, no sólo en su juego dialéctico con las artes, sino, sobre todo, por erigirse en la principal clave cultural de la época, impregnando la vida de las personas que vivieron en el llamado Siglo de Oro.

Ahora bien, esta teatralidad ¿es un fenómeno exclusivo de este periodo? Se ha recurrido a tal concepto para caracterizar al Barroco e individualizarlo, pero no se han aplicado estos argumentos y conclusiones a otras épocas, con el fin de comprobar su validez.

En mi opinión, los motivos que nos han llevado a calificar el XVI y XVII, como la «época del teatro» son también aplicables a otros periodos de la historia. En particular, resulta interesante observar nuestro propio mundo porque, a pesar de la dificultades que impone la falta de perspectiva histórica, en contrapartida, gozaba de ciertas ventajas para afrontarlo desde un estudio aproximativo como es este: con un sucinto repaso de la gran cantidad de información e imágenes que generamos cada día es suficiente para que aparezcan interesantes sugerencias que acercan el Siglo de Oro a nuestro mundo contemporáneo.

Sigamos algunas de las ideas que hemos aceptado en los párrafos precedentes. Si se hablaba de un predominio de lo visual en el XVII, parece que en el XX también lo será cuando proliferan sin cesar las referencias a la «cultura de la imagen». Aunque sea importante lo hablado, lo literario, todo arranca de lo plástico visual, y el gesto, el movimiento y la imagen ayudan a la expresión literaria. Todo esto se concreta en el cine que ocupa en el siglo XX el papel que el teatro realizaba en el XVII, en cuanto productor de imágenes. El cine está lleno de convencionalismos visuales, espaciales y temporales que tenemos perfectamente asumidos, lo mismo que el espectador de los corrales se las veía sin ningún problema con otra serie de convencionalismos que para nosotros serían de difícil interpretación; además cumple mejor que nadie con las consecuencias artísticas que estudiábamos: el realismo (todos los objetos y seres que aparecen en las películas son identificables, son tomados de la realidad, a veces de forma camuflada como en la ciencia ficción) y el desbordamiento espacial: la cámara ha conseguido lo inimaginable en el barroco, mirar desde todos los puntos de vista, incluso, mostrarnos la perspectiva de la divinidad. Efectivamente, según la división en dos planos de las escenas y los cuadros barrocos correspondientes, en el nivel superior al mundo divino y armonioso, y en el inferior al terrenal y caótico, la colocación de la cámara en el plano superior es algo que sólo los artistas contemporáneos han podido hacer ya que quizá sus colegas barrocos hubieran tenido problemas con la Inquisición.

Pero la creación de un espacio único no se queda aquí, los guiños al espectador, los apartes (no me resisto a citar el más famoso: «esta historia está basada en hechos reales») y, sobre todo, la demanda de pantallas gigantes, de películas tridimensionales, omnimax. Todos producen imágenes que envuelven al espectador. No ha dado tiempo a que se extiendan porque viene empujando el colmo de la disolución de espacios: la realidad virtual. Son muchos los ejemplos de nuestro mundo que se corresponden con la argumentación dada para hablar de teatralidad en las artes del barroco: nuestras máquinas recreativas y juegos de ordenador han evolucionado estéticamente empujados por una fuerte demanda de realidad y de absorción del plano del espectador hasta llegar a confundirlos. En menos de veinte años hemos pasado de los dos palitos minimalistas que se intercambiaban, sólo con dos movimientos posibles, la abstracción cuadrada de una pelota, a imágenes tridimensionales vistas desde todos los puntos del espacio, de un perfecto acabado realista (lo que la publicidad de estos productos llama «definición gráfica»), con cientos de miles de posibilidades de coloración y con una estructura física para acoger al jugador que imita una gran variedad de naves espaciales, automóviles etc. con su correspondiente sonido, y que no cumplen otra función que la de diluir el espacio entre el jugador y el juego.

