

¿Cómo concebía el mundo la generación de europeos que emprendió su conquista y colonización? ¿Cuál era el concepto más general para entenderlo unitariamente?

El conflicto entre ideas y realidad en la mente de los europeos se manifiesta de un modo nuevo en el proceso de transición a la modernidad. Como vimos en la unidad didáctica 8, estaba surgiendo una nueva sociedad que no se sometía a los tópicos de la anterior: la legitimación del poder de la aristocracia y del clero como dos castas superiores, comparadas a los ángeles mediadores.

Para transformar las estructuras impuestas por los grupos dominantes, la burguesía había apoyado el surgimiento de una estructura que abarcara a todas las clases sociales. No era la democracia, porque los burgueses ilustrados temían tanto la violencia del pueblo (a quienes Erasmo llama “bestias”) como de los señores feudales. En consecuencia, todos parecían de acuerdo, desde los erasmistas a principios del s. XVI, hasta Calderón de la Barca, a mediados del s. XVII, en apoyar, consolidar y, por último, exaltar el poder de la monarquía, para que hiciera las veces de *productor teatral*; en los términos de la época, el Autor del gran teatro del mundo.

Sin embargo, esa especie de divinidad inmanente en que se convirtió la monarquía (aun cuando los reyes concretos fueran susceptibles de crítica y hasta de sátira, por no ajustarse al modelo) no era más que una alegoría del orden instituido, de arriba abajo. Su función era sostenerlo, como el productor/Autor financia la obra y distribuye los papeles. Así pues, la Monarquía es sólo una parte en el sistema del Antiguo Régimen, el cual exigía, a su vez, a los letrados y creadores que cumplieran su papel; es decir, que representaran y legitimaran tal orden: **el mundo como un teatro**.

¿Qué interpretaciones distintas se daba a ese concepto o, por mejor decir, a la alegoría cósmica del mundo como un gran teatro?

Aunque sea una simplificación, pueden distinguirse varias concepciones, que a veces utilizan incluso los mismos autores, cómo puede comprobarse en las citas del **Apéndice 2**:

- 1) Propiamente conservadora: La Predestinación divina garantiza que el diseño del orden social desde arriba (es decir, desde las clases dominantes) se sostenga contra viento y marea, a pesar de los pecados de las personas concretas, sean quienes sean y con independencia de sus papeles (reyes, súbditos, nobles o plebeyos, mujeres o monjas, clérigos o sacrílegos).
- 2) Clásica y medieval: Como predicaban muchos oradores sagrados durante las pestes del s. XIV, los roles sociales no son más que vestidos o disfraces hasta que la muerte los desviste e iguala a todos.
- 3) Revolucionaria: Todos somos actores en la misma trama, cuyo único guión prefijado es la naturaleza (es decir, las edades del ser humano); lo cual se revela en situaciones de sentido vital más comprometedor, cuando tomamos conciencia de la relatividad de nuestras propias construcciones y del orden social.
- 4) Metafísica y mística: Debajo de las máscaras forjadas por los mitos (el deseo, la ambición, la avaricia, el dominio) o por las estructuras impersonales (el Estado, el Mercado) subyace el amor y la relación personal con el Misterio
- 5) Nihilista: Debajo de las máscaras creadas por el lenguaje no hay nada más que vacío y caos; o silencio.

¿En qué consiste el Barroco?

El Barroco es la obra de la Monarquía en calidad de productor/Autor de la cultura, al menos en España y en Francia, así como en algunos periodos de la cultura inglesa, hasta la revolución puritana de mediados del s. XVII.

La cultura del barroco ha sido definida de muchas maneras. Pero todos los historiadores coinciden en relacionar sus manifestaciones con el contexto en que surgieron y con las esperanzas frustradas del Renacimiento. Pues bien, lo que surgió desde el s. XV y llegó a su apogeo en el s. XVI fue el absolutismo, como sustituto de la teocracia medieval.

