

EL TEXTO DRAMÁTICO COMO SÍNTOMA IDEOLÓGICO: EMBLEMAS Y TEATRO EN LAS REPRESENTACIONES CORTESANAS DEL BARROCO

Por Javier Vellón Lahoz

A José Sebastián, «limpio acero»

Madame de los Ursinos, una típica dama de la corte borbónica de Felipe V, formada en los cánones del arte clasicista, comentó desdeñosamente, tras asistir a una representación de *La hija del aire*: «me figuro que para comprenderla bien habrá que tener el espíritu en los espacios imaginarios»¹. Fray Martín Sarmiento, tras recibir el encargo de adornar con esculturas el nuevo Palacio Real de Madrid en 1743, advierte que «ni las representaciones deben ser enigmáticas, ni se deben reducir a jergolíficos sus adornos...adornos que pocos entenderán de presente, todos se ocultarán a las inteligencias de todos los que vinieren después de algunos millares de años»².

Las prevenciones manifestadas por ambos representantes de la cultura dieciochesca no son meras arbitrariedades: el discurso retórico del Barroco exigía, para lograr la admiración y educación del ingenio (la verdadera utilidad del «delectare»), «quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren [*Las Soledades*]», como aconsejaba Góngora en una carta de 1615, defendiéndose de las críticas recibidas³. El culto a la dificultad, a la búsqueda del sentido oculto, identifica al proceso cognoscitivo, así representado, como un fin en sí mismo, de manera que se vinculan conceptos como lo sorpresivo, el deseo de mover los afectos, la variedad en el «ornatus», etc. Desde esta perspectiva es fácil entender el sincretismo de las artes en un siglo en que los efectos visuales y plásticos logran un perfecto ensamblaje con la palabra poética, en una interpretación casi literal del «ut pictura poesis».

La imagen y la palabra constituyen un entramado semiótico cuyo didactismo confirma la voluntad dirigista de la cultura barroca. López Pinciano ya había destacado que «pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen una misma arte»⁴; de ahí la popularidad de variantes interdiscursivas, como la afición por el frontispicio en la edición de libros —que actúa como concreción simbólica del contenido literario— (José Manuel Matilla apunta que, de esta manera, «inconscientemente el lector asumirá mediante la observación de la imagen los dog-

¹ Citado por YVES BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, FUE, 1986, p. 250.

² Citado por ANTONIO BONET, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*, Madrid, Akal, 1990, p. 19.

³ Reproducida por ANA MARTÍNEZ ARAMÓN, *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, p. 43.

⁴ *Philosophía Antigua Poética*, edic. de Alfredo Carballo, Madrid, CSIC, 1974, vol. I, p. 169.

mas de la clase dominante»⁵), y, sobre todo, la tendencia a la figuración emblemática, de jeroglíficos y empresas, que ya Antonio Palomino definía como especies del lenguaje metafórico⁶.

El carácter didáctico del emblema, convenientemente explotado por la estrategia de divertimento del poder, actúa según unos resortes que pueden considerarse próximos al estatuto teatral. Así lo expone Mario Praz:

«La inamovilidad de la representación emblemática era infinitamente sugestiva. El espectador dejaba poco a poco que su imaginación fuera corroída como un blindaje por un ácido. Con el tiempo la imagen llegaba a ser animada, con una vida intensa, alucinatoria, independiente de la página. Los ojos no eran los únicos en percibirlo: los objetos representados eran investidos con cuerpo, aroma y sonido: el espectador ya no estaba sino entre ellos»⁷.

El afán realista proveniente de la orientación pictórica (la «sensación de realidad» característica del arte simbólico, como recuerda Carlos Bousoño⁸) se encuentra con la dimensión teatral, en cuanto que lo dramático se constituye como el protoarte del Barroco en atinada opinión de Emilio Orozco:

«las artes se teatralizan, porque era ofrecer la ficción artística con la potencia expresiva de una realidad en acción, actuando como seres reales en intercomunicación psicológica y espacial con los contempladores»⁹.

