**EL BARROCO**

1.1 Concepto de Barroco: etimología, significado y cronología

El concepto de Barroco es muy complejo y difícil de explicar de manera unívoca y clara, porque sobre esta temática la crítica literaria ha elaborado y sigue elaborando tantas y tan varias definiciones, todas diferentes entre sí, que, en la actualidad, es casi imposible elegir una definitivamente. Su peculiaridad fundamental es, quizás, esa mezcla de teorías, hipótesis y opiniones divergentes que se han sucedido a lo largo del tiempo.

La etimología de la palabra “Barroco” también plantea problemas. El origen más probable parece ser la voz portuguesa “barroco” con el sentido de “perla irregular, defectuosa”, pero hay también otro étimo, el falso silogismo llamado “baroco” por los escolásticos. En general, el término “Barroco” fue utilizado inicialmente en sentido peyorativo, con una connotación negativa, para designar el mal gusto y la excesiva complicación de la literatura y del arte de este período, que reaccionaba por completo contra la de la época anterior, o sea la renacentista. Solo sucesivamente esta expresión adquirió un valor positivo, llegando a indicar toda una época, el siglo XVII, (llamado también “Siglo de Oro” por el gran florecimiento literario y artístico que lo caracterizó) y toda una manera de hacer arte y de producir literatura, típica de este momento histórico.

Por mucho tiempo el Barroco ha sido rechazado de plano, y en particular el siglo sucesivo, el siglo XVIII, conocido como el “Siglo de la Ilustración”, con su clasicismo y su amor por la lógica y la racionalidad, lo despreció enormemente, condenándolo al olvido. Su redescubrimiento inicia a partir del siglo XIX y se debe a numerosos críticos, autores, estudiosos e intelectuales como Heinrich Wölfflin, Werner Weisbach y otros, que se interesaron mucho a este fenómeno, analizando monográficamente sobre todo el sector de las artes visuales.

Wölfflin teoriza y destaca una contraposición neta entre el Renacimiento y el Barroco en algunos ámbitos: prevalencia de elementos pictóricos en el Barroco, frente a la preferencia y a la inclinación por el dibujo lineal típica del Renacimiento; predominio de la profundidad sobre la superficie; presencias de formas abiertas y de movimiento. Esencialmente, según la opinión del citado autor, entre Renacimiento y Barroco parecen existir diferencias de estilo.

Otro estudioso, Weisbach, en cambio, supone una conexión entre el estilo Barroco y una precisa visión del mundo y de la vida, es decir, considera el Barroco como una verdadera y propia fase de la sociedad y de la cultura europea. El crítico interpreta y considera las novedades introducidas por este nuevo estilo como un producto, un resultado y una consecuencia natural de una nueva sensibilidad que se impone en este momento histórico, dominado por las preocupaciones por los angustiosos problemas humanos, vueltos al centro del debate cultural después de la Contrarreforma católica. Sin embargo, aunque efectivamente se pueda retener aceptable que una mutación de estilo sea debida a una mutación del escenario social, político y cultural, no es exacto y sería reductivo pensar en una relación tan estrecha entre el arte barroca y el sentido contrarreformista de la vida (que, en realidad, es un concepto muy vago).

El intelectual René Wellek mantiene una perspectiva más equilibrada. Antes de todo, reconoce y subraya la dificultad que existe a la hora de ofrecer una definición del Barroco desde un punto de vista formal. Acepta la posibilidad de una interacción entre estilo y visión del mundo, pero añade un aspecto muy interesante: nota que en el Barroco existe una gran variedad de estilos y de actitudes existenciales, a primera vista contradictorios. Esto sería precisamente el grave problema del Barroco: la contradicción. El Barroco se configura como el arte de la contradicción por excelencia, el arte de los contrarios, donde se «pasa de la suma concentración verbal (Quevedo, Gracián) a la pura perífrasis (Góngora), de la exaltación delirante de lo bello a la recreación de lo monstruoso, de la grandiosidad desmesurada (Rubens) al interés por lo bajo, cotidiano o vulgar (Velázquez)».

Claro está que existe una relación entre una época histórica y un estilo o una serie de estilos, especialmente si hacemos referencia al siglo XVII, cuando se produjo una crisis profunda y generalizada, pero esta constatación no nos dice mucho. La crisis histórica no es la causa primaria de determinadas opciones estilísticas, sino un factor contribuyente, pero no es el único. Se podría afirmar que el Barroco es un tentativo de respuesta a esta crisis, pero si miramos a las condiciones de vida de la mayoría de la población desde 1570 hasta 1630, no se verifican grandes transformaciones; en cambio, por lo que concierne el arte y la literatura, todo cambia. De hecho, hay una evolución en el mundo artístico y cultural: no debemos olvidar que el Barroco sigue el Manierismo, donde ya se había registrado una primera ruptura de la uniformidad estilística anterior, y revoluciona por completo la concepción estética que lo precede. Con todo, este proceso de innovación no coincide con un descrédito, un rechazo o una negación de la experiencia renacentista y de sus modelos, al contrario, las primeras generaciones de líricos, autores y escritores profesan respeto y devoción a los poetas como Garcilaso de la Vega, e imitan y recrean sus versos. En cualquier caso, lo que se advierte en el siglo XVII es una necesidad de cambio de ritmo y de novedad, porque los ideales y los valores renacentistas se perciben como anacrónicos y obsoletos. Las imágenes poéticas de carácter petrarquista y los antiguos recursos expresivos pierden eficacia y se fosilizan. Mientras el Renacimiento representaba la realidad a través de una idealización, depurándola y estilizándola, el Barroco quiere hacer algo diferente: captar y evidenciar la naturaleza y la complejidad de la vida. Por lo tanto, sin rebelión o agresividad contra la anterior, la generación barroca amplia los sectores de interés artístico, rompiendo todas las reglas y los preceptos fijos y determinados establecidos en pasado.

Para entender y conocer en profundidad el sentido de la transición “Renacimiento-Manierismo-Barroco” y el significado de la revolución actuada en estos períodos, es necesario comprender las motivaciones estéticas de este cambio, porque el arte, probablemente, evoluciona y se modifica más bien por razones internas, que a causa de eventos políticos, económicos y sociales. O, por lo menos, es importante descubrir las dinámicas que regulan la interacción entre razones internas y externas, porque es verdad que existe una interacción, pero lo fundamental es indagar la modalidad, es decir, cómo estos dos componentes se influyen.

1.2 Contexto histórico-político y económico-social del siglo XVII en España

A nivel general, el siglo XVII fue un siglo depresivo, caracterizado por un clima de dificultad, fragilidad y afán en todos los ámbitos. Más precisamente, entre 1580 y 1590 el panorama empeoró significativamente: España perdió su papel de nación líder en Europa en términos de política internacional y experimentó una fase de grave decadencia. La bancarrota ya estaba anunciada a partir de la segunda mitad del siglo XVI, pero fue después de la muerte del rey Felipe II, ocurrida en 1598, que sus efectos se hicieron visibles con plenitud. Felipe III ascendió al trono y la estipulación de un tratado de paz entre España y Francia habría podido crear la posibilidad de una reorganización económica de España, pero esa no se verificó, porque el nuevo gobierno no supo disfrutar de la favorable situación. Felipe III fue un monarca débil, poco inteligente y hábil en la administración, y que por lo tanto delegó el poder efectivo en las manos de sus ministros (llamados privados). Estos solo pensaban en defender sus propios intereses y en acumular riquezas, no tenían preparado ningún proyecto político para gobernar el País. El resultado de tan inadecuada gestión fue el agravamiento de la crisis económica, que causó el empobrecimiento de la baja nobleza y la miseria de las clases populares, sin contar un masivo fenómeno de migración y despoblación de las zonas rurales en favor de las ciudades, que vivieron un momento de excesiva superpoblación. Además, España no logró desarrollarse como potencia empresarial y comercial al igual que todas las otras naciones europeas (como por ejemplo Francia, Inglaterra y Holanda), y se quedó atrapada en una mentalidad feudal, retrasada y obsoleta, que impidió y no favoreció una evolución en todos los sectores.

Hay una patente correlación entre esta mentalidad anticuada y la cultura de ese momento, que la justifica y la apoya, presentándola como una forma de lealtad a la tradición. En realidad, el concepto de “tradicionalismo” en el siglo XVII es solo un clamoroso equívoco: la tradición europea nunca había experimentado en pasado una mentalidad y un contexto histórico como los que se difunden a partir de la Contrarreforma. De hecho, la Contrarreforma provoca un retraso, especialmente en el ámbitos cultural y social, en España, que se queda paralizada. El absolutismo político, el integrismo religioso, después del Consejo de Trento (1545-1563), el control inquisitorial sobre la vida personal y social, no son elementos que pueden ser definidos “tradicionales”, porque nunca han formado parte de la historia europea.

El período de paz entre la potencia ibérica y la francesa fue de corta duración. En 1618 empezó la guerra de los Treinta años que determinó la definitiva ruina de España, y la muerte de Felipe III, pocos años después, en 1621, no produjo significativas mutaciones.

Su sucesor, Felipe IV, entregó el poder efectivo al conde-duque de Olivares, Gaspar de Guzmán y Pimentel, estratega militar genial y muy capaz, pero hombre de escasa inteligencia política, que llevó las tropas españolas a la victoria y al triunfo en muchas batallas, pero sin ofrecer verdaderos beneficios al País, en términos políticos y económicos, que vivía un clima de desastre, a causa de la frenada de la producción.

El siglo XVII debe ser recordado también por las series de rebeliones que se verificaron. La pionera, en 1640, fue Cataluña: nunca resignada a la pérdida de su independencia, se sublevó, iniciando una verdadera y propia guerra contra el estado español hasta 1652: al final obtuvo el reconocimiento del derecho a conservar su autonomía en la legislación y los privilegios tradicionales.

Insurrecciones se verificaron también en Portugal, Andalucía, Navarra, Valencia, reaccionando contra el absolutismo de Olivares, que perdió el poder en 1643.

En 1647, cuatro años después, el estado español declaró bancarrota y en la ciudad de Sevilla una grave epidemia de peste mató a la mitad de la población; en 1648, con la paz de Westfalia, España vio oscurecer su hegemonía en el continente europeo.