El modo en que se instaló el Antiguo Régimen, aunque conservaba la estructura jurídica del derecho feudal (señores, rentas y siervos), consistió en apropiarse de las nuevas energías: grupos sociales e ideales. Las monarquías nacionales (España, Francia, Reino Unido) y los principados alemanes se consolidaron contra los antiguos poderes del emperador y del papado. La Reforma comenzó siendo católica (Erasmus), se hizo protestante (Lutero, Calvino) y terminó en Contrarreforma. Las guerras de religión no eran más que pretextos para la disputa del dominio entre aparatos de poder que recurrían, cuando lo consideraban necesario, al saqueo. Las pestes volvieron a asolar Europa en el s. XVII.

Tanto el despojo como las enfermedades se transmitieron, a través de las empresas de Conquista, al continente americano y a diversas colonias en África y en Asia, que fueron utilizados como fuentes de capital por medio de la extorsión o de la esclavitud. Esa iniquidad permaneció oculta por el orden imaginario del “gran teatro”, en nombre de la superior civilización de los europeos, hasta los ss. XIX y XX.

Las monarquías absolutas no inventaron las nuevas formas artísticas: la experimentación con nuevas técnicas, sobre todo en el teatro; el expresionismo de las artes plásticas, que conecta con el arte gótico; la ambición de integrar las distintas artes en un espectáculo total y coral: el teatro musical, la ópera, el boato, las procesiones. Pero se sirvieron de ellas y las convirtieron en organismo de su propaganda. La gran mayoría de artistas trabajan en crear la parafernalia de grandes nobles y de los propios monarcas, en fiestas cortesanas; así como en participar de la propaganda religiosa.

A diferencia del Renacimiento, los autores y pensadores barrocos no pueden expresarse con libertad, sino que están sujetos al control del poder y del dinero, en mayor grado. En consecuencia, el arte religioso se ahoga en un mar de contradicciones internas, a partir de figuras que se recuperan de la crisis medieval: el Crucificado como símbolo del sufrimiento humano en ese “gran teatro”, donde Lutero y el papado parecen estar de acuerdo en que hay que temer la ira divina. Como si la injusticia y la Tempestad (enfermedad, plagas, catástrofes) fueran una parte más de la gran producción divina. Es curioso que sólo se considere naturales a los elementos (como Felipe II) cuando desbaratan los planes de la monarquía: “No envié mis naves a luchar contra los elementos”.

¿Cómo se construyen las alegorías barrocas?

La alegoría barroca es resultado de una prolongación del imaginario medieval en forma de paroxismo; por decirlo así, el último producto de la estructura feudal, bajo la protección de la monarquía absoluta.

Pero el arte barroco no es dominado por la representación alegórica, sino por uno o muchos conflictos en el lenguaje de los creadores, entre los ideales recuperados por el humanismo cristiano y los emblemas de una Cristiandad totalitaria; entre la diversidad de voces sociales que habían roto el canon medieval y los proyectos de imponer una visión uniforme del mundo: Contrarreforma, puritanismo. Como acabamos de ver, el

Barroco sería la expresión provocada por el peso de un orden injusto y grave sobre el sentimiento humano de vulnerabilidad, que se expresa de modo desgarrador en las mismas procesiones: el Crucificado rodeado de elementos armados, como en los cuadros del Greco.

En cualquier cultura, la reflexividad a través de los símbolos, en el ritual, nos hace posible descubrir quiénes somos, qué tenemos en común y de qué modo nuestras distintas personalidades pueden conciliarse en la vida social o en el matrimonio, a la vez que pone de manifiesto los impulsos que destruyen la comunidad y la socialidad humanas. No obstante, la alegoría cubre con una piel de oveja cósmica los esfuerzos de las clases dominantes por imponer sus intereses contra el bien común; es decir, a los *homini lupus* que devoran a sus congéneres. En su tratado *Leviatán*, sobre la necesidad de un Estado Absoluto, Hobbes utiliza otra alegoría en vez del “teatro del mundo”, para referirse a la nación: el Cuerpo cuya cabeza es el monarca. Pero la intención es semejante.