El emblema se manifiesta, así, como «piedras preciosas del aderezo de un hermoso discurso» —en palabras de Gracián— vinculado con las vertientes esenciales de la estética barroca: desde el punto de vista retórico al ser un estímulo que vierte sobre su sentido oculto el interés del receptor; con lo pictórico por su capacidad para atraer la atención del espectador e implicarlo en su proceso semántico-ideológico; desde la perspectiva teatral, por su virtualidad didáctica y equilibrio logrado entre el estatismo del mensaje conceptual y su ilustración en la posterior puesta en escena, tal como indica Aurora Egido:

«El título, la escenografía y el texto hicieron del teatro barroco un auténtico emblema vivo y puesto en acción en el que no faltaban temas, imágenes, sentencias y glosas sacadas de la emblemática o semejante a ella»¹⁰.

Las relaciones entre emblemática y «comedia nueva» han sido suficientemente resaltadas por interesantes estudios, pese a que sigue siendo necesaria una investigación globalizadora sobre el tema¹¹. El criterio común de estos trabajos es ras-

⁵ *La estampa en el libro barroco: Juan de Courbes*, Vitoria, Ephialte, 1991, p. 15.

⁶ *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1988, vol. I, pp. 159 y ss.

⁷ *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*, Madrid, Siruela, 1989, p. 196.

⁸ *El irracionalismo poético. El símbolo*, Madrid, Gredos, 1977, vid. p. 26.

⁹ «Calderón ante la pintura y su concepción del espacio escénico», en *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1988, vol. II, pp. 209-216, p. 215.

¹⁰ «La página y el lienzo: sobre la relación entre poesía y pintura», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 164-197, p. 189.

¹¹ Entre los estudios citados cabe destacar: P. HALKHOREE, «Lope de Vega's *El villano en su rincón*: an emblematic play», *Romance notes*, (1972), XIV, pp. 141-145; DUNCAN W. MOIR, «Lope de Vega's *Fuenteovejuna* and the *Emblemas Morales* of Sebastián de Covarrubias Horozco (with a few remarks on *El villano en su rincón*)», *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, 1971, pp. 537-546;

trear el constante flujo de imágenes e ideas suministradas por los libros de emblemas a la literatura y al teatro de su tiempo, puesto que, como señala Victor Dixon: «ambos conciben el mundo de la naturaleza y la historia del hombre como un repertorio de ejemplos y arquetipos en que la Providencia divina ha encerrado lecciones de aplicación universal»¹².

No es éste, sin embargo, el propósito del presente artículo. Las relaciones entre el género emblemático y el teatro pueden también observarse en una forma espectacular menos estudiada, pero de singular transcendencia en la España del XVII: los dramas mitológicos estrenados con ocasión de celebraciones muy señaladas de la familia real o de personajes de la corte. Desde la propia ubicación del escenario, hasta la concepción totalizadora de la dramaturgia, estamos ante un tipo de fiesta —«por contemplación» la califica José Antonio Maravall— distinto al teatro de los corrales, cuya evolución está ligada al desarrollo de los ingenios escenográficos, y en la que los diversos códigos semióticos —visuales, auditivos, etc.— conforman un ente orgánico y homogéneo dedicado a un público que participa en la representación desde su mimetismo ideológico. Así lo describe José Antonio Maravall:

«El teatro era un fiesta para admirar, asombrarse y espantarse, pero siempre en actitud pasiva respecto al desarrollo de la acción»¹³.

