

## EL ESPECTÁCULO RELIGIOSO BARROCO

*León Carlos Alvarez Santaló*

*"Mal podrás quemar al que das el tizón si no se lo das encendido."  
(Fray Diego de Estella, 1576.)*

*"Y los retóricos ponen cuatro cosas para mover el afecto que son:  
LAETITIA, SPES, METUS et AEGRITUDO."  
(Ídem.)*

*"El problema está en que para usar  
bien el espejo hace falta ante todo  
saber que tenemos delante un espejo"  
(Umberto Eco.)*

Un tratado como el de Fray Diego de Estella,<sup>(1)</sup> escrito cuando supuestamente el Renacimiento se disuelve en el cansancio y se desmorona por agotamiento, tiene la utilidad de poder examinar el clasicismo (descompuesto y descoyuntado pero aún recio) en el diseño del autor para resolver un problema técnico que constituirá, después, la columna vertebral del Barroco: cómo debe y puede presentarse una visión-modelo del mundo, desde su propietario-constructor a un "cliente". Hacia 1580, probablemente, todavía no valía todo pero desde luego ni Erasmo, ni Valla, ni siquiera Marsilio hubieran estado de acuerdo con los planes y propósitos, al respecto, de este maestro de predicadores; fundamentalmente porque ellos creían con pasión en el

---

<sup>1</sup>.- FR. DIEGO DE ESTELLA, *Modo de Predicar y Modus Concionandi*, (1576), ed. Pío Sagüés, Madrid, 1951.

texto escrito (*ratio* más *elegantia*) mientras un predicador lo fía todo al terremoto de los sentidos (*stupor* más *motus*).<sup>(2)</sup>

Como he recordado en otras ocasiones el traslado de modelos del mundo (o su propuesta eficaz para imponerlos) no es tarea baladí y simplemente el plantearse lo con vehemencia y decisión ya constituye una propuesta explícita y un modelo (el de la intolerancia, la hegemonía y la intransigencia); solemos definir al Barroco, precisamente, como uno de estos planteamientos al todo o al nada, apostando la esencia del modelo a la exigencia irremisible de su aceptación y asimilación.<sup>(3)</sup>

Nos ocuparemos aquí, en consecuencia, de una de las "técnicas" para resolver tales obsesiones más complejas y completas de las que disponemos de información abundante y minuciosa: el espectáculo religioso del Barroco, la fiesta barroca por antonomasia y, probablemente, el conjunto estructurado más eficaz que se haya puesto en práctica para conseguir la transferencia de modelos del mundo desde

<sup>2</sup>- El licenciado Juan de Córdoba, en 1.578 y refiriéndose al propio Fray Diego afirma: "...*quis non stupefactus ab ore pendet?: et attonitus quamvis sit ferreus, intus divina sentit sese mollescere flamma?*" (cit. por Pío Sagüés, *op. cit.* p. 61). J. A. Maravall en su *La Cultura del Barroco* resume (p. 448): "Interés por conducir racionalmente los resortes con los que canalizar y dirigir los movimientos de un público, utilización a este aspecto, de la eficacia que posee la técnica de la suspensión, tendencia a la extremosidad, empleo de la fuerza pedagógica que ofrece el 'desafío' de lo difícil, son factores que entran en el juego de la cosmovisión barroca... Ante ello el arte o la política del Barroco son un *desciframiento*, lo cual, evidentemente, supone un juego con la dificultad y la oscuridad."

<sup>3</sup>- Recuérdense, al respecto, las siguientes líneas de Emilio Orozco que llegan aquí como anillo al dedo: "...la orientación socio-psicológica del individuo y de la colectividad se hace especialmente desde el teatro y el púlpito cuya función social a veces se funde y confunde en fiestas religiosas..." Y en otro lugar del mismo trabajo: "No vamos a negar el poder de la ideología de la clase dominante monárquico-señorial en forma consciente e inconsciente sobre la masa de la sociedad, que lleva consigo penetrar en la psicología de las distintas clases y, en consecuencia, en las manifestaciones de todo orden..." (OROZCO DÍAZ, "Sobre el Barroco, expresión de una estructura histórica..." (1982), en *Introducción al Barroco*, Granada, 1988, t. 1, p. 252 y 254). Me parece más eficaz citarle a él que no a J. A. Maravall. Podemos añadir, más cerca aún de nuestro propósito, algunas afirmaciones bien explícitas de M. FAGIOLO DELL'ARCO: "*Si dimostra la finalitá del seculo che é quella nota della "meraviglia", attraverso un dispiegamento di musiche, rappresentazioni, fuochi: e isomma un raporto globale con el pubblico tutto basato sulla immagine. "Il fin la meraviglia" viene raggiunto con la persuasione, mentre la vera idea del seculo diventa la "propaganda": due aspetti che fanno del Barocco il primo momento della civiltá dell'immagine*" (M. FAGIOLO y S. CARANDINI, *L'Effimero Barocco*, Roma, 1978, t. 2, p. 6).