Pero quizá el ejemplo más sorprendentemente «barroco» de nuestro siglo sea la televisión. Está basada en la imagen, incluso las noticias son imágenes, el texto sólo las apoya, las comenta, y esto en los casos en los que la palabra no se convierte en un mero rumor de fondo que muy pocos escriben con claridad y menos aún escuchan con atención. Nos referimos a noticias muy difíciles de explicar a través de la imagen, tales como complicados procesos judiciales, donde la información casi se reduce a las imágenes del inculpado, del juez, del edificio donde se imparte justicia, aderezadas con datos sueltos como los años de cárcel, el dinero estafado, etc., que sí son muy visuales. La televisión ha sido una gran impulsora de un fenómeno que ya hemos visto como una de las claves de la teatralidad vital del barroco: el hecho de sentirse actores y espectadores a un tiempo rompiendo los límites entre lo fingido y lo real. La televisión ofrece la posibilidad al espectador de salir en pantalla, punto donde flaquea el cine, ya sea circunstancialmente o, más recientemente, creando espacios exclusivos para que cualquier persona relate sus experiencias («reality shows», debates, etc.) y sea el protagonista de la imagen. Esto tiene sus antecedentes en los programas de radio, en las películas familiares en ocho milímetros y ha perdurado hasta nuestros vídeos domésticos. Al igual que en el caso de las máquinas recreativas, la necesidad cultural ha ido presionando y la tecnología y las programaciones han tenido que adaptarse para que los espectadores puedan verse a si mismos como imagen; eso sí, perfectamente naturalista.

Cuando nos referíamos al realismo barroco, aclarábamos que no era una simple imitación y que siempre contenía un mensaje simbólico transcendental. Aunque aceptemos que esto no tiene en el xx los niveles que tenía en el xvii, aunque ni mucho menos se ha perdido, hay que tener presente que entonces la religión y el mantenimiento de la rígida jerarquización social estamental era el motor de la sociedad y hoy no lo es, por eso el lenguaje simbólico se ha trasladado a las dependencias del nuevo motor, el dinero y el mantenimiento de la cadena capitalista, base de la «armonía» del mundo contemporáneo, y campa a sus anchas en la publicidad, en el mundo de la empresa y del poder político que lo ampara, amén de que no es su terreno exclusivo.

¿Cómo se explica este nuevo resurgir de la teatralidad entendida en su más amplio sentido cultural y vital? Para responder a esta pregunta podemos acercarnos a las opiniones de Georges Balandier⁹ que sintetiza en la tesis de la «Teatrocracia». Ésta regula la vida cotidiana de los humanos viviendo en colectividad: es el régimen permanente que se impone a la diversidad de los regímenes políticos revocables y sucesivos. Todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos. La imagen del príncipe, las apariencias que provoca pueden corresponder a lo que sus súbditos desean hallar en él. No podría gobernar mostrando el poder al desnudo y a la sociedad en una transparencia reveladora. En esto se pone en contacto con las vidas-celebraciones teatrales de los monarcas en el barroco. Su posición de poder garantizaba el orden y la armonía del mundo que era lo que todos deseaban. Por eso el poder no se mantiene ni por la fuerza, ni por la justificación racional, sino por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial. Nuestras democracias, en principio menos dadas a potencialidades dramáticas (el poder resulta de la regla mayoritaria), también montan su espectáculo para justificar el poder. Cobra relieve el arte de la persuasión, el debate, los efectos que favorezcan la identificación del representante con el representado; y aquí recordamos la importancia que tenía el gesto en el xvii y lo ponemos en relación con lo que conocemos de nuestros políticos, nada sabemos de su labor, sólo los conocemos a través de los «gestos» (mitines, declaraciones, acciones) que nos transmiten visualmente los informativos cada día. La dramatización se consigue con las elecciones, crisis de gobierno, efectos sorpresa o sondeos políticos (al igual que en una determinada función de corte el Toisón de Oro acaba asociándose a una dinastía, el juego científico y matemático, la ciencia, presentada visualmente en gráficos, vincula el poder a un determinado partido).