Sebastian Neumeister, a través de numerosos trabajos¹⁴, ha sido quien mejor ha ubicado a la fiesta cortesana barroca en su contexto: la simple lectura del drama mitológico no es suficiente si se desea obtener una visión ajustada a la realidad de la época. El lugar de la representación, el público al que va dirigido, la tramoya, el sistema de relaciones —opositiva, paródica, etc.— entre la obra y las piezas menores (entremeses, mojjingas, etc.), el conjunto integrado por el triángulo música-palabra-imagen, la disposición de la rígida etiqueta cortesana (atendiendo, sobre todo, a la perspectiva y al lugar privilegiado ocupado por el Rey¹⁵), todo se organiza siguiendo el principio que relaciona el motivo del festejo (onomásticas, matrimonios, etc.) con la funcionalidad pedagógica del asombro sensible, producido a partir de la ostentación. Precisamente la ostentación, lograda por la conjunción operística del espectáculo, será el síntoma de la grandeza de la corona, pues, en recomendación de Saavedra Fajardo (*Empresas políticas*, «Empresa XXI», «Existimazione nixa») «el lustre y grandeza de la corte y las demás ostentaciones públicas acreditan el poder del príncipe». Más aún, en matiz aportado por Gracián en su *Oráculo manual y arte de prudencia*, la grandilocuencia es un fin significativo en sí mismo pues:

VICTOR DIXON, «*Beatus...nemo: El villano en su rincón, las polianteas, y la literatura de emblemas*», *Cuadernos de Filología. Literatura: Análisis*, III, 1-2: *La génesis de la teatralidad barroca*, Valencia, 1981, pp. 279-300.

¹² *Op. cit.*, p.286.

¹³ *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990, p.183.

¹⁴ Son especialmente relevantes los siguientes: «La fiesta mitológica de Calderón en su contexto histórico (*Fieras afemina Amor*), en *Hacia Calderón* (III Coloquio Anglo-germánico, Londres, 1973), Berlín-New York, Walter de Gruyke, 1976, pp. 157-170; «Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo», en *La escenografía del teatro barroco*, Aurora Egido ed., Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 141-160.

¹⁵ Vid. JOHN E. VAREY, «The audience and the play at court spectacles. The role of the King», *Bulletin of Hispanic Studies* (july, 1984), LXI, 3, pp. 399-406; MARÍA ALICIA AMADEI-PULICE, «Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano», *Actas del Coloquio Internacional sobre Calderón. Madrid 1981*, Madrid, CSIC, 1983, vol. III, pp. 1519-1531.

«llena mucho el ostentar, suple mucho, y da un segundo ser a todo, y más cuando la realidad se afianza; el cielo, que da la perfección, previene la ostentación.»

(Aforismo 277, «Hombre de ostentación»)

No es sencillo al análisis actual de estas piezas teatrales, puesto que es escasa la documentación que se posee y, por ello, la mayor parte de las ediciones de los dramas no incluyen ni siquiera las obras que las acompañaban y, mucho menos, las llamadas «memorias de apariencias». En los pocos testimonios rescatados por los investigadores es posible comprobar que en el tipo de espectáculo descrito el vínculo entre emblemática y teatralidad adquiere un nuevo relieve, ejemplificando los límites a los que condujo la «demonstratio at oculos» y los mecanismos de intervención ideológica en las manifestaciones artísticas.

Las representaciones que citaré a continuación desarrollaron un proceso de producción significativa calificado por Sebastian Neumeister como «interrelación ficción/realidad». A partir del inicio —y en él se incluye la propia disposición del pórtico y del telón—, el espectador cortesano va a ser transportado desde la realidad (en sentido estricto, todo lo que no pertenece a la ficción de la fábula), a través de la loa (género de transición ya que la acción dramática aún señala directamente al motivo de la fiesta), a un universo de dioses y figuras mitológicas que, no obstante, está conectado alegóricamente con el ámbito al que pertenece el auditorio¹⁶. No hay que olvidar que, si bien el teatro se nutrió de polianteas, libros de emblemas, el romancero, etc., del mismo modo las piezas mitológicas recogieron la tradición moralizante de los mitos de los tratados de Juan Pérez de Moya (*La Philosophía Secreta*) y Fray Baltasar de Vitoria (*El teatro de los dioses de la gentilidad*), y también de los variados tratamientos de estas figuras por parte de los escritores de la época.