Con la caída de Olivares, el radical cambio político que se esperaba no se realizó y con la subida al trono del nuevo rey, Felipe IV, se puso fin a las rebeliones internas, pero de hecho nada se ganó económicamente y políticamente hablando, sobre todo porque, como subrayado antes, el gobierno español se vio obligado a aceptar formalmente el deseo de autonomía y los privilegios de Cataluña, Aragón y Valencia.

La crisis se hacía cada vez más seria y terrible, y, entre 1680 y 1690, ocurrió un período de fuerte devaluación de la moneda. No hace falta decir que en un clima de tan grave instabilidad colapsaron también las inversiones: España perdió el control sobre el comercio de ultramar y la pequeña propiedad inmueble desapareció.

Felipe IV murió en 1665 y su hijo, Carlos II, tenía apenas cinco años. Fue un soberano frágil y delicado de salud, poco a la altura de su papel en el gobierno del tiempo. Murió al inicio del nuevo siglo, en 1700, sin heredero, hecho que dio lugar a la famosa Guerra de Sucesión española (1701-1714).

1.3 Visión de la vida: el hombre barroco

El clima de devastación y profunda crisis bélica, política, económica y social determinó una visión del mundo radicalmente opuesta a la que había caracterizado la época anterior, o sea el optimismo renacentista. El Barroco es el siglo del desengaño por antonomasia, donde se asiste a la pérdida y a la disolución de todos los valores, las ideologías, las certezas y seguridades del pasado, que vienen puestas en duda, porque no se juzgan eficaces para describir y representar lo que España estaba experimentando en ese momento histórico.

El individuo se siente solo, perdido, paralizado, a la merced del caos y del desorden, no sabe cómo obrar y cómo moverse, y sufre la presión política de la clase dominante, que impide la movilidad social. Al hombre barroco no queda nada más que constatar como cada día viva peor, sin posibilidad de oponer resistencia alguna.

Todas las creaciones de este período constituyen, más o menos, un tentativo de respuesta, directa o indirecta, a estas tensiones y conflictos emotivos que atenazan al individuo. Fue propio esta relativa homogeneidad de comportamiento y de actitud frente a la vida que creó los factores estéticos que permitieron la aparición y el desarrollo del arte barroco.

Los mecanismos de propaganda del tiempo (literatura, pintura, teatro, sermones...) intentan convencer al hombre barroco que el único camino para encontrar la felicidad es la aceptación del destino que cada uno tiene en tierra y del papel que cada uno debe ejercer en la estructura social. Sin embargo, estos medios no fueron suficientes para calmar los ánimos de los rebeldes, porque en realidad no faltaron, en el siglo XVII, intentos de rebelión. El hombre barroco se caracteriza por esa doble actitud: por un lado, vive una resignación desesperanzada, por otro se siente animado de un sentimiento de rebeldía. Esta duplicidad se explica fácilmente si se tiene en cuenta que el siglo XVII es una época trágica y la idea de orden personal y social está en crisis.

El hombre del Barroco es un hombre triste, porque advierte un desorden íntimo que no sabe solucionar. Es testigo del final del Renacimiento (visto como un período de felicidad y serenidad), y su gran pesimismo viene inspirado por toda una serie de factores y eventos funestos: pestes, hambre y miseria, violencias, crueldades y engaños, guerras, pérdidas económicas. Se respiran desencanto, desilusión, melancolía, locura (el concepto de “locura del mundo” se convierte en un tópico del Barroco), confusión general. Los críticos y los intelectuales se interrogan sobre el concepto y la idea de felicidad: “¿Qué es la felicidad?” es la pregunta más frecuente que todos se ponen, pero no hay una respuesta cierta y unívoca.

El hombre barroco es un ser profundamente pesimista, como se ha dicho antes, y siente una intensa sensación de malestar y de negatividad hacia sus semejantes y hacia el mundo: en su lucha continua consigo mismo, sufre ansiedades e inquietudes que proyecta en su relación con el universo y con los demás hombres. Su alma está llena de contradicciones: es un ser agónico, pero al mismo tiempo, destaca por su violencia y agresividad, estados de ánimo que manifiesta en los conflictos, en la vida social y pública, en las prácticas penales de la época, en los homicidios y robos diarios, en las relaciones privadas y en la iglesia.

El hombre del siglo XVII es un hombre que quiere dar la apariencia de “ser ascético”, pero las continuas batallas y luchas con otros Países, le han convencido de que el ser humano estará irremediablemente siempre en pugna con sus semejantes. Acostumbrado a la visión de tanta crueldad, el hombre barroco tiene una fuerte inclinación a la barbarie y una obsesión por la muerte, pero esa no es una muerte en el sentido teológico, como en la Edad Media, sino una muerte particular e individual que causa revulsión.

Otro elemento característico del momento es el desprecio por la realidad. Alusiones a la vida come sueño, como algo pasajero e inconsistente, representan una constante barroca y al mismo tiempo constituyen un tentativo de escapar de las condiciones adversas y de defenderse de ellas. La duda entre lo ilusorio y lo real preocupa a todos los pensadores de la época, e influencia todo el mundo artístico barroco.

En pintura, por ejemplo, (pero también en teatro, como veremos después) «la realidad pasa a ser una fantasía imaginada por el sujeto pensante», es decir, no se refleja lo que el objeto es, sino lo que parece a los ojos del espectador. Por lo tanto, no existe una representación objetiva de la realidad, sino solo una perspectiva irremediablemente subjetiva, la dicha percepción del individuo.

Este estado de cosas deja al ser humano en una radical desolación: los individuos son aislados y marginalizados, replegados sobre sí mismos, en conflicto con el mundo externo y con el interior, y advierten una masiva presión social.

El hombre se encuentra solo frente a las dificultades de la vida cotidiana y percibe la colectividad como un enemigo que controla, oprime y presiona, y no como un conjunto de personas solidarias y disponibles.

1.4 Literatura barroca: evolución de los géneros y de las generaciones literarias

En el siglo XVII conviven formas muy varias y distintas de lengua y de estilos literarios. Como se ha evidenciado anteriormente, ya a partir de la primera generación barroca (la que empieza a escribir y a producir obras literarias a partir de 1580 en adelante y domina la escena en el primer tercio del siglo) se actúa una revolución radical en la concepción artística y literaria que había dominado indiscutiblemente en la época precedente. La innovación y la ruptura que se producen en este momento no coinciden, con todo, con un desprecio o un desdén de la moda renacentista. Por el contrario, es evidente el respeto que los autores e intelectuales barrocos profesan a Garcilaso de la Vega y a los otros poetas del siglo XVI, respeto que frecuentemente se convierte en una verdadera y propia imitación y emulación. Pero, a pesar de todo, una mutación definitiva se produce, a causa de una efectiva necesidad expresiva.

Los grandes creadores del Barroco rompen la fosilización y el agotamiento que estaban sufriendo las técnicas y los artificios renacentistas y elaboran una nueva manera de entender el arte, en directa conexión con la vida y la realidad histórica de su tiempo.

Que el Barroco sea una época de contradicción, se puede constatar sobre todo en el contexto cultural: esto es un momento de extraordinario florecimiento de la creación literaria española, pero es también un período donde se registra una notabilísima decadencia del arte de imprimir.

En cuanto a la producción de los libros, esta es una fase crítica, donde sigue existiendo la censura inquisitorial, que, mientras tanto, se había convertido en uno de los principales instrumentos del poder y del control político. Sin embargo, su actuación fue más suave y ligera que en pasado, pero, a este respecto, otros obstáculos se añadieron en el curso del tiempo.

En 1610 Felipe III prohíbe e impide la publicación en el extranjero de libros españoles sin licencia de las autoridades ibéricas. En 1627 fue adoptada otra medida de control, con la limitación de libros porque se creía que había demasiada abundancia de ellos.

Además de esas trabas administrativas, también la seria crisis económica influyó muy negativa y gravemente sobre el mundo del libro. La calidad del papel, de la escritura tipográfica, de las tintas y de los tipos empeoró sensiblemente y el número de las tiradas no sobrepasaba lo de mil o mil quinientos ejemplares. Un impulso renovador en el mundo editorial y un incremento de la producción papelera solo se vieron bajo el reino de Carlos II, anticipando el gran florecimiento de la imprenta española en el siglo XVIII.

Por lo que concierne al porcentaje de alfabetos, aunque no se disponga de documentación cierta y fiable, el número de personas cultas y educadas oscilaba entre el 10% y el 15%. Se trataba principalmente de ciudadanos, clérigos y universitarios, que, entre otras cosas, eran dueños de la mayoría de las bibliotecas existentes y disponibles entonces. A la nobleza solo pertenecía el 7%.

En términos de delimitación cronológica, la crisis histórica que interesa España abarca los primeros setenta años del siglo XVII, de 1600 a 1680, más o menos, pero los efectos culturales y literarios propios de la época barroca seguirán ejerciendo una poderosa influencia hasta la muerte de Carlos II, ocurrida en 1700, a inicio del nuevo siglo, y hasta la Guerra de Sucesión (1701-1714).

La primera manifestación que verdaderamente puede ser llamada barroca se sitúa después de la mitad del siglo XVI. Los nacimientos de Góngora (1561) y de Lope de Vega (1562) vienen convencional y generalmente adoptados como puntos de referencia, porque se trata de dos exponentes fundamentales de la nueva estética barroca, capaces de revolucionar la literatura española lírica y dramática. Por eso, según la opinión de muchos críticos e intelectuales, el siglo XVII, cultural y artísticamente hablando, empieza a partir de 1580, aproximadamente. Sin embargo, para poder hablar de verdad de una nueva literatura y de un nuevo estilo, hay que esperar cronológicamente el inicio del nuevo siglo.

Otro grupo de estudiosos propone otras fechas en las cuales se debe colocar el Barroco: por una parte, la muerte de Felipe II (1598), que determinó un cambio de perspectiva y, con el ascenso al trono de su hijo, inauguró el comienzo de una etapa muy depresiva de la historia de España, que dio sentido y carácter al arte barroca. Por otra parte, la muerte de Calderón de la Barca (1681), el último grandioso exponente del escenario artístico y literario de la Edad de Oro.

Con todo, la presencia del arte barroca, como se ha dicho antes, se extendió y se prolongó más allá de 1680, siguiendo a impactar la vida cultural del país.