sus detentadores dirigentes hacia la clientela masiva.(4) Penetrar este bien tramado laberinto no es tarea aconsejable para simples curiosos, inermes por inocencia, ingenuidad o prejuicios. Dar por sentado que se trata de sentarse a contemplar un beato ejercicio de estilística ritual, cuasi burocrático, es condición segura de fracaso comprensivo; por el contrario no sentarse siquiera pretextando que no existe interés alguno en la descripción de "otra más" de las muestras de la coacción ideológica *de clase*, reiterativa expresión de la lucha social en sus tramas más banales, resultaría un dislate anacrónico y (lo que parece más sugestivo aún) una mimetización sorprendente de las supuestas maquinarias manipuladoras objeto de tal opinión.(5) Desde luego

---

4.- G. STEFANI comenta al respecto: "*In una cultura ancora relativamente integrale come quella barocca... la festa é il momento privilegiato e pregnante in cui la societa tutta intera si esprime a se stessa nella sua globalita gerarchicamente articolata e con tutti i mezzi espressivi di cui dispone. La celebrazione dei valori comuni, l'attivitá espressiva e creativa, il gioco e lo spettacolo, tute insomma le diverse funzioni cumulate nella festa primitiva si trovano ancora riunite in un equilibrio via via piu fragile*" (*Musica Barocca, Poetica e Ideologia*, Milán, 1974, cit. por FAGIOLO, *op. cit.*, p. 11-12. Atendamos también a las siguientes líneas de Pedro GÓMEZ GARCÍA: "Avanzando en otra dirección, los valores pueden llegar a cosificarse como consecuencia de una identidad impuesta por instancias ajenas pero poderosas (el estado, el clero...). En tal caso, las ideas, normas, opiniones, imágenes y los códigos simbólicos, en general, están en poder de profesionales y entidades especializadas, con competencia exclusiva sobre esos símbolos "sagrados" que custodian celosamente" ("Hipótesis sobre la estructura y función de las fiestas," en *La fête, la ceremonie, le rite*, ed. Pierre CORDOBA et al., Granada, 1990, p. 56). Pues bien, este tipo de identidad *institucional* es el que, con evidencia, se propició hasta el agotamiento en la cultura festiva barroca.

5.- Incluso un autor tan poco sospechoso de veleidades "culturalistas" como LOMBARDI SATRIANI reconoce: "Otro discurso, en cambio, es el de las modalidades de recepción del mensaje político por parte de las clases subalternas... todavía hoy, sin embargo, como hemos ya señalado, en un ambiente cultural 'arcaico,' ocurre que la actitud mágica y la política coexisten en un mismo portador absolutamente separadas y, por consiguiente, igualmente operantes, aunque sobre planos diferentes, cuando no sucede directamente que la cultura mágica englobe la actitud política" (*Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas* (1973) México, 1978, p. 50). Justamente la fiesta religiosa barroca se mueve en lo que él llamaría "ambiente cultural arcaico" y su afirmación no se reduce entonces, necesariamente, a los clientes subalternos, en exclusividad, sino con igual propiedad (o casi) también a las élites "invasoras" culturalmente. Como es bien sabido, J. A. MARAVALL insiste de un modo reduccionista en las fiestas barrocas como un arma política: "Son como todos los productos de la cultura barroca un instrumento, un arma, incluso, de carácter

tendremos que contentarnos con abordarlo ahora desde lejos y con puntero pero procuraré hacerlo con algún sentido estratégico.(6)

### 1. Las secciones del espectáculo o de cómo todos los caminos conducen a "Roma".

Parece lógico comenzar con un prudente (y con toda probabilidad innecesario) aviso respecto al contenido mismo del concepto espectáculo-religioso-barroco. En mi opinión sería un error limitarlo a unos actos precisos organizados y protagonizados por las élites eclesiásticas en espacios sagrados, percibidos como tales y, en ocasiones significativas, encuadrados, estrictamente, en el diagrama del significado religioso. Lo sería por varias razones, todas ellas de relativa simplicidad conceptual.

