

ISSN: 1139-0107

ISSN-E: 2254-6367

MEMORIA Y CIVILIZACIÓN

ANUARIO DE HISTORIA

20/2017

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA,
HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Vidmantas Silyunas

Teatro y poder: máscaras sociales y máscaras carnavalescas

Theatre and Power: Social Masks and Carnival Masks

pp. 59-70

DOI: 10.15581/001.20.59-70



Universidad
de Navarra

Teatro y poder: máscaras sociales y máscaras carnavalescas

*Theatre and Power:
Social Masks and Carnival Masks*

VIDMANTAS SILYUNAS

Instituto Estatal de Estudios del Arte (Moscú)
espalencia@mail.ru

RECIBIDO: SEPTIEMBRE DE 2017
ACEPTADO: NOVIEMBRE DE 2017



Resumen: En el texto, la palabra «máscara» es tratada en un amplio sentido, igual que en el Siglo de Oro, es decir, no solamente como un objeto, sino como un peculiar tipo de disfraz, como apariencia. El artículo establece una distinción entre la «máscara carnavalesca», expresión de libertad y alegría, y la «máscara social», la cual asume las normas vigentes del sistema. Son máscaras que están presentes en la vida política y sirven para legitimar el poder, son máscaras que demuestran la conexión entre la fiesta y lo sagrado. Ambos tipos de máscara también estarán presentes en el teatro, y ambos se complementan.

Palabras clave: Máscara. Disfraz. Máscara carnavalesca. Máscara social. Disimulación. Dramas de honor. Violencia. Fiesta.

Abstract: In the text, the word «mask» is treated in a broad sense, like that in the Spanish Golden Age, i.e., not only as an object, but as a peculiar type of disguise, as appearance. The article makes a distinction between «carnival mask», expression of freedom and happiness, and "social mask", which assumes current standards of the system. There are masks that are present in the political life and served to legitimize power, masks in religious life, showing the connection between the festive and the sacred. Both types of mask will also be present in the theatre, and both complement each other.

Keywords: Mask. Disguise. Carnival Mask. Social Mask. Dissimulation. Dramas of honour. Violence. Festival.

La palabra *máscara* en el teatro de Siglo de Oro, y en la sociedad de la época, se utilizaba en un amplio sentido. Publicado en 1611, el *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias define la máscara como «un rostro o una cara contrahecha para disimularse los que representan en el teatro...», lo que permite entender que se trata no solamente del objeto físico, sino de cualquier cosa que sirva para cubrir la faz del actor. «Los antiguos representantes —prosigue el *Tesoro*—, se disimulaban untándose el rostro con las heces del vino». Y añade: «más adelante, de las cortezas de los arboles formaban unas carátulas...»¹. El diccionario actual de Real Academia Española afirma que la máscara no es solamente una carátula, sino también el «traje con que alguien se disfraz», «el disfraz», «tizne, hollín que se da en la cara», etc. De esta forma, los historiadores del teatro hablan de las *mascherata d'innamorati*, «máscaras de los enamorados» de la comedia del arte, aunque saben que estos no llevaban caretas distintivas, sino que se distinguían del resto por su gracia, juventud, belleza, elegancia y una cultura literaria que les capacitaba para expresar sus pasiones. Nosotros también vamos a utilizar el término *máscara* en su sentido más amplio, es decir, teniendo en cuenta la carátula, el disfraz, el cambio de identidad, la apariencia, etc. Concebida así, la máscara es uno de los puntos claves para entender la forma y el sentido del arte escénico aurisecular.

El Siglo de Oro es una época de cultura multiforme y dinámica. El centro del arte renacentista era el hombre libre y autodeterminado. En el *Tratado sobre la dignidad del hombre* de Pico della Mirandola, se dice que el ser humano es la única entidad que el Creador no ha fabricado definitivamente, dejando al hombre la posibilidad de construirse a sí mismo según propio proyecto. Sin embargo, no parece que en el teatro pudiera desarrollarse esa libertad individual. El sistema de reparto de los papeles en las compañías teatrales — el galán, primera dama, segunda dama, gracioso, barba, etc.—, indicaba la existencia de tipos fijos, de máscaras invariables. Al igual que en teatro de las antiguas Grecia y Roma, en el Renacimiento y después, en el Barroco, los actores utilizaban las máscaras como carátulas, como en *El maestro del danzar*, *La viuda valenciana*, *El príncipe perfecto*, *El imperial de Otón*, *Los torneos de Aragón*, *La ferias de Madrid*, *La mocedad de Roldán* y otras comedias de Lope. En la comedia de Calderón de la Barca, *Dicha y desdicha del nom-*