Además de trazar las coordenadas cronológicas del Barroco, es importante hablar de las generaciones literarias que han poblado el siglo XVII, es decir, aún mencionando solo las figuras más incisivas y sobresalientes de este momento, señalar los distintos grupos generacionales que vivieron, obraron y caracterizaron la edad barroca. La crítica suele distinguir cinco grupos de escritores:

1. Los Supervivientes del siglo XVI: este primer grupo está constituido por los continuadores de las ideas estéticas de naturalidad renacentista, o sea por todos los que conservan lenguaje, temas, estilos propios de la época anterior. El mayor representante es, sin duda alguna, Miguel de Cervantes (1547-1616), que de hecho escribió sus obras dentro del siglo XVII, pero cuyo arsenal teórico es claramente precedente a la revolución barroca, actuada por autores como Lope de Vega, Góngora o Quevedo. Otros autores que pertenecen a esta generación son Vicente Espinel (1544-1634) y Mateo Alemán (1547-1613).

2. Primera generación barroca: es la generación de los padres del Barroco, como Luis de Góngora (1561-1627) y Lope de Vega (1562-1635), los primeros, en orden cronológico, que actuaron una mutación de estilo y de estética y cortaron los hilos con la tradición del pasado. Otros nombres: destacados son los de Leonardo de Argensola (1562-1631), Juan de Arguijo (1567-1622) y Guillén de Castro (1569-1631).

3. Segunda generación barroca: pertenecen a este grupo los autores e intelectuales nacidos en torno a 1580, entre los cuales hay que recordar Francisco de Quevedo (1580-1645), que lo encabeza, Tirso de Molina (1579-1648) y el conde de Villamediana (1582-1622). Entre los menores, hay que citar Francisco de Rioja (1583-1659) y Luis Vélez de Guevara (1579-1644).

4. Tercera generación barroca: está constituida por todos los exponentes nacidos a principio del siglo, que reciben un influjo muy grande e importante por sus predecesores. Las figuras más notables son la de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y la de Baltasar Gracián (1601-1658). Otros nombres importantes son: Salvador Jacinto Polo de Medina (1603-1676), Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648) y Juan de Zabaleta (1610-1670).

5. Generaciones de la segunda mitad del siglo: en realidad, en este último caso no se puede hablar de verdaderas y propias generaciones, lo que significa que no hay personalidades geniales a la altitud de las previas mencionadas, y por lo tanto no hay un punto de referencia en torno al cual agrupar a todos los nacidos en los mismos años. Pertenecen a este período autores como sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) y Francisco Antonio de Bances Candamo (1662-1704).

El siglo XVII es un siglo, culturalmente hablando, caracterizado por un avance enorme y por una notable cantidad de innovaciones introducidas en el ámbito artístico y literario. La sociedad del Barroco representa una primera forma de sociedad de masa, porque tiende a la uniformidad y a la estandardización de comportamientos y hábitos. El espectro de la censura inquisitorial y el estrecho control actuado por el gobierno, instauró un clima de represión del disenso: tener opiniones desiguales, en este contexto, es peligroso e imprudente, poco aconsejable. Es una buena práctica conformarse y expresar adhesión a la cultura dominante. Hay un ambiente totalizador, y el imperativo es “vivir cauteloso y con cuidado”. Es esta una época donde hay necesariamente que ponerse una máscara, para sobrevivir en tranquilidad. El enmascaramiento es una modalidad de ocultación y, al mismo tiempo, de protección de la interioridad; en consecuencia, se determina una fractura entre emociones y sentimientos y exterioridad, vida social y pública. Se advierte una constante necesidad de disimulación y de camuflaje. Pero el Barroco es también una sociedad de la imagen, o sea una sociedad donde las masas quieren ser continuamente sorprendidas: los individuos piden siempre nuevas atracciones y novedades, capaces de llamar la atención y de causar un asombro cada vez mayor. Por eso, en este momento se abre la puerta a la invención genial, al concepto atrevido, al truco desconcertante. Además, los modelos, las formas y las tradiciones propias de la estética y de la literatura renacentista ya resultaban habituales, obsoletas, repetitivas, por lo tanto, surge espontáneamente en el alma de los artistas y autores del Barroco la voluntad de buscar autenticidad en el arte a través de recursos estilísticos nuevos, originales y diferentes, que no sean meras imitaciones de escuela. Todo converge hacia la creación de un arte hecha de exageración, ruptura de equilibrios, artificiosidad, tensión entre los opuestos, metáforas violentas, sensaciones fuertes e intensas.

En literatura todo eso se convierte en la aparición de dos tendencias, sobre todo en el imaginario poético, el conceptismo y el culteranismo, aunque un mismo autor puede compartir en su obra rasgos de las dos corrientes.

El conceptismo puede ser definido como una creación del ingenio y de la genialidad, como un concepto difícil de decodificar. El conceptismo no es solo el eslogan, la frase hecha, sino también la ocultación y la multiplicación de los significados y de las acepciones, es el recurso a la intertextualidad: el escritor barroco es un hombre culto, que tiende a la espectacularización, que quiere impresionar, entretener al público, hacer alarde de erudición, y al mismo tiempo también para complicar, tejiendo una compleja trama de referencias y alusiones en sus obras, jugando con los lectores.

El culteranismo, por otra parte, es otro elemento y tendencia predominante, como se ha dicho antes, en el estilo barroco. El término viene del adjetivo “culto,” que es un italianismo que significa “refinado, docto, elitista” y, en las creaciones literarias, eso se convertirá en el empleo de un exceso de cultismos, de palabras cultas, con acepciones arcaicas. El máximo representante por antonomasia de esta inclinación poética es Luis de Góngora, cuyas obras se caracterizan por un desenfrenado uso de metáforas y de latinización del lenguaje. Se trata de recursos estilísticos con los cuales los autores barrocos enfrentan las temáticas más típicas del tiempo: fugacidad, muerte, desilusión, vanidad, tensión existencial, inestabilidad, anormalidad, deformidad, la ambigua mezcla entre la belleza y el hórrido. A este propósito, hay que hacer una aclaración fundamental. En el Barroco nunca se crea una homogeneidad y una uniformidad estilística, en el sentido de que cada artista y cada intelectual desarrolla con plena autonomía su propio estilo, su propia unicidad, y del resto no podría ser de otra manera, porque el intento primario que mueve la cultura de este siglo es la continua búsqueda de originalidad, de soluciones geniales y brillantes, de novedades que sobrepasen la monotonía de la rutina cotidiana. A través de la crisis de la estética renacentista, se asiste a la aparición de las poéticas y de los estilos individuales, e inicia a tomar forma y cuerpo la idea según la cual la belleza no se puede definir en términos y fórmulas únicas y siempre válidas, y no se puede ganar y conquistar con una mera imitación de la literatura clásica, como se hacía en pasado. Por el contrario, se abre paso a la convicción que se puede encontrar la verdadera belleza aún en los aspectos y elementos más triviales de la realidad, los más repugnantes, desagradables y groseros, porque se cree que un cualquier elemento de la vida real puede convertirse en una obra de arte, puede dar lugar y ser motivo de estupor, sorpresa, maravilla y admiración. El Barroco potencia y da fuerza a esta ideología, causando la disolución de una norma fija, universal, y proponiendo una alternativa revolucionaria: el artista puede descubrir nuevas formas y tipologías de belleza donde sea, en cualquier parte. Sin embargo, detrás de esta necesidad y exigencia de reforma y de renovación, se esconden también motivaciones históricas: el artista, que quiere distinguirse y diferenciarse, puede hacerlo solo obrando a nivel de forma, no de contenido, que sigue siendo objeto de control político. Esto explica esa pluralidad de estilos que conviven en la época barroca. Por lo tanto, o por razones históricas y políticas, o por una libre elección del artista o del poeta, el arte barroco quiere provocar emociones en el lector y manejarlas. Es un arte que ilusiona, sorprende e impresiona, y que, al mismo tiempo, es capaz de ejercer un control sobre la mentalidad de los destinatarios, especialmente en el espectáculo y en las artes visuales, que son las más accesibles a las masas. Tanto por el estilo como por las temáticas tratadas, el Barroco es desconcertante. Es muy difícil individuar donde reside el verdadero espíritu barroco, el real significado: no está en el título de una obra o en su acepción literal; no reside en la forma, porque es arbitraria y tampoco en las afirmaciones que enriquecen los textos, porque en la literatura barroca todo es disimulación, cada frase implica su contrario. Por consiguiente, las únicas reglas a las cuales una obra artística o literaria debe obedecer y conformarse, son las establecidas y fijadas singular e individualmente por el mismo autor y artista. Es esa figura que decide qué es su arte, qué es la belleza, y qué relación instaurar en el contexto en el cual vive y obra. Claro está que en un momento de plena autonomía de los intelectuales como es el período Barroco, no existe nada que no pueda constituir tema o sujeto de una obra de arte y, adicionalmente, no existen temas más o menos importantes, solo temas. Es el artista que crea el tema, desafiando al público, haciendo del arte un verdadero juego, tema que puede ser solemne, si el artista lo quiere, o ridículo y superficial. Un ejemplo de lo que se se acaba de afirmar, es uno de los argumentos favoridos en el Barroco, el desengaño y la desilusión. Es verdad que en el siglo XVII temas como el lamento por la fugacidad y la vanidad de la vida y la pérdida de la belleza en un rato, son particularmente acentuados en las obras literarias, y esto se debe sobre todo al clima de crisis social que se respira en este momento, pero, por otra parte, hay que tener en cuenta que estas son temáticas que siempre han existido en el escenario cultural del pasado, sobre todo durante la época renacentista. La insistencia de los autores barrocos sobre estos asuntos es, en realidad, una supervivencia y una herencia cultural del siglo precedente, que, en este contexto, conoce un proceso de secularización. Por lo tanto, no se debe creer que en el Barroco se asista a una auténtica intensificación del tema del pesimismo existencial, porque este estaba tan adsorbido en el siglo anterior, que formaba parte del lenguaje y del pensamiento común.

1.4.1 Prosa barroca: tendencias y géneros

El ámbito de la prosa del siglo XVII es muy variado y rico de interesantes novedades estilísticas, formales y temáticas, que reflejan el gran fermento cultural que caracteriza el Barroco.