En primer lugar, porque el concepto de *lo religioso*, en la cultura social del Barroco, no acepta fácilmente fronteras y límites precisos; con toda frecuencia manifestaciones *con espectador*, de contenidos (supuestamente netos) políticos o de convivencia socio-festiva,

---

político" (*La Cultura del Barroco*, p. 489). Pero la cita de Martínez de la Mata que aduce como prueba irrefutable debería haberle advertido de otras variables: "los estadistas aconsejan al príncipe tenga medios en que se divierta el pueblo porque la melancolía no de lugar a levantar los ánimos"; la cita tiene otras lecturas no tan simplistas como los tópicos (de la propia época) de *adormecimiento*, *olvido de la realidad política* y abuso de gustos y placeres, regalados a las masas por la intención envenenada de los dirigentes.

<sup>6</sup>.- Como apoyo bibliográfico general para la fiesta-espectáculo barroco, podemos remitir, además de a la cuarta parte de la superconocida monografía del profesor MARAVALL (*op. cit.* p. 415-495) y el libro ya citado de FAGIOLO DELL'ARCO, especialmente la parte de Silvia CARANDINI ("Una società della Festa: Commitenti, luoghi, occasioni, organizzazione, pubblico"; *op. cit.* p. 285-457), a C. MOLINARI, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo nel Seicento*, Roma, 1968; Silvia CARANDINI, *La festa barocca a Roma*, Roma, 1976; Roy STRONG, *Art and Power* (1973), Essex, 1984; J.J. MACALOON, *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals toward a theory of cultural performance*, Philadelphia, 1984; P. CORDOBA y J.P. ETIENVRE, *La fête, la cérémonie, le rite*, Granada, 1990; L. C. ALVAREZ SANTALÓ, M. J. BUXO y S. RODRÍGUEZ BECERRA, *La religiosidad popular*, t. 3, Barcelona, 1989; Lello MAZZACANE, *Struttura di Festa. Forma, struttura e modello delle feste religiose meridionali*, Milán, 1985 (incorpora una bibliografía seleccionada de casi 200 títulos); F. FERRARA y L. COPPOLA, *Le feste e il potere*, Roma, 1983; C. GALLINI, *Il consumo del sacro*, Bari, 1971; V. LANTERNARI, *Festa, carisma, apocalisse*, Palermo, 1983; A. ROSSI, *Le feste dei poveri*, Bari, 1971.

introducen tales dosis de propuestas-modelo religiosas que sin violencia alguna podrían adscribirse a esta sección.<sup>7)</sup>

En segundo lugar porque el concepto de espectáculo, para la época, resulta originalmente fluido con respecto a un sentido estricto y restrictivo que pudiera tener para nosotros; eso sucede de un modo genérico en todas las épocas, desde luego, pero en el siglo XVII con especial intensidad. En la susodicha fluidez intervienen de una parte las *expectativas sociales* al respecto, de otra la *tradición existente* respecto a la comunicación.

En el primer caso me refiero a los condicionantes del ámbito vital sobre la masa social y la facilidad para consolidar una predisposición a que ésta se considere partícipe permanente (o casi) de una *especial atención* por parte de las secciones sociales dominantes y, por tanto, una especie de desarrollo devorador de una cultura "de espectador" incorporada hasta el tuétano de todas las franjas sociales. En el segundo caso (la tradición comunicadora) me refiero a la asumida por "quien corresponde", que se concreta en una técnica específica, que es el espectáculo, y a la que considera la más *segura, rápida, fácil y eficaz* para imponer-exigir sus mensajes, propuestas y modelos de conducta social. De esta forma, entre las expectativas de aquella cultura social de espectador (que empuja a la masa social a convertirse permanente *en público*) y las exigencias pseudoelitistas de su contrapunto dominante, la cultura social *de actor* (de los sectores paradigmático-dirigentes) que propenden a convertir en propuesta espectacular cualquier ocasión-necesidad de comunicación-orden, tal vez el noventa por ciento de la trama vital media podría considerarse bajo las reglas

