

Me consta que Maravall estaba preparando una versión revisada de su «El teatro barroco desde la historia social», *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972, págs. 21-145 (publicado antes de otras formas), pero parece que no llegó a concluirlo. Es fundamentalmente aquí donde formula sus ideas sobre el teatro barroco, pero cabría añadir otros escritos suyos en esta línea: «Prólogo» a J. M. Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII* (Madrid, Cátedra, 1976); «Sociedad barroca y "comedia española"», *Segundas jornadas de teatro clásico español*. Almagro 1979, ed. F. Ruiz Ramón (Madrid, M. Cultura, 1979), págs. 37-60; «Teatro, fiesta e ideología en el Barroco», *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, comp. José María Díez Borque (Barcelona, Serbal, 1986), págs. 71-95 y otros estudios relacionados que no voy a citar aquí, además de su ya clásico panorama de la cultura barroca: *La cultura del barroco* (Barcelona, Ariel, 1975). Se inscriben dentro de la parcela de su obra dedicada al estudio de los siglos de oro, que se cerró con su gran libro sobre la novela picaresca (Madrid, Taurus, 1986).

Las cientos de obras del teatro áureo parecen convertirlo en un mar sin fondo de lo desconocido, pero es cierto que —a salvo unas cuantas obras maestras señeras— en el conjunto hay unas líneas directrices, desde lo formal al modo de acuñar la realidad, que propician los intentos de visión global e interpretación de conjunto, aunque éstas deban estar sometidas a los correctivos, matizaciones, particularidades... de géneros como el de la comedia burlesca, el teatro breve de la comicidad, la posible «disidencia» de algunos textos, etc. Pero, como dije, son muy escasos los intentos de interpretación global del sentido y funcionalidad de este teatro, y con no poca frecuencia constituyen matizaciones o ampliaciones de otros anteriores. Dominan los análisis particulares de obras, dentro de los planteamientos del teatro como literatura, aunque con la pluralidad de métodos que estos enfoques permiten.

No hace al caso aludir aquí —después me referiré a ello— a todo lo que nos falta por saber e investigar sobre el espectáculo teatral del XVII (técnicas de actor, censura y control, valores visuales, corral-palacio...) pero insistiré en la parquedad de estudios generales sobre el sentido, función y alcance ideológico del teatro español del siglo XVII. Desde los bien conocidos planteamientos de Salomon sobre el tema campesino en la comedia, la aplicación de las ideas de Américo Castro, a las más recientes aportaciones de Cohen sobre el sentido del cruce de lo popular y lo culto en el teatro del XVII, o de Vitse con su estudio ideológico en el decurso temporal, pocas obras pueden mencionarse con esa vocación de planteamiento sintético con alcance global (claro que, en otro sentido, habría que aludir a Parker, Wardropper, Rozas, Varey, etc.). Es dentro de las características de este panorama donde adquieren su significado las ideas del profesor Maravall sobre el teatro aurisecular.

No puede entenderse y valorarse el pensamiento del profesor Maravall sobre la comedia del Siglo de Oro limitándose al conocimiento de los trabajos dedicados específicamente al tema, pues constituyen un aspecto parcial que se integra, solidariamente, en un marco amplio donde adquieren su verdadero sentido. Para entender en su exacto alcance el concepto de «propaganda» (prefiero «recursos de persuasión», que tanto ha despistado a muchos por interpretarlo anacrónicamente) hay que tener presentes obras de

Maravall como *Antiguos y modernos (...); Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII; Teoría española del estado en el siglo XVII; Poder, honor y elites en el siglo XVII*; etc. Sólo así se valorará la multitud de sugerencias que proporciona, sin reducirlas a una esquematización de la idea de propaganda, que llevada «literalmente» y en forma exclusivista a sus últimas consecuencias puede parecer excesiva. Es algo semejante a lo que ocurre con el pensamiento de Américo Castro aplicándolo como método excluyente y no como una vía de acceso, enriquecedora de la pluralidad de asedios al objeto cultural. Desde esta necesaria visión articulada de conjunto, se comprenderá lo que quiere decir aquí «cultura de masas», «modernidad», «propaganda político-social», «cultura de la imagen», «dirigismo», «industria cultural»... Términos todos que emplea el profesor Maravall, no anacrónicamente, sino con el sentido que se deriva de sus estudios de historia de las ideas políticas, en su amplio conocimiento del barroco. Creo que es una lectura empobrecedora —que con alguna frecuencia se hace para ofrecer puntos de vista aparentemente originales— entenderlo todo con un carácter absoluto y excluyente, limitándose al esqueleto, cuando lo que en realidad marca es una orientación, una tendencia, una predominancia, si se quiere. Eso es lo que cumple señalar a la historia de las mentalidades, cuyo sistema epistemológico no facilita la incorporación del caso particular, del tramo corto de análisis como meta en sí mismo. Pero, como dije, no es tanto a partir de las «individualidades» desde donde se niega la validez de la construcción de un modelo, y menos desde las tantas veces forzadas lecturas en clave irónica o desde la pretendida superioridad de unas metodologías sobre otras, sino con la construcción de otros modelos. Habría que ver si al modelo, de amplio espectro, de un teatro de sustentación de valores aristocráticos, de aceptación y promoción del orden establecido, de vigorización de la monarquía absoluta..., puede oponerse un modelo de distinto signo y alcance, más allá del análisis de algunos casos concretos individuales.