En primer lugar, la época barroca es el momento clave para la creación, la afirmación, el predominio y el apogeo de la novela moderna, sobre todo la realista y la sicológica. No se puede omitir, a tal propósito, el fundamental papel desempeñado por Miguel de Cervantes, con cuya obra alcanza plenitud la tendencia al realismo, en el verdadero sentido de la palabra, ya perfilado en la obra *El Lazarillo de Tormes*. En el *Quijote* (primera parte, 1605; segunda parte, 1615) se encuentra un tipo de relato basado en la figura del narrador testigo, a veces irónico, de un diálogo donde cada personaje habla con voz propia. No se trata siempre de un narrador omnisciente, Cervantes aquí desaparece, dejando que sus personajes revelen su personalidad, dando lugar a un juego dialéctico entre los pensamientos y las posiciones de todos. Por lo tanto, lo que sale es un nuevo concepto de narración, dentro de una obra nacida como parodia literaria, como un relato cómico de invención y de ridiculización de un individuo, Don Quijote precisamente, que no sabe distinguir entre la ficción de los libros caballerescos y la realidad. La riqueza y la verdad en la caracterización de las creaturas de la obra, tanto los protagonistas como los personajes secundarios y accesorios, el cambio continuo de perspectiva y de puntos de vista, el recurso del doble narrador, son solo algunos elementos que contribuyeron a la inmensa fortuna de la obra. La lección del *Quijote* se aprendió en el siglo XVII: bajo la apariencia de una narración simple, cotidiana, esencial, al alcance de todos, se esconden numerosas novedades técnicas y se adensa el concepto de verosimilitud.

Pero Cervantes es un punto de referencia central también por sus *Novelas ejemplares*. Con la publicación de esta obra en 1613, se inaugura en España un nuevo género, fecundísimo, que hasta ahora no existía en el país y, sobre todo, no había tenido autores que supieran imprimirle un rasgo personal y original: la novela corta italiana. El término “novela” se sustituye totalmente a la palabra “cuento”. Las novelas, especialmente las novelas cervantinas, se caracterizan por la presencia de un complejo mundo de personajes, por una sátira mordaz de la sociedad del tiempo, y por aventuras intricadas. Naturalmente, muy fuerte y determinante es el influjo de los grandes “novellieri” italianos: como Petrarca y Boccaccio, cuyas obras habían sido traducidas en España, y los autores españoles toman de sus modelos las líneas generales en términos de trama y de estructura. Otros rasgos peculiares del género novelístico son la ambientación en grandes ciudades, y la presencia de personajes que pertenecen a las clases altas, como damas y caballeros, y que llevan un estilo de vida bajo el signo del ocio. El pilar de toda la arquitectura novelística es el sentimiento del amor, y las mujeres cesan de ser personajes débiles, frágiles y pasivos, e inician a intervenir en la historia amorosa de una forma más activa. Junto a damas y galanes, aparecen otras interesantes figuras que pululan en el mismo ambiente: soldados, escribanos, hidalgos y criados. El tono de estas novelas es un tono desenvuelto, que tiende a la procacidad, come se ve en los diálogos entre los personajes, y que es el reflejo de la flexibilización de las costumbres en la sociedad del siglo XVII, donde impera una menor austeridad en las relaciones entre ambos sexos.

Al lado del amor, otros sentimientos esenciales son: el honor, el orgullo de linaje, la honra familiar y la dignidad de las acciones y de los personajes. Por todas estas características, el género novelístico contagia mucho el género teatral de la comedia, en cuanto a figuras y temáticas propuestas al público, aunque en las novelas cortas italianas el desenlace sea más trágico que en el teatro, y con una libertad de costumbres infinitamente superior. Este género, a pesar de la gran cantidad de fantasía presente en la trama, es fundamental porque ofrece un retrato social de la época, es decir, constituye un documento social de gran interés, pintando los hábitos, los gustos, las ideas y los prejuicios morales del momento. Entre sus cultivadores, vale la pena mencionar, además de Cervantes, Gonzalo de Céspedes y Meneses, Juan Pérez de Montalbán, Lope de Vega y Tirso de Molina.

Otro género muy afortunado en el Barroco es la novela picaresca. Su antecedente literario e iniciador de esa corriente es el *Lazarillo de Tormes*, a partir del cual se desarrollan sus sucesores barrocos. La primera novela picaresca en sentido canónico es el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, que se diferencia de la precedente por una moralización directa y sermoneante, pero ambas obras tienen muchos aspectos en común: la misma fórmula estructural y autobiográfica, el relato itinerante, la visión satírica, el intento moralizante, los orígenes pobres y miserables del protagonista, la vida llena de dificultades y los esfuerzos hasta el ascenso. Pero algunos de estos rasgos se irán perdiendo durante la evolución del género. La voz narrativa es la del pícaro, el protagonista del cuento, y esto será el único elemento constante en la estructuración de la novela picaresca, porque el realismo sicológico que la caracterizaba a sus comienzos se perdió con el tiempo, y las picarescas barrocas verán acentuados sobre todo elementos como la brillantez, el chiste, el truco, lo ingenioso. Francisco de Quevedo es, claramente, la figura clave en este proceso de constitución, y, al mismo tiempo, de disolución que la novela picaresca vive en el siglo XVII.

Otra interesante modalidad narrativa típicamente barroca es el relato lucianesco, caracterizado por una secuencia de eventos satíricos y una levísima trama, generalmente fantástica. El relato lucianesco es por definición la negación del realismo sicológico, porque es lleno de procedimientos mágicos, intervenciones de creaturas y factores sobrenaturales (diablos, alucinaciones, sueños...). La técnica estilística empleada es rica de ingeniosidades conceptuosas y caricaturas expresionistas, a través de las cuales se persigue una intención moral: denunciar el vicio y reprender la inmoralidad. Entre los exponentes más importantes hay que recordar Rodrigo Fernández de Ribera y Luis Vélez de Guevara.

Innovaciones significativas afectan también otras tipologías de novela, difundidas en este período: la novela pastoril y la novela bizantina.

El mundo bucólico de la novela pastoril pierde, en este siglo, su verdadera esencia y se reduce a un mero estuche, a una ornamentación cursi, y el lenguaje es sobrecargado de epítetos y de recursos típicamente barrocos, en sustitución de los antiguos contenidos. Las últimas novelas pastoriles famosas, aunque escritas por autores barrocos, datan de finales del siglo XVI, como: *La Galatea* (1585) de Cervantes y *La Arcadia* (1599) de Lope de Vega. El género seguirá siendo cultivado en el siglo XVII por autores como Bernardo de Balbuena y Gabriel del Corral.

Por lo que concierne a la novela bizantina, se trata de un relato de viajes y aventuras que tuvo un momento de gran auge durante la Edad Barroca, y que se caracteriza por una mezcla de elementos típicos de otros géneros narrativos (pastoril, cortesano, incluso picaresco). Este filón suscitó el interés y llamó la atención de autores como Cervantes (con su obra *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 1617) y Lope de Vega (con su obra *El peregrino en su patria*, 1604). A estos dos siguieron un nutrido grupo de autores menores, entre los cuales hay que señalar Francisco de Quintana y Enrique Suárez de Mendoza.

Otros géneros en prosa que se cultivan en el Barroco son la prosa didáctica, la prosa histórica y los textos costumbristas. Esto porque la prosa barroca incluye, además de la novela, un conjunto de obras dedicadas a la divulgación de ideas y conocimientos sobre varias temáticas de interés colectivo.

En el caso de la prosa didáctica, las obras que se producen tienen carácter alegórico y valor educativo y moralizante, y presentan personajes que actúan como modelos y ejemplo para el lector. Lingüísticamente hablando, los textos didácticos del momento se valen de los más agudos recursos estilísticos y de un extremado conceptismo, come se puede notar sobre todo en los trabajos de Baltasar Gracián, probablemente el representante más emblemático de este género y que cultiva la literatura propiamente didáctica. La originalidad de este tipo de prosa reside en el hecho de que se funden en un único género la didáctica y la pura literatura, para ofrecer una enseñanza moral. Aunque de raíces renacentistas, la prosa didáctica es característica del Barroco y está estrechamente ligada al programa de acción y renovación social de la cultura europea del siglo XVII.

La historiografía barroca es principalmente centrada en la crónica de sucesos particulares, eventos de carácter local y biografías de grandes personajes que han hecho historia. Los históricos y cronistas del momento son merecedores de atención, no solo por su actitud rigurosa y fiel a los hechos, sino por el estilo de escritura que utilizan, cuidado, lineal y personal. Destacan, entre los otros, el Inca Garcilaso de la Vega, Antonio de Solís y Rivadeneyra, Francisco de Moncada, Francisco Manuel de Melo y Sánchez Alonso.

Se concluye esta panorama y análisis de los géneros y de las tendencias literarias en prosa más en boga en el Barroco, con una breve mención de los textos costumbristas.

El costumbrismo nace y se origina a partir de la desintegración y de la disolución de la novela. Los autores, escribiendo, realizan verdaderos y propios cuadros de la sociedad del momento, donde la preocupación moralizante es el intento primario, con el autor que se enfrenta con los personajes para recriminarles y reprenderles sus actitudes, conductas y acciones, a menudo viciosos e inmorales. Entre los cultivadores del género, hay que recordar los nombres de Juan de Zabaleta y de Francisco Santos.

1.4.2 Poesía barroca: tendencias y géneros

El mundo de la lírica barroca es también constelado de innovaciones interesantes, que atestiguan las ganas de experimentación que mueve la pluma de los poetas en este momento. Algunos géneros se afirman con plenitud en este período y representan unas novedades absolutas en el mundo poético, otros son géneros ya existentes en pasado, pero que solo ahora conocen nueva vida. En torno a 1580, los poetas de la primera generación barroca renuevan su afición a los romances y dan nuevo impulso al viejo género: aparece así el romancero nuevo, artístico y artificioso, que encontró un público adicto y entusiasta. Inicialmente su difusión estaba ligada al canto, al manuscrito y al pliego suelto, pero pronto inició su impresión en volumen. Entre sus atributos más típicos, hay que recordar su carácter marcadamente musical, su lirismo, su flexibilidad rítmica y su armonía. Pero el aspecto que más lo hacía amable a los ojos de sus cultivadores, era su extrema sencillez, porque con pocas palabras se solía indicar la situación o el tema, de forma que se podía jugar libremente con los aspectos formales, como la adición de detalles accesorios, descripciones animadas y monólogos llenos de elocuencia. Los temas y los motivos propuestos eran variados y diferentes, pero los más cultivados son los romances moriscos y pastoriles, ambos caracterizados por un ambiente convencional y por la presentación del mundo sentimental de los personajes. Más concretamente, en los moriscos destaca su brillantez, y abundan descripciones de ambientes suntuosos y lujosos. Las pasiones son fogosas, activas y torturantes, y las relaciones entre galanes y damas son briosas y decididas. En cambio, en los romances pastoriles, los amores son más melancólicos y tristes, con una predominación de acciones interiores. Sin embargo, existen otras tipologías de romances, también difundidos y practicados en la edad barroca: el histórico, el satírico, el festivo, el caballeresco, el mitológico, el filosófico y lo mismo pasa con el estilo. Los autores de los romances a menudo ocultan su verdadera identidad y la de damas, galanes y otros personajes presentes en el texto, detrás de sobrenombres poéticos, tanto que es muy difícil individuar cual es el verdadero nombre del poeta que ha concebido la obra. Entre los escritores del género más prolíficos hay que recordar necesariamente Francisco de Quevedo, que da rienda suelta a todo su genio elaborando composiciones conceptuosas, muy elaboradas, que oscilan entre la descripción lírica y la reflexión moral, con un tono juguetón, a ratos burlesco, desenfadado y malicioso.