---

<sup>7</sup>- FAGIOLO DELL'ARCO puntualiza: "*E' quasi impossibile nel '600 distinguere tra un'occasione civile e una religiosa perché quasi sempre i due campi interferiscono*" (*op. cit.* p. 21); y la cita de Stefani que utiliza en su apoyo resulta aún más apodíctica: "*Già non é facile distinguere, a quest'epoca, fra occasioni civili e religiose; ma qualunque sia l'occasione, sempre le stesse articolazioni sociali sono in gioco, gli stessi comportamenti espressivi, finalmente le stesse (o quasi) manifestazioni sonore e le stesse categorie percettive. Come nelle società integrali, in regime barocco la festa pubblica, vissuta dalla comunità come tale é un evento assoluto, sempre sacro e profano insieme*" (*ibid.*, pag. 21). Y OROZCO confirma indirectamente: "Aunque insistamos, pues, en la importancia del factor religioso y eclesiástico en todos sus aspectos, manifestaciones e implicaciones, como uno de los determinantes que contribuyeron de manera esencial a crear una psicología colectiva de la sociedad toda... barroca, ello no supone, en manera alguna, negar la importancia de otros factores... el absolutismo... y en general el socio-político de la clase nobiliaria señorial..." (*op. cit.* p. 266).

que determinan-organizan el espectáculo. Por qué sucede esto y por qué con especial intensidad en la cultura social barroca tiene relación, entre otros, con los siguientes parámetros:

Desde luego y en primer término, con la desproporción existente y percibida entre las élites sociales dominante-paradigmáticas y la mayoría-masa social. Esta desproporción se mide no sólo por la distancia cuantitativa (número "visible" de miembros) sino también por la cualitativa que se concreta en niveles de vida y estilísticas *ad hoc* (es decir, la manifestación pública de aquellos estándares). A mayores y más intensas distancias percibidas mayores probabilidades de existencia y radicalidad de las que hemos denominado *culturas de actor y espectador*, respectivamente. Si las distancias se perciben como extremas, la mera existencia de las élites se transforma y constituye en un *espectáculo constante* para el resto. A su vez y desde la perspectiva de dichas élites, las características de la extremosidad provocaran crecientes dificultades "técnicas" para mantener tal desproporción en situación de ventaja sostenida y poder ejercer el imprescindible control, sobre las tramas sociales que sea capaz de evitar una ruptura extrema e irreversible; ello las conducirá a endurecer su rol de "actores" y a exigir con creciente rigor el de "público" sumiso para el otro polo social.<sup>(8)</sup>

También y en segundo término tiene que ver con las peculiaridades de la red social de comunicación especialmente referidas a las características de *permeabilidad, rapidez, intensidad, y extensión* (con

---

<sup>8</sup>.- Desde luego, este tipo de juego de tramas tiene todo que ver con el protagonismo omnipresente del teatro en la sociedad barroca pero ni se reduce a eso ni tal protagonismo es el resultado exclusivamente de aquella bipolarización. Como simple aproximación a los aspectos más teóricos, puede consultarse: el capítulo séptimo de la primera parte del libro de Mauricio FAGIOLO ("Dalla pratica teatrale al 'mirabile composto'"), *op. cit.* p. 201-211; aunque en realidad las 250 páginas de esa primera parte sirven perfectamente al caso; igualmente, sigue siendo un clásico, E. OROZCO DÍAZ, *El Teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, 1969, completado con "Sobre la teatralización del Templo y la función religiosa en el barroco: el predicador y el comediante" en *Introducción al Barroco*, t. 1, p. 269-294; también el capítulo noveno (cuarta parte) del libro de J. A. MARAVALL (*op. cit.* p. 449-495) y del mismo autor *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, 1972; J. SENTAURENS, *Seville et le theatre de la fin du Moyen Age a la fin du XVII siècle*, Bordeaux, 1984, 2 vols., que puede completarse jugosamente con J. SÁNCHEZ ARJONA, *Noticias referentes a los Anales del Teatro en Sevilla (desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII)*, reed, Sevilla, 1994. Vid. también J.L. SÁNCHEZ LORA, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Madrid, 1988, especialmente el cap. VI (p. 267-309).

sus correspondientes y evidentes contrarios). Desde esta perspectiva la relación con las culturas ya aludidas (de actor y espectador) es, con toda lógica, inversamente proporcional: a menor grado de presencia de las cuatro características señaladas, mayor grado de existencia de las relaciones de espectáculo, dedicadas, así, a sustituir carencias e "improvisar" cauces.