¹ Covarrubias Horozco, *Tesoro*, pp. 1251-1252.

bre, Serafina y su criada Flora aparecen con trajes carnavalescos y rodeadas, según las acotaciones del escritor, por máscaras entendidas como disfraz; es más, el autor dramático indica que los participantes en la fiesta debían ir «de máscara, vestidos de locos, los que puedan»². Las máscaras, como tales caretas, como disfraces, también aparecen en las comedias de Rojas Zorrilla, Tirso de Molina y un largo etcétera. En ciento trece de las comedias de Lope se encuentran mujeres con disfraz varonil³, como en *La francesilla*, *El genovés liberal*, *La villana de Getafe*, *El valiente Céspedes*, etc. En veinticuatro de las ochenta y ocho comedias de Tirso, hay ejemplos de travestismo⁴ —entre ellas *El amor médico*, *Don Gil de las calzas verdes*—, y también en *La vida es sueño* de Calderón, y otras muchas más.

Entre esta enorme variedad de máscaras «físicas», podemos establecer una distinción que vaya más allá del objeto o del disfraz, identificando la «máscara» con formas de entender la vida. Así tendríamos una que podemos llamar «máscara carnavalesca» expresión de pura alegría; y otra, que denominaremos «máscara social» que sería aquella que se acomoda al ambiente, a las normas sociales vigentes en la comunidad. Prestaremos atención a cómo estas máscaras se contradicen entre sí y a cómo, a pesar de su drástica contraposición, cooperan la una con la otra.

La máscara carnavalesca, según el sentido que le dio Mijail Bajtin, es la cara de la naturaleza lúdica y festiva, el signo de lo excesivo, la plenitud de la vida espontánea y libre. Por el contrario, la «máscara social» asume un papel que se adapta al sistema que la determina, domina al ser que depende de ella. La máscara carnavalesca traspasa todos los marcos; por el contrario, la máscara social se encierra dentro de ellos, el hombre queda constreñido por un rango, un oficio, una labor determinada, y debe ajustarse a un patrón estricto.

La «máscara social» en la cultura aurisecular tendría el «honor» como eje fundamental. Y el honor, la reputación, confluían tanto en la vida cotidiana como en el teatro. En el año 1665 cuando el viajero francés Brunel visitó Madrid fue testigo de cómo Felipe IV, durante todas las ceremonias cortesanas, se presentaba con un aspecto imperturbable, como una máscara que no cambiaba durante semanas, meses o años, pues

² Calderón, 1956, p.1806b.

³ Arjona, 1937.

⁴ Sullivan, 1977, p. 813,

debía transmitir un mensaje que reflejase la reputación de la monarquía. Así pues, la política se asemejaba al espectáculo y necesitaba, por tanto, de la «máscara social». Durante las celebraciones de las bodas de Felipe III y de la princesa austríaca Margarita, Gómez de Sandoval, marqués de Denia, organizó en febrero de 1599, en tierras valencianas y durante tres meses, naumaquias, procesiones con máscaras, fuegos artificiales, corridas de toros, torneos etc. La organización de estas fiestas consagró a Sandoval como el valido del monarca, y contribuyó a mostrar la cara grandiosa de la monarquía, su magnificencia y su poder.

Pero teatrales fueron también los fracasos de los poderosos. Don Pedro Franqueza

ascendió meteóricamente al poder bajo la benigna protección de Lerma [...] Consiguió el título de conde de Villalonga y una cuantiosa fortuna antes que sus pecados fueran descubiertos. Cayó en 1607, tan espectacularmente como había ascendido, arrestado por malversación de fondos, torturado y obligado a devolver aproximadamente un millón y medio de ducados (cerca de la quinta parte del presupuesto anual de la Corona)⁵.