Del villancico tradicional y de los cancioneros musicales que abundaban en el siglo XVI, en plena edad renacentista, no hay rastro en el siglo XVII, donde, en cambio, aparecen dos reelaboraciones, el teatro y los romanceros. En el primer caso, dramaturgos como Lope de Vega, incorporan a sus obras cantarcillos de tipo popular para establecer un punto de contacto y una conexión directa con el público de espectadores. Los romanceros barrocos, métrica y conceptualmente, son los mismos que en pasado: el poeta crea y elabora un cantarcillo o lo toma de la tradición anterior y lo desarrolla en varias mudanzas. Se producen romanceros religiosos (especialmente de tema navideño), amorosos y satíricos. Los más altos creadores de romanceros, letrillas y villancicos son Lope, Góngora y Quevedo, que se dedican sobre todo a los componentes satíricos y burlescos, pero en todos ellos abundan también alusiones eróticas y, a veces, obscenas. Por lo que concierne a la lírica culta en metros castellanos, escrita en redondillas, quintillas, coplas reales, aunque menos atendida y comentada, vive un período de oro y de gran esplendor en la edad barroca. Se fijó una nueva forma estrófica: la décima, que, especialmente en las trasposiciones teatrales, daba un resultado magnífico. La poesía satírica y burlesca se sirvió con frecuencia de estas estrofas, así como los epigramas y la poesía social. Lope de Vega escribió muchos textos de lírica en metros castellanos, pero los versos más intensos los debemos al conde de Salinas y al conde de Villamediana, que supieron recrear viejos tópicos trovadorescos y expresar la angustia vital característica del Barroco.

Por lo que se refiere a la poesía amorosa de carácter petrarquista, su herencia genera en los poetas del momento una doble actitud de admiración y cansancio, de aprovechamiento y trasformación. Nueva fuerza será conferida a ese género por Lope de Vega, el conde de Villamediana y por Francisco de Quevedo, fiel seguidor del petrarquismo, que «lo altera y lo desaumatiza, con su desmesura, su violencia expresiva, la incorporación del léxico extra-poético, el arrebato de una pasión desolada, que no revela ninguna realidad objetiva y verificable».

Cabe señalar también la poesía de inspiración horaciana, donde se celebra el concepto de “aurea mediocritas” con un lenguaje equilibrado y un gusto clásico. Francisco de Medrano, Rodrigo Caro, el mismo Lope de Vega, y, en particular, los hermanos Argensola fueron maestros en este género, al cual infundieron nuevo espíritu.

Persiste también en el Barroco la poesía sagrada, cuya principal característica, en este momento, es la exterioridad. Se desarrolla un conceptismo sacro, a menudo humorístico, grosero e irreverente. Los grandes poetas cultivan esta poesía religiosa y conmemorativa y la renuevan. En Lope de Vega, por ejemplo, se asiste a una verdadera y propia humanización del sentimiento religioso, es decir, el amor por la divinidad viene asimilado y comparado a la pasión y al amor humano. Quevedo también se aventura y se lanza en este género, añadiendo componentes morales y metafísicos, proponiendo reflexiones sobre la propia existencia, diálogos con la divinidad, y enfrentándose con temáticas como la ansiedad de regeneración, la angustia existencial, la impasibilidad estoica y la resignación cristiana. En sus obras, Quevedo muestra al lector su propia concepción de la vida, es decir, un progresivo dejar de ser, un inexorable e incesante fluir del tiempo, una realidad inconsistente y vacía. La poesía sacra de Lope y de Quevedo se configura como un verdadero camino hacia la espiritualidad y la autenticidad, como raramente se nota en las obras de otros exponentes en este ámbito. Como consecuencia del agobio y del cansancio estilístico, de la depreciación de la realidad, del desengaño y de la desilusión por el contexto histórico del tiempo, se amplia y se intensifica el cultivo de la poesía burlesca, satírica y paródica. Letrillas, sonetos, décimas y otras formas estilísticas, de carácter satírico, paródico y humorístico abundan en los cancioneros de la época. Además de las parodias gongorinas y de las jácaras quevedescas, hay que señalar las composiciones del conde de Villamediana, que fue un consumado especialista en la sátira personal. Góngora era un experto en la sátira de costumbres, de tipos y hábitos, donde evidencia su capacidad en el juguete conceptista, mientras que Quevedo imprimió particular ferocidad a sus sátiras, algunas de las cuales dirigidas también contra sus colegas (véase el mismo Góngora).

En última instancia, paralelamente al esplendor de la poesía lírica, se registra la supervivencia de la épica, aunque ese género pierda, en el Barroco, toda la vitalidad y la fuerza que tuvo en el Renacimiento. Los grandes épicos del siglo XVII escriben, bajo el influjo de Tasso, obras de temas religiosos y de exaltación nacional. Se embarcan en esta modalidad poética figuras como Quevedo (aunque tuvo mayor fortuna con una parodia de Ariosto), Diego de Hojeda, Bernardo de Balbuena y Lope de Vega, que siempre aspiró a ser el gran poeta épico nacional, y que, por lo tanto, exploró todos los matices del género: poemas históricos de asunto contemporáneo, hagiografía, reelaboración de mitos ariostescos, epopeya cristiana, poema histórico religioso y la épica burlesca.

1.5 El teatro barroco: rasgos generales

Es imposible describir detalladamente el escenario cultural, literario y artístico del Barroco sin analizar el momento de gran esplendor, revolución, fermento e innovación que afecta el teatro, que se convierte en el género más representativo del siglo XVII, alcanzando su plenitud y logrando una gran popularidad. Como prueba de la suma importancia que el género teatral conoce en este período, es suficiente considerar que en el Barroco se afirma la metáfora de la vida como teatro. A tal propósito notables son las mutaciones que se verifican, desde cada punto de vista.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI empiezan a organizarse los teatros regulares, que al principio eran solo espacios abiertos, al aire libre, destinados “establemente” al teatro y equipados de consecuencia. Su nacimiento está ligado a las actividades caritativas y benéficas de las cofradías religiosas: en 1565 nace y se constituye en Madrid la Cofradía de la Pasión, que pide el monopolio de la organización de los espectáculos teatrales, en cambio de la edificación de un hospital. El primer ejemplo de teatro estable en Madrid data de 1568. Solo sucesivamente, en una fecha posterior, cuando las recaudaciones de los teatros empezaron a no ser suficientes para financiar hospitales y obras caritativas, el teatro viene municipalizado: en Madrid esto se verifica en 1615. Por lo que concierne a los teatros regulares, su estructura se compone de un espacio, un corral, es decir, cerrado por tres lados por edificios de residencia. Las ventanas de hacia se convierten en escenario para los espectadores más ricos, o sirven a los actores para salir de la escena. El escenario verdadero es instalado en el lado descubierto del patio, viene después cubierto de un techo y progresivamente se añaden espacios reservados a los actores y a las escenografías. El corral es un lugar emblemático, donde se reúnen y se estratifican, sin mezclarse, las varias clases sociales: la gente humilde (criados, obreros, soldados de vuelta de las varias campañas militares, pícaros y así por el estilo), que asistía al espectáculo de pie; los artesanos y los pequeños industriales, los comerciantes y los miembros de asociaciones de artes y oficios, estaban sentados en los bancos o en las gradas. La clase media ocupa los desvanes y los aposentos menores, más bajos (se trata de galerías o escenarios derivados de habitaciones de casas cercanas), mientras los desvanes más altos eran normalmente ocupados por los intelectuales, sacerdotes y frailes, que solían compartir e intercambiar comentarios durante las representaciones teatrales, originando las dichas “tertulias” (conversaciones literarias).

A las clases sociales más elevadas correspondían los aposentos altos y las rejas, específicamente reservadas a las damas de alto rango, mientras las otras mujeres miraban la representación con sus familias en ubicaciones reservadas, las cazuelas, a las cuales accedían a través ingresos separados.

Ya a partir de la distribución del público, se puede notar como el teatro sea un género amadísimo, y que interesa toda la comunidad ciudadana, pero al mismo tiempo, la organización del espacio está ideológicamente condicionada, en el sentido de que hay que respetar una rígida división convencional entre los varios estados sociales.

El nacimiento de los teatros estables tiene ventajas y desventajas. Fuertes desventajas son, por ejemplo, los fenómenos del control y del pago a la entrada, mientras entre la primera categoría se puede incluir la progresiva complicación de las escenas y de las máquinas teatrales, que tiene como consecuencia una mejora de la calidad de los espectáculos teatrales. De hecho, en la edad barroca, se asiste a una significativa mutación de sus modalidades de ejecución. Estos tenían lugar en el mediodía, bajo la luz del sol, y eran introducidas por una “loa”, a la cual seguía la comedia verdadera. La estructura canónica de la comedia constaba de tres actos: entre el primero y el segundo había una breve farsa, generalmente un entremés o un sainete, mientras entre el segundo y el tercero había un baile. A conclusión de la representación, una mojiganga (farsa con personajes enmascarados de manera burlesca) y un animado final. La duración del entero espectáculo era de tres horas.

Por lo que concierne a la composición de las compañías teatrales, había una gran variedad. Se pasa de actores solitarios y vagabundos, que iban de pueblo en pueblo, a pequeñas compañías, hechas por dos o tres actores. No faltaban también las grandes compañías teatrales (es decir, las compañías verdaderas), constituidas por un relevante número de hombres y de mujeres.