El pórtico y el telón forman una unidad temática, y son el primer factor a dilucidar en el universo estético-ideológico de la fiesta. En el sistema de núcleos semánticos de la representación, delimitan la frontera entre la realidad y el espacio ficticio: aunque pertenecen al primer dominio, la orientación argumental apunta hacia la fabulación mitológica. En la complejidad del efecto pictórico que simultanea realidad/ficción¹⁷, estos dos elementos actúan como un verdadero emblema, en el que la pintura —la imagen sobre el telón— aparece descrita sintéticamente por medio de la «inscriptio» —el mensaje bajo las figuraciones—, siendo la «subscriptio», o comentario, la misma representación. De este modo se cumple la teoría esbozada por Julián Gallego, según la cual:

«el espectador ya no se basta a sí mismo para interpretar un signo, un emblema, un símbolo: hace falta que intervenga la maquinaria teatral»¹⁸.

¹⁶ CHARLES VINCENT AUBRUN lo señala perfectamente: «A medida que la acción se aleja rumbo a la utopía y a la acronía, Calderón liga mediante lazos más numerosos los afectos y las pasiones de la escena a los afectos y pasiones del auditorio», «Realismo y poesía en el teatro: abstracciones morales y referencias a lo real en la tragedia lírica de Calderón», *Revista de la Universidad* (Universidad de la Plata) (1964), 18, pp. 297-305.

¹⁷ Para las relaciones teatro/pintura, vid. EVERET W. HESSE, «Calderón y Velázquez», *Clavileño* (1951), 2, 10, pp. 1-10.

¹⁸ *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 122.

Es necesario recordar que, en ocasiones, sobre el pórtico se situaba una inscripción que recordaba la causa de la celebración, especialmente si afectaba a la familia real. El sentido vertical —hacia el que tiende la acción mitológica— suministra el «sensus allegoricus»: es la perspectiva regia la que dicta el criterio interpretativo¹⁹; por otro lado, el sentido horizontal del escenario proyecta el «sensus litteralis». El desarrollo de la pieza, como glosa de la imagen emblemática inicial, tiene como eje la presencia del monarca, bien como espectador efectivo, bien como reflejo especular que controla, desde la altura, las posibilidades de la recepción, garantizando, además, que el auditorio cortesano tiene presente la circunstancia del festejo.

Los celos hacen estrellas es una comedia mitológica de Juan Vélez de Guevara, estrenada el 22 de diciembre de 1672, en el Salón Dorado de Palacio para festejar los años de la Reina Madre, Mariana de Austria. Tal como recogen en su edición John E. Varey y N. D. Shergold²⁰, su interés radica en que Francisco de Herrera, el Mozo, reprodujo en acuarela el conjunto de la escenificación, por lo que constituye un testimonio al que aplicar las ideas expuestas anteriormente.

El telón está coronado por una imagen de Saturno; Cupido, más abajo, descien-
de hacia una inscripción que dice:

«Con feliz paz siglos muchos
festeje el laurel la palma,
siendo el amor de los dos alma.»

La majestad del poder y la divinidad del amor coronan los dos símbolos del triunfo —la palma y el laurel—, proyectados hacia la temporalidad. Como en todas estas celebraciones, el verdadero móvil del espectáculo es el rey, el «deus ex machina», Dios oculto que no se visualiza en las tablas sino que mueve los hilos del destino humano desde los bastidores. Por ello, la pieza mitológica explica lo que la síntesis emblemática apuntaba desde el comienzo: partiendo de las *Metamorfosis* de Ovidio, la obra muestra el triunfo del dios Amor —según Charles Vincent Aubrun, «el dios de dioses [en la comedia mitológica barroca] por ser el mayor impulso de nuestra condición humana»²¹— sobre Isis, y de Júpiter, que sale en defensa de Mercurio. Lo que eran dos manifestaciones de la realeza —la disposición sentimental y el ejercicio del poder— se canalizan a través de sus modelos más señeros. Así se explicita en los versos siguientes:

«Venid, venid a este sitio
donde de Amor y poder
veréis el poder unido.»