Es decir, la «máscara social» no estaba exenta de la tragedia. En el teatro de Siglo de Oro pueden contabilizarse hasta setenta y nueve obras en donde las máscaras sociales se hacen trágicas, especialmente las que se referían a la caída en desgracia de los validos⁶. Para ello los autores dramáticos reprodujeron la trayectoria infausta de los políticos contemporáneos a través de personajes históricos. Don Álvaro de Luna (1388-1453), privado del rey de Castilla Juan II, que acabó sus días encarcelado y decapitado, fue convertido en icono teatral y subió no pocas veces al escenario. Así lo hizo en la obra de Luis Vélez de Guevara *El espejo del mundo*, o en dos dramas de Tirso de Molina (también atribuidos a Mira de Améscoa), *Próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López Dávalos* y en *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*.

Otro ejemplo ilustrativo de la historia sería el los reveses de la fortuna de Belisario, el gran militar vencedor de godos y persas —colmado de honores por el emperador Justiniano—, el cual, acusado de corrupción, fue condenado por el emperador, según la leyenda, a que le fuesen sacados los ojos y a que vagase por las calles pidiendo limosna como un mendigo, tal y como se narra en *El ejemplo mayor de la desdicha* de Mira

⁵ Elliott, 1998, p. 329.

⁶ Gutierrez, 1975.

de Améscua. La máscara ufana del personaje omnipotente se transformaba en una mueca dolorosa.

Trágica fue también la máscara que, en la realidad, debían portar los reos de la Inquisición. Durante el desarrollo de un auto de fe, el condenado, al igual que un actor, debía aprender de memoria y pronunciar una fórmula de abjuración:

Yo, vecino de N., que aquí estoy presente ante vuestras Señorías abjuro y detesto y anatemizo toda especie de herejía y apostasía que se levante contra la santa fe católica [...] confieso que todos aquellos que contra santa fe vivieron son dignos de condenación [...] juro y prometo que recibiré humildemente y con paciencia la penitencia que me ha sido o fuere impuesta...⁷

El acusado sabía que era necesario utilizar el disfraz de la «humildad», y portar el sambenito, convertirse en espantajo para sobrevivir, en lo que fue una de las más amenazantes máscaras sociales.

Pero el hombre de honor —protagonista de muchos dramas del Siglo de Oro— también podía quedar acorralado por esa «máscara social» cuando el honor, en lugar de ser el reflejo de su propia dignidad, se hacía estereotipo, se transformaba en algo mecánico. Y en ese proceso de extrema socialización, el honor se convertía en el ídolo que exigía víctimas humanas. La máscara de ese ídolo se modela según los rasgos de la mueca de muerte. Al final de la obra calderoniana, *El médico de su honra*, la Muerte deja su huella sangrienta, cuando don Gutierre, celoso, perpetra el asesinato de su esposa, doña Mencía, sin que el rey, don Pedro, conecedor de la inocencia de Mencía, se atreva a hacer justicia. La máscara de honor devora al rey y a don Gutierre, quienes aparecen ante el público como personajes deshumanizados frente a la bella y exánime víctima desangrada.

En estos casos, además, los poderosos adquieren un perfil negativo, se identifican con los verdugos, en contraste con la imagen positiva de sus víctimas. En la Jornada primera de *La hija del aire* de Calderón, Semíramis se casa con quien la había libertado de su prisión, Menón, el victorioso general del rey Nino. Sin embargo, Semíramis con sus hechiceros encantos consigue enamorar al rey quien ordena cegar a Menón. Los espectadores no podían sino sentir lástima por el general, castigado in-

⁷ Cros, 2006, p. 237.

justamente por un poder tiránico. En la Jornada II, el poder es representado como pura apariencia, auténtica máscara: la reina Semíramis, que ve amenazado su reinado por su propio hijo, Ninías, el heredero legítimo de Nínive, adopta el aspecto de este, lo sustituye, y se aparece como «la vanidad que de modestias cubre», ladrona de cetro y corona⁸.

La «máscara social» del honor cuenta también con otros personajes que la utilizan, como la figura del «padre» en los dramas calderonianos. No en vano «el padre», como símbolo, formaba parte de la literatura política del momento. En *Los seis libros de la república* (1576) de Jean Bodin, un rey es el padre de su patria y como tal tiene derecho a un gobierno absoluto, basado, según sus palabras, en «la superioridad moral del alma frente al cuerpo y la razón frente a la concupiscencia, que las Escrituras identifican siempre con la mujer. El padre tiene derecho a mandar, en cuanto que «imagen de Dios Todopoderoso, Padre de todas las cosas». Una idea esta compartida por otros famosos tratadistas, como el inglés Robert Filmer en su *Patriarcha* (1680)⁹.