⁹ Cfr. G. BALANDIER, *El poder en escenas*, Barcelona, Paidós, 1994.

La aceptación de la tesis de la «Teatrocracia» tendría algunas consecuencias que sólo voy a apuntar, porque profundizar en ellas saldría fuera de los límites marcados para este trabajo: si el arte teatral es el generado por el poder o por la cosmovisión dominante, debe haber (más o menos desarrollado según las épocas o las zonas), un arte no teatral, producido al margen de la órbita del poder. Esta convivencia se daría a lo largo de toda la historia como dos constantes en permanente diálogo y conflicto. Utopía y Poder producen un núcleo inalterable que haría de la periodización lineal algo meramente circunstancial. Según esto, sería de gran interés revisar las manifestaciones artísticas de cualquier época y realizar una búsqueda de la teatralidad que reside en ellas. Cada periodo histórico tendrá unos rasgos formales peculiares pero ofrecemos una línea de aproximación a fenómenos tanto actuales como lejanos, que puede abrir vías interpretativas sobre nuestra forma de ver y crear el arte no tan diferente de la de nuestros antepasados, aunque aparente lo contrario.

Por supuesto, esta idea no pretende estar exenta de debate. A falta de comprobaciones globales se puede argüir con toda lógica que la existencia de una constante cultural asociada al mantenimiento del poder a través de su escenificación, aunque se entienda en sentido amplio, es una afirmación un tanto apresurada. De ahí que este estudio sólo la plantee como duda razonable y, dando un paso más, intente comprobarla en una de las parcelas de la cultura contemporánea, sus manifestaciones artísticas.

Hay que reconocer que esta línea discursiva queda aquí pobremente esbozada. Creemos que sería enormemente interesante centrarse en futuros estudios en algunos de estos aspectos paralelos y sólo circunstancialmente temporales, tales como la gestualización y la expresión corporal, en íntima relación con los comportamientos del espectáculo y su influencia sobre las personas; el desbordamiento visual y expresivo de todos los formatos de la cultura de la imagen (informática, cine, televisión, publicidad estática, etc.); el espectáculo contemporáneo del poder o las incidencias culturales y artísticas del cine. En la misma línea estaría la realidad urbanística del siglo xx y sus paralelos con la ciudad barroca, más aún si se compara con las utopías urbanas más serias de nuestro siglo. Nuestras ciudades se hacen en relación al espectáculo de la calle, se cubren de toda la parafernalia comercial-publicitaria como en el Siglo de Oro se engalanaban para la fiesta real o religiosa. Por razones diferentes, nuestras ciudades se mueven orgánicamente como el Madrid de los Austrias, y tienen grandes avenidas de representación del poder, como la Roma de los Papas. Esta vitalidad de las ciudades es el sustento representacional de una forma de sociedad que alimenta el orden establecido. Ciudades en las que las imágenes tienen protagonismo, al contrario que en las utópicas

planteadas por Le Corbusier, absolutamente funcional, o por Wright, totalmente individualista.

También podríamos citar fenómenos como el detectado por J. Antonio Ramírez¹⁰ en relación a la arquitectura turística de la costa mediterránea española, sobre la que propone el origen de la arquitectura popular pero no tomado directamente sino a través de la influencia de los decorados de Hollywood.

Todos estos ejemplos pueden completarse con muchos otros. Lo que nos interesa es dejar clara la propuesta de utilización del concepto de teatralidad para el análisis de la historia del arte, aunque no sepamos hacia dónde nos conducirá exactamente, ya que la fuerza de la imagen es algo a lo que el poder no puede renunciar. Como decía Lope «la fuerza de las historias representada es mayor que la leída, cuánta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas; y en la comedia hablando y discurriendo...»¹¹.

¹⁰ Cfr. J. A. RAMÍREZ, *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Madrid, Visor, 1992.

¹¹ LOPE DE VEGA, prólogo a *La campana de Aragón*.