En las ciudades las obras venían representadas y actuadas solo unos pocos días. La programación mudaba rápidamente y, por lo tanto, era necesaria una puntualidad de organización notable, lo que significaba disponer de textos teatrales siempre nuevos para satisfacer las exigencias y las necesidades de un público siempre impaciente de nuevas representaciones y espectáculos. Esto explica la enorme e ingente producción y publicación de textos teatrales, tanto dramáticos como cómicos, que se registra en este siglo. Muchas obras, además, son de difícil atribución y probablemente fueron escritas en colaboración.

Entre los textos de carácter cómico, en particular, hay que recordar las comedias de capa y espada, con personajes pertenecientes al mundo caballeresco e intrigas amorosas; las comedias de figurón, cuya peculiaridad era la presencia de un protagonista cómico y grotesco, a menudo procedente de un contexto provincial, de la baja nobleza, o un tonto; las comedias palatinas, con personajes de la alta nobleza y las comedias burlescas.

La crítica literaria, en el curso del tiempo, ha hecho una distinción entre dos escuelas o tendencias, una encabezada por Lope de Vega y otra por Calderón de la Barca, pero el mismo carácter de la producción teatral del siglo XVII, de hecho, impide una clasificación demasiado neta o rigurosa.

Otro aspecto fundamental del teatro barroco es la gran experimentación de las técnicas, que ahora se hacen más modernas y sin escrúpulos, y se adaptan al equipamiento de los espectáculos. La escenificación asume la máxima importancia, y también los textos se conforman y se sacrifican a la misma. Esto no significa que la escritura teatral de este período no sea artística, o que sea carente de originalidad y valor literario, pero la mayoría de los exponentes del mundo teatral miran al teatro como un mero espectáculo, es decir miran solo a la espectacularización de lo mismo, donde el texto es solo un ingrediente entre los otros, y ni siquiera el más importante. A todo esto, se debe añadir la condición de gran libertad de los directores y de los autores, que podían sentirse autorizados a modificar e intervenir en los textos con tranquilidad, en función de la escenificación. Se comprende, por primera vez, que escribir para el teatro es diferente que escribir en prosa o en poesía, y se descubren nuevos y diferentes mecanismos, como la adaptación de obras ya existentes y famosas, o el ajuste de los textos en base al gusto y a la preferencia del público, y a las posibles intervenciones de la censura. En definitiva, el teatro barroco representa la primera grande forma de industrialización del entretenimiento: la escritura es serial y profesional, y está estrechamente ligada a la exterioridad y a la apariencia de las escenografías.

El teatro del siglo XVII es un teatro que cuenta con un público de masa y, por lo tanto, necesita de amplios espacios y de una organización escénica más compleja y precisa. No necesita de obras maestras literarias. El teatro barroco quiere ser juzgado por lo que es, o sea en base al espectáculo final, a todo lo que pueden observar y mirar los espectadores. La extraordinariedad escenográfica cuenta más que la excelencia literaria.

Como se ha subrayado anteriormente, los espectáculos de masa eran controlados social e ideológicamente y se verificaron numerosas discusiones, donde se puso en duda la misma legitimidad del teatro, y se llegó a suspender las representaciones en 1646. La eficacia de las medidas coercitivas, sin embargo, era muy cuestionable, sobre todo porque había nutridos grupos de actores vagabundos que tenían un talento natural en eludir censuras de cada tipología. Además, no se debe olvidar el hecho de que las censuras estaban dirigidas y se aplicaban al puro texto escrito, no afectaban a los espectáculos en tiempo real, y esto, muchas veces, implicaba la producción de textos en apariencia inofensivos, sin particulares problemáticas, pero que se animaban, una vez que puestos en escenas, con gestos, acciones, movimientos y referencias a personas o a hechos específicos, que no tenían nada que ver con la escritura original, hasta hacerse irreverentes e irrespetuosos. Por lo tanto, si la idea de suprimir el teatro barroco es impensable e irrealizable, se desarrolla, en este momento, una recuperación y una potenciación del teatro religioso, que es, no por casualidad, el más controlado, como se verá sucesivamente.

En el curso del siglo, el teatro barroco se evoluciona ulteriormente, y se empiezan a construir edificios más similares, desde un punto de vista estructural, y más cercanos a los teatros actuales: las representaciones, es decir, se actúan en un espacio cerrado y completamente encubierto, que necesita de una iluminación artificial y que permite la realización de varios juegos de luces imposibles al aire libre. Nace y se adopta el telón, que no existía en los corrales, y en el escenario aparecen los bastidores pintados, para representar las diferentes ambientaciones previstas y contempladas en el texto.

1.6 La Comedia Nueva: formación, evolución, valor y sentido

A lo largo del siglo XVII se viene produciendo una serie de modificaciones y transformaciones que interesarán todo el sector teatral, en el intento de encontrar y conseguir una fórmula dramática en consonancia con las innovaciones, el espíritu y los intereses del público de la época, que, entre otras cosas, ha de pagar por ver los espectáculos. Lope de Vega es el gran renovador y el creador del nuevo teatro del tiempo, cuyas características y peculiaridades fueron establecidas, fijadas y sintetizadas en su obra *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). Lope revoluciona totalmente la manera de hacer teatro, rompiendo la tradición, distanciándose y rechazando de plano los esquemas clásicos, dando vida a un teatro apreciado también por un nuevo tipo de público, popular, poco culto e iletrado.

La comedia fue en absoluto el género más identificativo y emblemático de la época, e incluso el más representado. Lope de Vega renovó sus reglas y creó escenificaciones maravillosas que atraían e impresionaban a los espectadores.

En la concepción y en la constitución de la Comedia Nueva, tantos las tradiciones dramáticas como las realidades literarias ejercen un influjo notable.

Antes de todo, de la comedia latina hereda un elemento estructural esencial, que es la “fábula de amores”, o sea una historia de amor muy difícil y contrastada entre una dama y un galán. De no menor importancia, son los enredos y las intrigas, que eran típicos del esquema y de la estructura de la comedia de Plauto, mientras todos los elementos violentos que se encuentran se deben directamente a las tragedias de Séneca, que es la figura que más pesa en la conformación de la tragedia humanística. El hecho de que la herencia renacentista es importante en la formación de la comedia barroca no significa que se acoja y que se acepte todo de ella: por el contrario, se eliminan todos los defectos que incurren en la dramaturgia renacentista, como por ejemplo el esquematismo y la falta de flexibilidad y la excesiva rigidez de los personajes, incoherencia y mecanicismo de las situaciones y lomismo pasa con el estilo. En la nueva comedia se registra también una incorporación de elementos pertenecientes a la cultura popular, como leyendas, historias, creencias, y tradiciones varias. Esto favorecía la identificación de las clases trabajadoras con lo que se iba poniendo en escena, porque, de esta manera, el público reconocía su propio mundo y su realidad cotidiana en las representaciones teatrales. Otros modelos y fuentes de inspiración fueron también la novela y el teatro italiano, de los cuales la comedia barroca tomó las tramas intricadas, complejas e ingeniosas que tanto gustaban al público. En última instancia, no se debe olvidar la tradición cristiana, que también aportó una multitud de temas, influenciando la visión del mundo y de la vida tanto de los dramaturgos como de los espectadores. Sobre todo, la Biblia era la fuente más rica e importante, pero también la hagiografía (la vida de los santos) captaba mucho la atención de la audiencia.

Como se puede observar, gracias a todos estos ingredientes exitosos, la Comedia Nueva vivió un momento de gran esplendor y de gran triunfo, alcanzando un considerable desarrollo en todas las ciudades más populosas de España: Madrid, Sevilla, Valencia.

A pesar de esta atmósfera de consenso y popularidad, este género tuvo que enfrentarse con el obstáculo de la censura, o mejor dicho, de dos tipologías de censura: una, de orden intelectual y estético, y otra, de carácter moral. Por lo que concierne al primer tipo, algunos humanistas y estudiosos, enérgica, ardiente y firmemente fieles y leales a la tradición y a la imitación de los clásicos, miraron con recelo, sospecha y desconfianza a esta nueva manera de hacer teatro. En cambio, por lo que concierne al segundo tipo, hay que subrayar como muchos clérigos y personas devotas vieron en el teatro una fuerza obscura capaz de corromper los ánimos de la población y de incitar a una degeneración de las costumbres.

El genio del Fénix (así era también conocido y apodado Lope de Vega) contribuye de manera exponencial a la fama de este género, él fue una pieza clave, pero no fue el único, porque en el proceso de afirmación de la Comedia Nueva intervinieron decisivamente también las conquistas técnicas y temáticas del grupo de Valencia y las experiencias del grupo sevillano.

Claro está, el autor madrileño fue el canonizador, y definió y describió los rasgos del género, como se ha dicho anteriormente, en El *arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), un discurso en endecasílabos blancos que Lope pronunció ante una academia de Madrid, con el intento de defender, frente a algunos humanistas, la dignidad y el valor de la comedia popular.

El autor empieza *El arte nuevo* fijando dos puntos fundamentales. El primero es que no debería hablar de comedia quien nunca había escrito una. Lo que significa que, para formular teorías y preceptos, es fundamental tener experiencia concreta de teatro. El segundo imperativo es el de tener siempre en cuenta el gusto y las preferencias del público, que es un público pagador, que desembolsa dinero para asistir a las representaciones teatrales. Pero esto no significa obedecer y satisfacer todas las bajezas y las vulgaridades de los espectadores, sino educar el gusto del público, es decir buscar una mediación, un plazo medio entre las exigencias del espectador, generalmente ignorante y poco culto, y las exigencias de la decencia y del arte. Precisamente esta búsqueda de una mediación hace de Lope un autor popular, donde el término “popular” adquiere una nueva acepción: según la opinión del Fénix, “popular” significa complacer a todos, pero manteniendo el control sobre la materia y la expresión.

Sucesivamente, hablando de la comedia en general, la define como una imitación realística de la costumbre del tiempo, que trata de acciones humildes y cotidianas, en contrasto con lo que se verifica en la tragedia, donde se cuentan las empresas de la alta nobleza.