Sin embargo, Calderón cuestiona esta actitud. Así en *Las tres justicias en una*, los padres son dibujados como los pilares «de una sociedad y de una familia que ha sido construida a base de continuas mentiras y falsas identidades»¹⁰, y su autoridad está «directamente conectada con determinadas formas de corrupción política y social»¹¹. Igualmente, en *La devoción de la cruz* el padre de familia, Curcio, uno de los hombres más importantes de Siena, utiliza su autoridad para cometer actos atroces. El autor dramático deja traslucir la radical discrepancia entre el poder y la justicia; y el personaje de Curcio, como indica Manuel Delgado Morales, puede ser juzgado bajo el principio de que «la justicia sin misericordia no es justicia sino crueldad», tal y como expresó Pedro de Ribadeneyra en su *Tratado del príncipe cristiano*, a partir de la obra *De clementia* de Séneca¹². Solamente al final de la tragedia, bajo la máscara social implacable de Curcio, asoman tímidamente algunos rasgos humanos. Así, a diferencia de Bodin y de otros autores contemporáneos que asociaban el poder del padre con el poder divino, Calderón contrapone el violento padre terrenal con el misericordioso padre celestial.

⁸ Calderón, 1966, pp. 173b-174b.

⁹ Bouwsma, 2001, p. 298.

¹⁰ Delgado Morales, 2001, pp. 115-116.

¹¹ Delgado Morales, 2001, p. 111.

¹² Delgado Morales, 2009, p. 99.

Este tema se desarrolla también en el drama *La vida es sueño*, donde el rey Basilio, al mantener encerrado a su hijo Segismundo durante años, se comporta como un padre cruel. Se puede decir que si en *La devoción de la cruz* los crímenes y venganzas cometidas por Eusebio y Julia, «perpetúan la cadena de violencia que había iniciado Curcio»¹³, su padre, se puede afirmar que los crímenes de Segismundo son producto también de la violencia paterna. Solo al final, sin embargo, el hijo da al padre una lección de clemencia cuando Basilio, vencido y prisionero, es perdonado por Segismundo. Segismundo, por tanto, después de haber gobernado como un déspota —caracterizado, por sí mismo, como una mezcla de hombre y bestia—, se muestra como un ser plenamente humano, y decide asumir la «máscara social» del rey: por eso hace apresar al soldado que le había liberado para encabezar la rebelión contra el rey Basilio; por eso abandona la idea de casarse con su amada Rosaura para contraer matrimonio con su prima Estrella y asegurar la dinastía lo cual «tiene en efecto un carácter político coherente...»¹⁴

La otra máscara social del poder en la cultura española áurea se hace presente en la figura del marido. Como ya hemos visto, el teatro es consciente de que bajo la máscara venerable del esposo, pueden ocultarse también la maldad y la destrucción. Sobre todo cuando el marido ejerce de guardián del honor. El marido honrado necesita de esa máscara, es consciente de que la sociedad juzga por las apariencias. Como aconsejaba Baltasar Gracián en uno de los aforismos de su *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647):

Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Valer, y saberlo mostrar, es valer dos veces; lo que no se ve es como no fuese. [...] prevalece el engaño y júzganse las cosas por fuera; hay cosas que son muy otras de que lo parecen, La buena exterioridad es la mejor recomendación de la perfección interior¹⁵.

Sin embargo la «exterioridad» prevalece sobre todo, y hay que doblegarse al modelo socialmente aceptado, pase lo que pase en mundo interior de cada individuo. De lo contrario, el «individuado» puede quedar al margen de la sociedad de la que forma parte:

¹³ Delgado Morales, 2009, p. 106.

¹⁴ Couderc, 2011, p. 91.

¹⁵ Gracián, *Oráculo manual*, aforismo 130.