Según puede comprobarse en la revisión del concepto (¿símbolo o alegoría?) del “gran teatro del mundo”, los límites entre un mero simulacro que sirve de espejo al ego (ambición de poder, avaricia, violencia) y una visión de conjunto que integre el yo o la persona en su mundo vital pueden hacerse difusos. Sin embargo, las obras logradas escapan incluso a las contradicciones de sus dueños; p.ej. *La vida es sueño* de Calderón no es una incitación a que la libertad humana se resigne al orden instituido, bajo el manto de la alegoría, sino más bien al contrario, que se haga responsable de aportar una voluntad propia al bien común. De similar manera, *Hamlet* no es una incitación al suicidio, a la venganza y el homicidio, contra un poder injusto, sino a reflexionar sobre sus consecuencias. El personaje de Hamlet nos ayuda a superar los restos de la moral patriarcal que justificaron a Orestes, el vengador de su padre. Queda más claro que la esclavitud al ciclo de la violencia acaba en la muerte de todos, incluido el enajenado Hamlet, “hasta el apuntador”.

En consecuencia, lo que para los autores, casi todos ellos de inspiración cristiana, es símbolo de la *humanidad común*:

el paraíso perdido y el cielo, las virtudes, la diferencia y relación entre los géneros, la comunicación de bienes, la comunión, la salvación

eso mismo está en contradicción, implícita o explícita, con los *emblemas*, esquemáticos e ideológicos, de la propaganda sobre el orden establecido:

amenaza de muerte, tortura, infierno, castigo y expiación, autolegitimación de las clases dominantes (aristocracia, teocracia, imperio, patriarcado)
--

¿Cuál es la relevancia del teatro en esa época? ¿Por qué fue mayor que en otras?

El teatro del Barroco es concebido como espectáculo que integra todas las artes y reúne a todas las clases sociales. Está unido al ritual religioso como su vertiente profana, entre la manifestación religiosa de los autos sacramentales y la profanidad de la fiesta cortesana o del carnaval.

Ahora bien, si las demás artes (música, artes plásticas, poesía) dependen en gran medida del mecenazgo y los intereses propagandísticos de la monarquía, la alta aristocracia y el alto clero, sin embargo, por su parte, el teatro se financiaba, en mayor o menor grado, durante periodos breves (Inglaterra, Francia) o más amplios (Italia, España), a través de una industria específica, un mercado y un público. En tal medida, era el arte donde la libertad de expresión de los creadores llegaba a ser más amplia, a pesar de los condicionantes que imponía el mercado. No es casual que las obras teatrales que mejor

han resistido el paso del tiempo, hasta convertirse en clásicos-modernos, sean el resultado de una comunicación intensa y constante entre autores y público o “públicos” (femenino, ciudadano, cortesano). Aun así, no es posible explicar por ese sólo condicionante el “secreto” o el misterio de las grandes obras.

¿Cómo se explica, en un escenario constrictivo, la posibilidad de las grandes obras de esta época?

En las unidades anteriores vimos que la recuperación paulatina de una conciencia crítica respecto del orden social había abierto un hiato, cada vez más amplio, entre el cristianismo que demanda amor con justicia y la Cristiandad montada sobre los pilares del Antiguo Régimen. La brecha abierta entre la existencia cotidiana y el montaje de la propaganda absolutista puede sintetizarse en los conceptos de *símbolo* y de *alegoría*, antes aludidos.

Los **símbolos del sentido, la emoción y la experiencia humana** que habían germinado en el Renacimiento llegan a su madurez en medio de las crisis: el rechazo de la violencia, la libertad y la responsabilidad personales, la igualdad entre los seres humanos, los símbolos del amor en las relaciones interpersonales, el análisis de las causas o los motivos que subyacen a los errores trágicos y a las personalidades destructivas. De entre muchos autores, destacan Shakespeare en el teatro, Cervantes en la novela, los mejores ejemplos de la poesía amorosa y metafísica que tratamos en la unidad 8; así como un conjunto de obras maestras de autores dramáticos españoles, franceses e ingleses.

Si la **alegoría del Gran Teatro** representa el orden social del Antiguo Régimen como si fuera divino, el **símbolo de un mundo dramático** sirve para reunir los fragmentos que andaban dispersos, a causa de la crisis provocada por la violencia, la autoexaltación del dominio y la contradicción entre los ideales humanistas y la práctica deshumanizada, la igualdad de los seres humanos y la brutal subordinación de mujeres o plebeyos, el cristianismo del amor y la Cristiandad del despojo mundial.