Hay que leer *El teatro barroco desde la historia social* teniendo a la vista *Teatro, fiesta e ideología en el barroco*, no porque cambie la sustancia constitutiva, sino porque se desarrolla y matiza, dentro del propio sistema, el modelo construido, con ampliación y matización de conceptos anteriores. Si los conceptos de «gran campaña de propaganda social» (pág. 22) «propaganda político—social» (pág. 35), «gran campaña propagandística» (pág. 44), «el teatro español es, ante todo, un instrumento político social...» (pág. 31), «cultura de masas» (pág. 36), etc. que dominan en el primer estudio parecen desazonar a algunos por las connotaciones de minuciosidad programática y organizativa que suscitan dichas expresiones, en el segundo encontramos interesantes ideas sobre «el encargo general», más que la obra concreta e individualmente encargada (pág. 74), «operación configuradora de carácter ideológico sobre amplios sectores de la población» (pág. 77), «función manipuladora» (pág. 77), «teatro como aliado» (pág. 78)... Hay, además importantes sugerencias sobre lo que el término masivo supone para la recepción teatral, en cuanto a las reacciones de contagio del público junto y ante la efectividad de la idea en movimiento sobre un escenario. Es así como una *función educadora programática* se configura como una «operación configuradora de carácter ideológico» (pág. 77), que orienta en una determinada dirección la respuesta a los tiempos modernos (a esto volveré porque me parece una de las aportaciones esenciales del pensamiento de Maravall, menos atendida

que otras suyas). Permítaseme una larga cita resumidora, que recoge, en síntesis, a la altura de 1986, lo que pensaba Maravall sobre la función del teatro barroco:

Lo que sí, en cambio, desarrolló el teatro o la “comedia” española fue una desbordada riada de comedias de las que la mayor parte responden a un estereotipo ideológico, para ejercer sobre una población masiva (se diría que valiéndose de leyes de psicología social que vislumbra) una enérgica atracción que pudiera ponerse en juego, fijando su adhesión y su apoyo al sistema establecido ante situaciones críticas —en ocasiones, amenazadoras— de la vida común: a los *nobles*, demostrándoles que la realeza (no por ayuda popular, sino por su propio carisma) se imponía siempre y en ello estaba el bien de los señores; a los *ricos no nobles* o no señores (labradores ricos, muy especialmente), llamándoles a integrarse con firmeza en un sistema que a éstos les admiraba y sorprendía, sólo dentro del cual se aseguraba la paz de la vida moral y se hacía realidad el tópico del *beatus ille* (que Lope muy destacadamente maneja, más que ningún otro); al *pueblo*, garantizándole la defensa, según la comedia oportuna e infaliblemente, expedita y reparadoramente, contra los desmanes de algún señor, por excepción tiránico en su proceder, e incluso, dejándole entrever vagas posibilidades de cambiar de estado —la reducción de las cuales es el principal objeto quizá de la política del momento— o dándole a entender las ventajas de su estado en la vida de aldea, donde el labrador honrado se ve reconocido por todos «rey del campo que gobierna»; finalmente, a los *discrepantes*, cuyo número es grande (pero es de sospechar que se sobrevalora), atemorizándoles, castigándoles, haciéndoles ver con sus propios ojos, en el bien visible espacio de la escena, cómo siempre se imponen el Rey y el orden que en su figura culmina (págs. 77–8).

El teatro como aliado de los intereses monárquico-señoriales y el dirigismo de la cultura barroca adquieren así los perfiles propios que tenían en el pensamiento de Maravall.

La oposición antiguos—modernos fue un tema muy querido para el profesor Maravall, y, como decía más arriba, la interpretación del sentido de la *modernidad* del teatro creado por Lope constituye una de sus aportaciones más importantes, en cuanto que el teatro del XVII vendría a ser una forma precisa de entender y encauzar la modernidad, la crisis de los nuevos tiempos. Siempre me ha llamado la atención la disparidad entre lo que podríamos denominar *modernidad poética* y *modernidad ideológica* del teatro aurisecular, especialmente en sus momentos inaugurales (otra cosa es su desarrollo posterior en el que no entro). Siguiendo la pista de los preceptistas y teóricos de la literatura del XVII (basta repasar la conocida selección de Sánchez Escribano y Porqueras) comprobamos que la consideración de la tragicomedia como ejemplo de modernidad es una constante. Para unos, es positivo el cambio de preceptos, por el signo nuevo de los tiempos; para otros, siempre la querrela de antiguos y modernos, es negativo; pero vienen a coincidir en el papel del gusto como principio rector, frente al prestigio previo y sin necesidad de justificación de una poética clásica, lo que presupone una valoración, positiva o negativa, de lo lúdico, del diseño artístico del pasatiempo que implica atender y modelar unas expectativas de recepción. Marc Vitse, que ha estudiado, agudamente, el proceso de modernización que supone la comedia nueva («El teatro en el siglo XVII», *Historia del teatro en España*, dir. por J. M. Díez Borque, Madrid, Taurus, 1984, págs. 475 y ss.) señala las diferencias entre «un teatro de la modernización» (primer cuarto del siglo XVII), un «teatro de la modernidad» (segundo cuarto del siglo XVII) y «Supervivencia y renovación: paralización y prolongación de la comedia» (segunda mitad del siglo XVII y hacia el XVIII).