*No ser muy individuado, o por afectar, o por no advertir. Tiene alguna notable individuación, con acciones de manía, que son más defectos que diferencias; así como algunos son muy conocidos por alguna singular fealdad en el rostro, así estos por algún exceso en el porte. No sirve el individuarse sino de nota, con una impertinente especialidad que conmueve alternativamente, en unos la risa, en otros el enfado*¹⁶.

La necesidad, la maldición de guardar las apariencias a cualquier precio en los dramas de honor se hace insoportable, llega a sacar del quicio: la socialización lleva a la enajenación y a la hipocresía. Al planificar don Gutierre la muerte de doña Mencía en *El médico de su honra*, se dice a sí mismo: «Mas alma y corazón, disimulemos»¹⁷. Así, a pesar de estar ahído de venganza, preparado para arrancar con sus propias manos el corazón de su esposa y comerlo a bocados, se dirige a ella con palabras amorosas: « ¡Mi bien; mi esposa, cielo, gloria mía!; ¡Ha mi dueño!»¹⁸. En el drama *A secreto agravio, secreta venganza*, don Lope, después tomar la decisión de quemar a su esposa, fingiendo un incendio, también disimula y la elogia:

¡Leonor,
mi bien, mi esposa, no turbes
tu hermosura! ¡Oh cielo mío!¹⁹.

Los dos maridos convencidos de que sus cónyuges les han arrebatado el honor, guardan, sin embargo, las apariencias y las alaban públicamente. Don Lope llama a doña Leonor esposa «noble, altiva, honrado, honesta/ que en los labios de la fama/ deja esta alabanza eterna»²⁰. Don Gutierre, ante el lecho mortal de su mujer, dice así de ella en presencia del rey:

Mencía, mi amada esposa,
tan hermosa como casta,
virtuosa como bella,
dígalos a voces la fama²¹.

¹⁶ Gracián, *Oráculo manual*, aforismo 223.

¹⁷ Calderón, *El médico de su honra*, Jornada II, v. 966.

¹⁸ Calderón, *El médico de su honra*, Jornada II, v. 1015.

¹⁹ Calderón, *A secreto agravio*, Jornada III, vv. 745-747.

²⁰ Calderón, *A secreto agravio*, Jornada III, vv. 938-940.

²¹ Calderón, *El médico de su honra*, Jornada III, vv 782-785.

Los verdugos se convierten en unos auténticos tartufos a fin de salvaguardar su «máscara social».

En efecto, el privado, el padre, el marido, son tan cautivos de la «máscara social» de sus acciones que estas acaban en tragedia. Sin embargo, esto no excluye la presencia en el drama de la «máscara carnavalesca». Por ejemplo, en *El pintor de su deshonra* calderoniano, el dramaturgo decora la espléndida fiesta, tal y como indica en las acotaciones: «...están en un tabladillo los MÚSICOS, y salen las MUJERES que pudieren por una parte bailando con máscaras; y por otra HOMBRES, con trajes diferentes»; y, como se aclara en seguida, también con máscaras: «Bailan todos juntos»²², «Tocan, y mientras danzan, representan, y la música responde, todo a compás, sin pararse nunca los instrumentos»²³. Es decir, es una mascarada interminable. La fiesta inunda el escenario, igual que lo puede inundar el mar, que forma parte del decorado. Calderón insiste en que los elementos de naturaleza participen en el cosmos escénico: así el público escucha frases y gritos: «Pues ¡alto! ¡A embarcar, amigos!», «¡Fuego, fuego!», «Toda la quinta se abrasa», «¡Fuego, fuego!», «¿Entre pavesas y llamas/ monstruo de fuego, humo y polvo/ un caballero a una dama/ saca en los brazos!», «¡Fuego, fuego!», «¡Amigos al mar!»; al bergantín «que alas/ le da el viento», «...me arrojó al mar», «¡Al agua al agua!»²⁴. Don Juan entiende que tendrá de lidiar «contra el fuego y contra el agua»²⁵ —contra el Gran Carnaval del Mundo, en el cual los protagonistas son la Tierra, el Aire, la Agua y el Fuego...

También contra el Amor. En la comedia *Amar por razón de estado* de Tirso de Molina, Leonora y Enrique deben fingir que ella quiere a otro y él a otra, pues, en caso contrario, el poder les amenaza con la muerte. Los protagonistas se dan cuenta que el fingir es «el engañar y el mentir» (v. 742), que «nuestro amor vuelven tragedia» (v. 627), que «razón de estado es razón / que contradice los cielos» (vv. 950-951) y su «homicida ha de ser» (v. 934)²⁶. Al contrario que en la obra de Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, aquí lo fingido es falso.