Siguen algunos consejos sobre la estructura del texto teatral. En primer lugar, ocurre un sujeto, pero debe ser seleccionado con mucho cuidado y atención. El tema debería hacerse de manera lineal, sin perderse en historias secundarias o accesorias, cuya única función es complicar la historia principal y hacerla incomprensible a la gente. Luego, muy importante para Lope es la adherencia a realidad. A tal propósito, escribe que la mezcla de lo trágico y lo cómico es una de las modalidades principales para describir de manera perfecta la realidad:

Lo trágico y lo cómico mezclado,

y Terencio con Séneca,

aunque sea como otro Minotauro de Pasife,

harán grave una parte, otra ridícula,

que aquesta variedad deleita mucho:

buen ejemplo nos da naturaleza

que por tal variedad tiene belleza.

En efecto, la vida misma es una alternancia continua de momentos felices y momentos de tristeza y, según la opinión de Lope, verlos representados en escena creaba un espectáculo muy divertido y que atraía mucho al público. De hecho, esta combinación permitía una variedad en el movimiento escénico que deleitaba mucho los espectadores. La mezcla de trágico y cómico va a ser una de las divisas del nuevo arte y el origen de esta fusión está en la voluntad de reproducir la realidad. Lo trágico y lo cómico se subrayan y apoyan mutuamente, y se invalida así la estricta división en géneros: toda comedia es tragicomedia, así como la vida es tragicómica.

El tiempo de la acción, escribe además Lope, debe ser adecuado a los hechos narrados, o sea coherente con los tiempos reales, así como la trama debe ser constituida por eventos realísticos, porque solo ha de imitar lo verosímil.

En aquel tiempo había algunas dudas sobre el número de los actos de la comedia y Lope impuso de manera definitiva la división tripartida. En el primer acto se presenta el planteamiento, en el segundo y parte del tercero el nudo y el desenlace en el tercero. Esta organización de la materia dramática permitía mantener siempre viva la atención de los espectadores dado que la intriga era el elemento capital.

En cuanto a las tres unidades aristotélicas de tiempo, lugar y acción, Lope afirma que solo la unidad de acción es realmente importante y es la única recomendada en *El arte nuevo*.

También las unidades de tiempo (acción concentrada en un día como máximo) y lugar (un solo sitio para ambientar la acción) tenían relieve, en efecto Lope recomienda que cada acto tenga una cierta unidad temporal, que represente una línea de acción continua. Lope superó las reglas impuestas por el arte renacentista, que confería cierta rigidez a la estructura de la comedia, dando más libertad y verosimilitud al género:

Acomode los versos con prudencia

a los sujetos de que va tratando.

En los textos normalmente no se daba ninguna indicación con la excepción de las entradas y salidas de los personajes.

Lope revolucionó también la métrica. Se mantuvieron el verso tradicional y los versos italianos, pero introdujo el octosílabo, más manejable, gracias a su libertad acentual. La polimetría era necesaria para las diferentes situaciones dramáticas presentadas en las comedias; él buscaba la forma métrica ideal y apta a cada situación dramática, para recrear de manera perfecta la fusión entre poesía y vida, fusión que caracteriza todo el arte barroco. Él utilizaba los romances para la narración, los sonetos para los monólogos, los tercetos para los diálogos serios y las redondillas para los diálogos amorosos.

Incluso por lo que se refiere al lenguaje, Lope tiene las ideas claras y quiere que sea rebuscado y realístico al mismo tiempo. Según su modo de ver, el lenguaje tenía que reflejar el estado social de cada personaje, de modo que el público, que era muy heterogéneo, podía identificarse con los caracteres puestos en escena y sentir las representaciones teatrales más cercanas a su vida.

Desde el punto de vista temático, Lope no ofrece en su obra imposiciones particulares, pero expresa su preferencia para los casos de honor, que considera mejores porque capaces de suscitar fuertes emociones en el público y de ofrecer una alta enseñanza moral, educativa y pedagógica. En su concepción artística, Lope mira a un tipo de teatro que no sea vulgar, sino un instrumento para perseguir un decoro moral. Para el autor madrileño, fundamental es la acción formativa del teatro. Sin embargo, esto no excluye la presencia de momentos satíricos en la comedia, pero, a este propósito, Lope invita a la prudencia, recomienda de no ser demasiado explícitos en los ataques, porque el Barroco es una época de menor libertad frente al Renacimiento, donde todo era lícito y autorizado. La sátira, es decir, no puede ser descubierta, no se puede configurar como una acusación directa, con nombres y apellidos.

En resumidas cuentas, aparece claro que Lope vaya buscando un modelo y un ideal de teatro que constituya un punto de equilibrio entre instancias diferentes. La grandeza y la genialidad de la Comedia Nueva, introducida y teorizada por Lope, no está en los preceptos que ha adoptado y en las reglas que ha fijado, sino en su capacidad de dar lugar a espectáculos de gran éxito, siempre cuestionándose, con una increíble voluntad y energía de renovación y de revolución.

Independientemente de Lope de Vega, la nueva comedia tuvo numerosos cultivadores, como se ha dicho anteriormente. Desde el punto de vista temático, las fuentes que caracterizaron la nueva comedia eran múltiples, en efecto, la pluralidad temática era una de las características más evidente. Los dramaturgos encontraban los varios temas de sus comedias en la historia antigua, medieval y moderna, en los mitos clásicos, en las leyendas religiosas y en las tradiciones populares. La genialidad de estos dramaturgos consistía en transformar cada aspecto de la realidad en drama. En general, el argumento principal de la comedia es una fábula de amores y toda la obra se articula en torno a las difíciles relaciones de los protagonistas, que deben superar muchos obstáculos para casarse. El final es generalmente feliz. Por sus varios asuntos, temas, tonos y circunstancias de representación, la comedia se diferenciaba en mil especies, que no es posible reducir a breve sinopsis. Por lo tanto, nos limitaremos a identificar dos tipologías, las que más destacan, como indican también Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres: las piezas cómicas, las tragicomedias y dramas trágicos.

En cuanto a las piezas cómicas presentaban varias tipologías, pero las más representadas eran la de capa y espada y las palatinas. Las comedias de capa y espada también se denominan “urbanas” o “de costumbre”, y estaban caracterizadas por la presencia de damas y caballeros como protagonistas y por una fábula de amores como núcleo temático principal. Se desarrollan en las grandes ciudades españolas, como Sevilla, Valencia, Toledo, Madrid.

Las comedias palatinas se desarrollan en un ambiente aristocrático, más precisamente en la corte de un pequeño estado más o menos imaginario y sus personajes y situaciones están estilizados. Trataban de sicología amorosa y de algunas cuestiones políticas.

En época tardía aparecieron dos variedades de comedias humorísticas: la comedia de figurón, caricatura de un ridículo protagonista, y la comedia burlesca, parodia de obras de éxito preexistentes.

Las tragicomedias y los dramas trágicos eran llamados también “dramas historiales”, porque inspirados en un relato histórico, o “comedias de cuerpo o aparato”, porque empleaban algunas tramoyas. Sus protagonistas solían ser personajes del pasado español o extranjero. Próximas a ellas están las comedias villanescas, que se inspiran a historias o leyendas. Fue un género de gran éxito gracias a los asuntos conmovedores y problemáticos. El núcleo de la comedia era generalmente un conflicto de honra y un enfrentamiento entre un poderoso y un personaje del pueblo. Se intercalaban también bailes, canciones, fiestas y escenas pintorescas. También los argumentos religiosos se funden en este tipo de comedia. Los temas hagiográficos y bíblicos no solo tenían un gran sentido ideológico sino espectacular que atraía con fuerza al público. Lo histórico y lo religioso se mezclan.

También hay que recordar los dramas de honor, que reflejan la problemática relación entre la intimidad del individuo y la coerción social.

A pesar de las tipologías, los personajes que intervienen en la acción de la comedia no son individuos complejos y no tienen ninguna profundidad sicológica, sino son solo una serie de tipos que responden casi siempre al mismo esquema y representan los seres humanos en toda su variedad. Reflejan las creencias, las ideologías y los sentimientos de la sociedad española. El galán y la dama son las figuras claves, el centro neurálgico de la fábula de amores. El galán es un caballero de ilustre linaje, obsesionado por el amor y los celos y por la preocupación del honor. La dama, bella y aristocrática, se dedica exclusivamente a la consecución de su amor, y para lograrlo, tendrá que recurrir a la audacia y al engaño. Junto al galán y a la dama, está el gracioso, personaje simpático y fértil en las astucias, ayuda a los protagonistas a satisfacer sus deseos. Otros caracteres propios de las comedias de este período son: la criada de la dama, el padre, el hermano o el marido.

No obstante el gran éxito, muchos intelectuales, sobre todo los clasicistas, despreciaron la comedia acusándola de ser demasiado vulgar y populachera. De hecho, la nueva comedia llegó a ser un verdadero producto de consumo que el público pagaba y gracias al cual sus creadores podían ganar dinero. Aunque la comedia empezó a formar parte del mercado, no tuvo una existencia breve y efímera, en cambio, contó felizmente con altísimos poetas y dramaturgos, como, por ejemplo, los brillantes Lope y Calderón, que crearon obras maestras que han hecho la historia de la literatura española.

La nueva comedia nació para satisfacer las exigencias de un público muy heterogéneo y variado, compuesto tanto por los nobles, que tenían una cierta cultura y educación artística, como por el pueblo, que no valoraba ningún tipo de arte literario. Por este motivo los dramaturgos se esforzaban de crear tramas intrigantes y escenas atractivas que pudiesen captar los espectadores, prescindiendo de cada estado social. Probablemente el factor que hizo este género tan amado, tan famoso y conocido fue el hecho de que la nueva comedia fuese, para sus contemporáneos, espejo, pintura y sueño, donde ver reproducida su propia realidad cotidiana, con sus ilusiones, sueños, fantasías y expectativas. Concebidos como una mezcla de realismo y de convención escénica, los espectáculos teatrales eran pensados para reflejar costumbres, hábitos y ritos y evocar actividades de la normalidad de la gente común. A este realismo se une el lirismo. En efecto, las comedias estaban llenas de poemas y canciones, intercaladas de manera estratégica, que permitían elevar la experiencia común.

Por último, pero no menos importante, se debe señalar que la comedia fue un importante instrumento de propaganda al servicio de la corona, del momento que se apoyaba y se celebraba la monarquía como única manera de garantizar la libertad, la dignidad y el bienestar de los individuos.