¿Cómo se recrea el mundo en el universo dramático de Shakespeare?

Shakespeare destaca por ser, además del mejor dramaturgo, el más libre en su expresión literaria. Los escenarios de la imaginación sobre el mundo en la cultura de sus contemporáneos (*The Globe*) son recreados por Shakespeare como espacios de un ritual de iniciación en otro mundo mágico, pero verosímil:

1) *comedias y romance*: la *communitas* en el bosque, la aldea, el grupo de amigos, las afueras de la corte, la isla desértica, donde aflora un sentido plural, profundo y moderno de humanidad, para renovar los tópicos clásicos

2) *tragedias*: una visita a los infiernos donde conducen la ambición (libido dominandi, voluntad de poder), la avaricia y el desprecio al ser humano.

Después de una vida dedicada a construir un mundo por medio del teatro, con fragmentos del imaginario antiguo y moderno, Shakespeare concluye así:

EPILOGUE

SPOKEN BY PROSPERO

Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have's mine own,
Which is most faint: now, 'tis true,

I must be here confined by you,
Or sent to Naples. Let me not,
Since I have my dukedom got
And pardon'd the deceiver, dwell
In this bare island by your spell;
But release me from my bands
With the help of your good hands:
Gentle breath of yours my sails
Must fill, or else my project fails,
Which was to please. Now I want
Spirits to enforce, art to enchant,
And my ending is despair,
Unless I be relieved by prayer,
Which pierces so that it assaults
Mercy itself and frees all faults.
As you from crimes would pardon'd be,
Let your indulgence set me free.

PRÓSPERO

Ahora magia no me queda
y sólo tengo mis fuerzas,
que son pocas. Si os complace,
retenedme aquí, o dejadme
ir a Nápoles. Con todo,
si ya el ducado recobro
tras perdonar al traidor,
no quede hechizado yo
en la isla, y de este encanto
libradme con vuestro aplauso.
Vuestro aliento hinche mis velas
o fracasará mi idea,
que fue agradar. Sin dominio
sobre espíritus o hechizos,
me vencerá el desaliento
si no me alivia algún rezo
tan sentido que emocione
al cielo y excuse errores.
Igual que por pecar rogáis clemencia,
libéreme también vuestra indulgencia.

¿Cuál es el “secreto” de Shakespeare?

No hay un solo secreto, sino una forma coherente que le permite comunicarse con su época y, a la vez, abrirla a una contemporaneidad con nosotros/as, el público de hoy. Asume las convenciones de su auditorio para construir sus obras, pero permite que los personajes se expliquen a sí mismos desde su situación dramática, y sorprendan a su audiencia, en vez de plegarse a sus expectativas:

- Utiliza los tipos teatrales (el gracioso de la comedia del arte; el superhombre o ángel caído de Marlowe), pero los recrea. Algo parecido hace con el esquema mítico de

la comedia (Plauto), la tragedia latina (Séneca), la novela bizantina (p.ej. Bocaccio). Su lenguaje desborda cualquier esquema previo.

- Hace uso de los mitos comunes (crónica histórica, mitología clásica), no por idolatría, sino como un ejercicio de libertad: expresa el libre juego de la imaginación humana.

- Analiza todas las posibilidades del ser humano, en coherencia con diferentes voluntades. Tanto la malignidad como la bondad y la conversión son coherentes y comprensibles, por los motivos que se hacen patentes y patéticos en la trama.

Otros autores estudian la psicología por medio de los mitos; pero Shakespeare hace poesía: el lenguaje expresa y desarrolla los vuelos, caídas y requiebros del diálogo o del pensamiento, de modo que muevan la imaginación del público. No trata de hacer metafísica, sino que algunos de sus personajes piensan de modo metafísico. Quizá la única excepción sea su obra conclusiva, *La Tempestad*. Pero aun en ésta no podemos afirmar que el personaje de Próspero sea una mera transposición del autor al plano mágico del mundo narrado.