Sin embargo, sería erróneo pensar que la cultura aurisecular era lúgubre o exclusivamente trágica, sometida siempre a una inmutable y

²² Calderón, *El pintor de su deshonra*, Jornada II, p. 462.

²³ Calderón, *El pintor de su deshonra*, Jornada II, p. 463.

²⁴ Calderón, *El pintor de su deshonra*, Jornada II, vv. 910, 928, 929-930, 958, 983, 997, 1011.

²⁵ Calderón, *El pintor de su deshonra*, Jornada II, v. 1007.

²⁶ Tirso de Molina, *Amar por razón de estado*.

agobiante «máscara social». En ella lo carnavalesco comparte espacio con la «máscara social». Esto ocurre en *La dama duende* de Calderón donde la máscara de duende travieso y peligroso oculta a una joven preciosa, frágil e indefensa ante las amenazas exteriores e impulsos de su propio corazón. En *La dama boba* de Lope de Vega, Liseo, candidato a casarse con Finea, queda sorprendido cuando la máscara social, la dote, tropieza con la máscara carnavalesca, la aparente simpleza de Finea. Solo otro galán, Laurencio podrá encontrar tras aquella máscara a un ser fascinante. En *Marta la Piadosa* de Tirso de Molina la protagonista utiliza la máscara social para fines carnavalescos. Ella convence a sus próximos de que se dedica por completo a las obras de caridad como «novia de Cristo»; mas la astuta joven disfruta de la libertad como una persona que, como si fuera la esposa de Julio César, está fuera de cualquier sospecha. Aparentemente cumple con sus obligaciones religiosas, pero Marta bajo el velo de santidad hará algo irreverente, permitir la presencia de su amante en su propia casa.

Así, en la máscara carnavalesca se invierten todas las reglas. En muchas comedias de Tirso las mujeres no solamente visten como hombres, sino que se comportan como tales: cortejan a los galanes y dominan el juego subversivo. No extraña, por tanto, que la Junta de Reformatión de costumbres prohibiera en 1625 a Gabriel Téllez escribir obras teatrales. Orden que no obedeció Tirso, como tampoco lo hicieron las aventureras de sus comedias, que él siguió subiendo a escena. Es más, la oposición del gobierno y de la Iglesia hacia los excesos de aquellas fiestas, con sus insolentes máscaras, no fue tan dura como podía parecer. Quizás porque, tradicionalmente, lo festivo se asociaba con lo sagrado, e incluso lo que podía parecer sacrilegio subrayaba la esencia ritual y religiosa de cada celebración.

En efecto, en los autos sacramentales la Eucaristía representaba el cuerpo místico de Cristo y su Iglesia. En la pintura de época fue muy popular el episodio de la cena en Emaús con los apóstoles: «Se puso a la mesa con ellos, tomó el pan, lo bendijo, lo partió y se lo dio. Entonces sus ojos se abrieron y lo reconocieron...» (Lucas, 24: 30-31). Está claro el paralelo con la Última Cena, cuando Jesús «tomó pan, y dio, diciendo: «Esto es mi cuerpo, que es entregado por vosotros» (Lucas, 22: 19). El encuentro en Emaús se convierte en la primera misa, dirigida como cualquier misa al conjunto de la comunidad cristiana. Caravaggio en *La cena en Emaús* (1601, London, *National Gallery*) captó perfectamente bien el

mensaje social del episodio: la mano derecha de Cristo parece que sale del marco de la pintura invitando a los espectadores a convertirse en los participantes del acto del reconocimiento mutuo del común poder espiritual.

Ignacio Arellano ha trazado perfectamente las vinculaciones entre doctrina y fiesta en la cultura española y novohispana. La alegría debía ser la máscara de lo sagrado. La religiosidad en el Siglo de Oro no solo defendía el rol del sufrimiento, sino que también difundía el placer de lo espiritual. Sobran las citas de los autos sacramentales que reflejan fiesta y regocijo y los estrechos lazos entre lo lúdico y lo sagrado²⁷.