La comedia, a lo largo del siglo XVII, tuvo una evolución notable, y vivió un proceso de perfeccionamiento y refinamiento que transformó los primeros textos, de escasa estructuración, en textos de gran calidad técnica y estilística, gracias a Lope de Vega y a Calderón de la Barca. Este florecimiento duró hasta el final del siglo, cuando el género conoció un período de crisis, debido a dramaturgos y autores sin genio creativo que no supieron renovarla y cultivarla.

Como se ha evidenciado antes, Lope es el canonizador y el introductor de la nueva comedia y, durante toda su actividad y producción artística, supo mostrar su habilidad en perfeccionarla continuamente, llegando a elaborar una comedia abierta, es decir, una comedia flexible, sin una estructura demasiado rígida. De hecho, sus obras tenían una estructura bastante fija, pero no categórica, porque los lugares de representación y las escenas eran varios, y las intrigas muy complejas y nunca banales. Pero el mayor grado de perfección de la Comedia Nueva se alcanzó más tarde, con la figura de Calderón de la Barca, un auténtico maestro en cuanto a la realización de escenografías extraordinarias y a la espectacularización. En sus obras, el protagonista y el tema central adquirieron mucha importancia y la intriga se puso mucho más compleja y sutil. Por último, muchas obras dramáticas de Calderón eran destinadas a teatros reales y por eso tenían una representación escénica más compleja.

Convencionalmente, los históricos y los críticos de la literatura suelen hacer una distinción dentro de la producción teatral del siglo XVII:

• el ciclo de Lope de Vega;

• el ciclo de Calderón de la Barca.

De todas formas, esto no debe inducir a error, porque en realidad estos dos autores coexisten y obran en la misma época, por lo tanto, esta categorización solo tiene que ver con las diferentes maneras de Lope y Calderón de entender la comedia.

1.7 Los géneros teatrales menores

Paralelamente a la comedia, que por cierto es el género identificativo del siglo, a este período remontan otros géneros teatrales de menor importancia, pero no de menor difusión, popularidad y aceptación. Se ofrece a continuación un listado de las piezas teatrales menores.

• El auto sacramental es el más importante entre los géneros menores del Barroco. Se trata de una obra alegórica en un acto, en la que se exalta y se celebra el sacramento de la Eucaristía. Las representaciones se desarrollaban en las plazas públicas, sobre tablados móviles llamados “carros”, y los actores llevaban vestuario de lujo y empleaban medios técnicos que dejaban boquiabierto al público. Los espectáculos eran siempre suntuosos y brillantes, pero con un patente fin propagandístico.

• El entremés es una piececilla breve y de carácter cómico, que se utilizaba para llenar los espacios “muertos” de las representaciones. De hecho, se solía representar durante la primera y la segunda jornada de las comedias o de los autos sacramentales. Con sus situaciones ridículas y burlescas, en muchas ocasiones era el elemento que más atraía al público. Había entremeses de enredo, de costumbres y de carácter. Este género se desarrolló sobre todo entre la generación de Lope y Calderón, pero fue perfeccionado sucesivamente.

• La loa, que es la parte que encabeza el espectáculo a modo de introducción, era una especie de saludo, en principio a cargo de un actor, que se adelantaba en el proscenio y hablaba directamente con los espectadores, en nombre de la compañía, para obtener silencio y captar la benevolencia del auditorio. La brevedad era obligada, pero con el tiempo se fue complicando y su contenido se fue ampliando notablemente. En ella cabían temas muy variados. Algunas eran verdaderos elogios de la ciudad o pueblo donde se desarrollaba la representación, otras contaban historias de sucesos recientes, relatos de la antigüedad, fábulas, hechos reales, chistes, enigmas y sátiras. Alcanzaron su mejor momento en los primeros años del siglo XVII.

• El baile se puede definir como un intermedio literario donde los elementos principales son la música, el canto y, precisamente, el baile. Más cortos que los entremeses, a veces se configuraban como monólogos y, otras, como diálogos. El componente musical y lo literario se combinaban con diferentes gradaciones, pero el carácter de los bailes siempre era alegre y popular.

• La jácara es una obra que recrea el inframundo prostibulario con alegría y buen humor. En principio era un género poético, solo sucesivamente se convirtió en poesía de complemento de géneros teatrales. Es la antítesis de la comedia, con su mundo hecho de antihéroes, degradados al máximo, y su carácter eminentemente popular.

• La mojiganga es una especie de mascarada grotesca, que primero nació y se desarrolló en la calle, fara festejar eventos públicos (como el Carnaval, por ejemplo), y luego se convirtió en género dramático, pero sin perder sus raíces populares. Se acompañaba con instrumentos musicales lo más estridentes posible.

1.8 El teatro de Lope de Vega: innovaciones, temas y personajes

Lope de Vega fue el líder absoluto de la verdadera revolución teatral que interesó el siglo XVII. Antes de sus transformaciones y novedades, el teatro era el espectáculo popular por excelencia, que servía solo para divertir y entretener al público y también para divulgar doctrinas religiosas. El Fénix logró alterar el subyacente y supo crear un tipo de teatro universal, capaz de atraer e involucrar tanto el pueblo como las clases más elevadas y cultas. Nació en Madrid en 1562 y murió en 1635. Tuvo una formación universitaria, pero su vida fue su primera fuente de inspiración, una vida inquieta, hecha de grandes pasiones amorosas, de las cuales habló en su producción literaria y teatral.

El éxito de Lope fue inmenso: en teatro, en prosa y en poesía Lope era un modelo, y la expresión “es de Lope” se convirtió en un modo de decir para indicar que algo era perfecto y estaba bien hecho.

En la época de Lope de Vega existían tres tipos de teatros: el teatro cortesano, que se representaba en los palacios, el teatro religioso y el teatro popular. El teatro popular tuvo gran éxito gracias a Lope, y a otros dramaturgos del Siglo de Oro como Quevedo, Góngora, Tirso de Molina y Calderón de la Barca.

Lope de Vega, sin duda, es el gran genio del teatro barroco y uno de los autores más destacados de la literatura española. Su fama se debe a la indiscutible calidad y a la abundancia de su obra, y, además, a las innovaciones dramáticas que introdujo, como ya se ha dicho anteriormente, en el teatro español, creando la comedia nacional.

Su manera de hacer teatro, de hecho, generó una ruptura con las normas clásicas típicas de la vieja tradición. Esta fractura se manifestó, antes de todo, en el rechazo de las tres unidades aristotélicas (de tiempo, lugar y acción); en la mezcla de elementos trágicos y cómicos; en la repartición de la comedia en tres actos; en el uso de la polimetría, o sea el empleo de varios tipos de versos y estrofas que se adecuaban a la acción; adaptando el lenguaje a cada personaje según su estado social; en la introducción de la figura del gracioso; e intercalando en el texto de la comedia algunos elementos líricos.

Desde el punto de vista temático, el teatro lopesco es muy complejo y variado. Fue autor de muchas obras de carácter religioso, como comedias, autos sacramentales, hagiografías, y otras obras de inspiración bíblica. La religiosidad de Lope es de tipo popular, o sea el Fénix quiere ofrecer a los espectadores pruebas evidentes de la existencia, del poder y de la misericordia de Dios. Escribió también piezas teatrales de carácter histórico, ambientadas en la Edad Media, y que eran inspiradas a crónicas, leyendas, romances y canciones.

No se deben olvidar los dramas del poder injusto, donde se desarrollan conflictos entre pueblo y nobleza. De manera más precisa el pueblo normalmente se rebela a un noble tirano y el rey al final acababa dando razón a uno de los dos bandos. Claramente, estas son obras de exaltación monárquica, donde la figura del rey queda fortalecida y representa la justicia frente al abuso feudal de algunos nobles.

En la prolífica producción de Lope, no faltan las comedias de amor y de enredo, llenas de equívocos e intrigas, situadas en ambientes rurales o urbanos de la época, y que giran en torno al tema amoroso. Suelen tener un tono desenfadado y un final feliz.

Por último, destacan las comedias de honor, que era un valor muy importante en aquella época. Tener honra o menos determina la aceptación del individuo en la misma comunidad. Proteger y defender la honra constituye la primera obligación de los hombres. El honor se puede perder de diferentes maneras: mediante el adulterio, entregando una ciudad al enemigo o en una discusión violenta. En estos casos solo la venganza puede borrar lo ocurrido y permitir la reintegración del individuo en la comunidad.

Por lo que concierne a los personajes del teatro lopesco, se debe subrayar que se trata de figuras tipificadas, de actitudes esquemáticas y serializadas, no de individuos complejos y únicos. En las comedias del autor madrileño, nunca se profundiza la sicología de los personajes porque la acción es el elemento fundamental y que más cuenta. En general, los personajes reflejan toda la variedad de la sociedad española, sus costumbres y sus creencias, y entre los más habituales que se encuentran en las obras de Lope y de otros dramaturgos del siglo XVII, hay que recordar:

• El rey, máximo representante y garante de prudencia, justicia, realeza, si es viejo, mientras que si es joven normalmente es soberbio, injusto y tirano.

• El noble poderoso, personaje negativo, orgulloso de su linaje y que abusa de su poder. Es el antagonista del galán, pero solo el rey o el mismo pueblo pueden castigarlo.

• El galán, joven virtuoso, valeroso, generoso y paciente. Los sentimientos que guían sus acciones son los más nobles, como el amor y el honor.

• La dama, complemento femenino del galán, es bella, noble, idealista, audaz y constante. Salvo raras excepciones, los personajes femeninos son pasivos, y responden a la pasividad que tenían en su tiempo.

• El caballero o hidalgo, que tiene la obligación de mantener el orden familiar. Es la figura que vela por el honor y la honra de la dama (suele ser padre, hermano o marido) y de su familia. Suele ser el protagonista en las comedias de honor.

• El gracioso, novedad absoluta, introducida directamente por Lope de Vega. Es el criado del galán, pero también su consejero, amigo y su contrapunto en el carácter. Es siempre fiel a su dueño, ingenioso, cobarde, ama el dinero, los placeres y la comida. Sus intervenciones se dirigen directamente al público;

• La crida, confidente y acompañante de la dama, es, más o menos, la correspondiente del gracioso, pero con un papel de menor importancia.

* El villano, otro nuevo personaje introducido en el teatro lopesco, de gran dignidad y valor, muy ligado a su tierra, a sus orígenes y a su trabajo. En las comedias de acción se contrapone a la injusticia del noble. El campesino, de hecho, es el símbolo del pueblo que lucha para defender sus derechos, su honor y su dignidad.