El Rey y su madre pasan a constituir los dos pilares sobre los que se asienta la corona, por medio de sus alegorías convenientemente resaltadas en la fábula, ya que, como indica Manuela de Escamilla en la mojiganga (el fin de fiesta reproduce la dirección inversa: de la ficción a la realidad):

¹⁹ Vid. supra, nota (15).

²⁰ Londres, Tamesis-Books, 1970.

²¹ «Estructura y significación de las comedias mitológicas de Calderón», en *Hacia Calderón*, op. cit., pp. 148-155.

«...han nacido los dos
para ser gloria de España.»

En 1669 se representó en el Coliseo del Buen Retiro el drama mitológico calderoniano *Fieras afemina amor*, con el mismo fin que el ejemplo anterior ²². El tema es similar: la fuerza del amor contra aquellos que pretenden resistírsele (el amor no pasional, sino el que es «alma del alma», como sentencia Amor en uno de sus parlamentos); si en la obra de Vélez de Guevara Isis y Juno son los vencidos, aquí se trata de Hércules. Precisamente Hércules es el héroe que aparece en el frontispicio, flanqueado por las estatuas «que haciendo viso al Héroe de la Fábula, halagando una a un León y otra a un Tigre, significaron el valor y la osadía» (como se indica en la memoria de apariencias); en segundo término de la pintura del telón estaba Cupido «flechando el dardo». La inscripción tenía dos parte; en una se leía:

«Fieras afemina Amor»

y en la otra:

«Omnia vincit Amor»

Efectivamente, el final del drama muestra a Hércules vencido a los pies de Venus y Cupido. El Amor ejemplifica, así, el poder emanado desde el centro de la perspectiva, ocupado por el «retrato de Dios» (así es nombrado Carlos II en el fin de fiesta). El dios triunfante rinde tributo a su expresión terrenal, tal como aparece en la mojiganga (por cierto, representada ante el telón) en boca de Manuela de Escamilla:

«Tomad la flecha y la aljava,
Carlos, que os rinde el Amor,
porque para coronarlas
el blanco más bello sois.»

He dejado para el final una de las fiestas mitológicas más interesantes dada la documentación que poseemos sobre ella: la representación del drama calderoniano *La fiera, el rayo y la piedra*, el 4 de junio de 1690 en Valencia, en el palacio virreinal de los condes de Altamira, con motivo de la celebración del matrimonio entre Carlos II y Mariana de Neuburgo.

La importancia del texto estriba en la copiosa información que poseemos acerca de la escenografía, gracias al valioso manuscrito del mismo año, reproducido por Angel Valbuena Prat ²³, en el que aparece:

- Memoria de apariencias
- Dibujos de las diversas mutaciones, debidas a la reconstrucción de Bayuca y Gomar, discípulos del escenógrafo J. Gaudí ²⁴.

²² Edición de Cecilia Bamton, Kassel, Reichenberger, 1984. Para un estudio de la obra, vid. SEBASTIAN NEUMEISTER, «La fiesta mitológica...», *art. cit.*

²³ «La escenografía de una comedia de Calderón», *Archivo español de arte y arqueología*, (1930), XVI, pp. 1-16.

²⁴ Para un estudio escenográfico de la obra, vid. RAFAEL MESTRE, *Escenotecnia de Barroco: el error de Gomar y Bayuca*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989, pp. 166 y ss.; AURORA EGIDO, «La

— La loa, entremeses y mojiganga, escritos para la ocasión por los autores valencianos Francisco Figuerola y Josep Ortí.

En la línea de estudio del presente artículo, resulta determinante la descripción de la embocadura, incluyendo la figuración del telón:

«Pintóse la cortina la hermosa beldad de Venus consultando el horroroso oráculo de las Parcas la resulta y destino de su cercano parto...y señalaba Laquesis que sería una fiera, Clotho que un rayo...y Atropos que una piedra...; sobre todo lo qual se vio Cupido en el aire...; todo lo qual se explicó en un verso latino que se eligió para el frontis de nuestro gran poeta Falcó, donde dixo: «Tigri et Lachesis; silicem, Clotho; Atropos, ignem». Y, apropiando el título de la comedia y la discreción de la fábula al Real assumpto, se leía en el óvalo que coronava la cornisa de la portada: «Para más dichosa medra/ del feliz Carlos Segundo,/ bolverá a nacer al mundo/ la Fiera, el Rayo y la Piedra.»