La política también se mezcló con lo carnavalesco, no en vano, y como recordaba Strong en su conocido libro *Arte y poder*, la fiesta daba magníficas posibilidades de exhibir constantemente al rey como objeto de veneración, como icono o máscara²⁸. En la fiesta, el poder reivindicaba su legitimidad. De esta forma, las representaciones del teatro cortesano eran una ostentación del poder.

Por último, no hemos de olvidar que este teatro cortesano, además de su vinculación con el poder, pudo transmitir todo un abanico de posibilidades e innovaciones. Rodrigo Méndez de Silva fue fiel testigo de que en el corte de Felipe IV los espectáculos eran inseparables de las fiestas, en las cuales participaban diferentes máscaras. Sin embargo, es muy dudoso que el cronista, cuando describió la representación del *Triunfo de Amor y Fortuna* de Antonio de Solís, con las decoraciones de Antonio María Antonozzi, en el Coliseo del Buen Retiro el 23 de febrero de 1658, llegase a advertir la importancia que tales innovaciones tendrían para el futuro arte escénico. En cualquier caso él advirtió las «voces misteriosas agudamente colocadas», «la disposición de innumerables tramoyas», «diversas perspectivas» y «infinitos faroles»²⁹, que permitían cambiar el grado y los colores de iluminación. Es decir, se creaba la atmósfera y se hacía visible la imagen escénica del espacio. Esta fue una de las mayores conquistas del teatro cortesano de España, que pondrá las bases de la dirección moderna. La conquista fue tanto más importante, si tenemos en cuenta que en los teatros públicos —los corrales— existían, casi exclusivamente, los «decorados verbales» —las descripciones de los lugares de

²⁷ Arellano, 2009, pp. 27-54.

²⁸ Strong, 1988.

²⁹ Méndez de Silva, fols. 23r y 32v.

acción en los soliloquios y diálogos—. Las máscaras, mascaradas y espectáculos cortesanos garantizaban el gran futuro del teatro. Pero este tema debe ser objeto de otra investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, «Enseñanza y diversión en fiestas hagiográficas jesuitas» en *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*, coord. Ignacio Arellano y Robin Rice, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 27-54.
- Arjona, José Homero, «[El disfraz varonil en Lope de Vega](#)», *Bulletin Hispanique*, XXXIX, 2, 1937, pp. 1-27.
- Bouwsma, William J., *El otoño del Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Calderón de la Barca, Pedro, [A secreto agravio, secreta venganza](#), Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2001.
- Calderón de la Barca, Pedro, [El médico de su honra](#), Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2001.
- Calderón de la Barca, Pedro, [El pintor de su deshonra](#), Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2001.
- Couderc, Christophe, «["La vida es sueño" leída desde desenlace](#)», *Anuario calderoniano*, 4, 2011, pp. 79-97.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Cros, Edmond, *El Buscón como sociodrama*, Granada, Universidad de Granada, 2006.
- Delgado Morales, Manuel, «[Incesto, ley natural y orden social en "Las tres justicias en una"](#)» en *Calderón, innovación y legado: actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*, ed. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, 2001, pp. 109-122.
- Elliott, John H., *La España imperial*, Barcelona, Vicens-Vives, 1998.
- Gracián, Baltasar, [Oráculo manual y arte de prudencia](#), Alicante, Centro Virtual Cervantes, 1999.
- Gutiérrez, Jesús, *La «Fortuna Bifrons» en el teatro de Siglo de Oro*, Santander, Sociedad Menéndez y Pelayo, 1975.
- Méndez y Silva, Rodrigo, *Gloriosa celebridad de España en el feliz nacimiento y solemnisimo bautismo de su deseado príncipe D. Felipe Próspero, hijo del gran monarca D. Felipe IV y de la esclarecida reina Dña. Mariana de Austria*, Madrid, Francisco Nieto de Salcedo, 1658.
- Strog, Roy, *Arte y poder: fiestas del Renacimiento, 1450-1650*, Madrid, Alianza, 1988.
- Sullivan, Henry W., «[Tirso de Molina: dramaturgo andrógino](#)» en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. François Lopez, Joseph Pérez, Noël Salomon, Maxime Chevalier, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1977, II, pp. 811-818.
- Tirso de Molina, «*Amar por razón de estado*» en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1952, II, pp. 1091-1135.