Los elementos que conforman la síntesis emblemática se muestran aquí en perfecta sincronía: el motivo del festejo corona la referencia emblemática, de la que el desarrollo de la obra constituye la «subscriptio». Así, la celebración matrimonial identifica las claves interpretativas del conflicto mitológico, condensadas en la pintura y en la «inscriptio» del telón: el amor, como fuerza desatada, se ha de reconducir a través de la adecuación a unos principios sustentados por el poder natural (es la alternancia Cupido/Anteros del drama). El telón está coronado por la figura de Cupido, con las atribuciones que le concede la creatividad calderoniana: fiera, rayo y piedra. En el centro de la pintura están las Parcas, quienes, a través de un lenguaje profético, anticipan la acción dramática. A los pies del telón, el águila y el león, símbolos de las dos Casas Reales, de los que se sirven los dos personajes que inician la loa para subir el telón²⁵.

La capacidad evocadora de la planificación ternaria se prolonga a lo largo de los variados núcleos de la representación, desde el propio título de la obra; pero esta idea se complementa con la reducción del esquema a la univocidad homogeneizadora del referente: en el espacio de la ficción el drama resume la irracionalidad sentimental, reflejada en el imperio de Cupido y sus tres atributos, en el canal ortodoxo del matrimonio real. Como en las piezas anteriores, amor y expresión de poder quedan asociados en la representación, sobre todo, constatando que el microcosmos del auditorio es la condensación selectiva del mundo, pues, como se afirma en la loa, «en la tierra, en el mar y el cielo/ la unión se celebra».

El triunfo final del amor, entendido como abnegación, constancia y racionalidad cristiana, se evidencia en el logro de Pigmalión, quien consigue el premio a su perseverancia, y la estatua de quien está enamorado cobra vida, y, así:

«se vea que una fe
firme, en un amor constante,
tierno llanto, afecto fiel,

puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón según la edición de 1664», en *La escenografía... op. cit.*, pp. 161-184.

²⁵ Para una interpretación de esta fiesta cortesana, vid. JAVIER VELLÓN LAHOZ, «El espectáculo teatral como globalidad. Dialéctica realidad/ficción en la fiesta cortesana barroca: *La fiera, el rayo y la piedra*», *Rilce*, (1993), 9, pp. 103-117.

si una mujer y una piedra
porfían a aborrecer,
se deja vencer primero
la piedra que la mujer.»

En el grupo de obras aludido, el tema sentimental va más allá de la vertiente afectiva, insertándose en el código de relaciones estamentales, estructuradoras del vasallaje ante el poder. El Rey, su reflejo especular perpetuado en el óvalo que corona el frontispicio, ilustra la referencia emblemática inicial al amor, y dota de sentido a la trama mitológica. Su ejemplo se dirige hacia una consideración del amor como norma organizativa del cuerpo social, tal como queda de manifiesto en las siguientes palabras de la loa: «pues ama el Rey, que amen los vasallos», «en fe de que [h]oy amor es vasallaje».

Con todo lo dicho, es evidente que en el contexto del drama se produce la integración semiológica de una heterogeneidad de códigos, que actualizan su vigencia semántica en la simbología unificadora del espectáculo. Las formas emblemáticas ejemplifican la tendencia barroca al sincretismo de las artes, en el dominio de una celebración teatral que pasa a ser reproducción dinámica de la impresión primera, transmitida por el telón. Este es el modo de contribuir a la génesis de un microcosmos estético que supone, en palabras de Walter Benjamin, «una miniaturización lúdica de lo real».