En tercer término, con el nivel medio eficaz de los estándares, socialmente vigentes de lo que hoy llamaríamos *criterios de verificación y falsación de la realidad* (es decir la red útil del sistema cognoscitivo). Ello afecta, desde luego, a todos los niveles de la escala, desde la mera percepción a la interpretación de lo percibido, desde la presunta constatación de lo que *es-existe* hasta la adecuación de tales "existencias" al ámbito de las vidas personales. Su relación con las culturas espectaculares es también inversamente proporcional: a niveles medios de menor racionalización de tales criterios (en una sociedad dada) menos complejos (aparentemente), menos exigentes y de menor exigencia crítica, corresponderán dosis más altas de cultura espectacular; se trata, en definitiva, de abusar de una técnica privilegiada (por fácil y emotiva) de contrastar la realidad y asimilarla socialmente. En la medida, por tanto, en que otras vías más exigentes para cumplir tales objetivos no existan o lo hagan con carencias graves, el papel del espectáculo como *vía de conocimiento e interpretación* irá creciendo hasta el techo de monopolizar el sistema cognoscitivo completo.

Tiene que ver, igualmente (en cuarto lugar ya), con el criterio socialmente dominante respecto a la *fijación de los roles y sus respectivos prestigios* en la percepción general de la *diferencia y la jerarquía*. El espectáculo, por su poderosa maquinaria ritual (que es siempre una maquinaria para metaforizar las relaciones sociales, construyendo miniaturas de acceso inmediato y de percepción rápida, simple y global) constituye un laboratorio de organigramas especialmente adecuado para la "demostración" *evidente* de la ubicación relativa del individuo o el grupo en la escala de diferencias y jerarquías. A mayor abundamiento, el espectáculo religioso magnifica el efecto; lo hace por la especial *esencialidad totalizadora* de su propuesta ya que ésta "garantiza" no sólo la corrección de la ubicación que organiza sino su carácter inapelable como resultado de una decisión "divina", fuera y más allá, por ello, del voluntarismo social. Va de suyo que su relación con las culturas espectaculares es, igualmente, inversamente proporcional: a menor seguridad en la justificación razonable de los roles a través de las vías específicas que dan cuenta de tales tramas, mayor sobreutilización del espectáculo como "prueba" evidente.

Tiene que ver, por último, con el nivel medio social de *satisfacción directa* respecto al organigrama percibido de *rentabilidad vital*. Es, probablemente, el parámetro menos nítido pero no por ello menos productivo. Se refiere a dos vectores paralelos a veces y, a veces, divergentes: uno, lo que el individuo cree que debe y es posible recibir del trayecto vital como cuotas de satisfacción, beneficio o compensación y otro, lo que percibe como saldo real al respecto. En tales situaciones, las relaciones con las culturas de actor-espectador, vuelven a ser inversamente proporcionales: a niveles más bajos del saldo percibido, mayor será la tendencia a considerar el espectáculo como una cuota *segura* y admisible, sustitutiva de las carencias empíricas.

Puntualizada peor que mejor la cuestión previa conceptual, propondré ahora una mínima taxonomía elemental del espectáculo religioso barroco, como el epígrafe sugiere. Mínima, porque la posibilidad de abordarla con algún rigor alargaría esta exposición hasta límites incontrolables.<sup>(9)</sup> Cada una de las perspectivas posibles sugiere organigramas distintos: en función del nivel de participación, reparto de roles, responsabilidad organizativa, porcentaje neto de contenidos estrictamente sagrados, tipología y transparencia de los códigos simbólicos y las técnicas de ritualización, etc. Parece pues ésta una vía disfuncional para la ocasión y prescindiré de ella refugiándome, con algún pudor, en un esquema muy sencillo de acuerdo con los presuntos contenidos de la celebración y marcando únicamente una doble vía en relación con el impacto perceptible-presumible.<sup>(10)</sup> Prescindiendo, pues, de necesarias matizaciones, pero que aquí nos conducirían a una selva de regulares proporciones, propongo que

---

<sup>9</sup>.- Compruébese, como una simple referencia, el esquema, incluso brutalmente simplificado, que ofrece P. GÓMEZ GARCÍA en "Hipótesis sobre la estructura y función de las fiestas (*La fête, la cérémonie, le rite*, *op. cit.*, pp. 51-62): modelos *recíproco*, *redistributivo* o *de mercado* (aplicando los parámetros económicos); *de segmentación*, *igualitarismo* o *jerarquización* (aplicando una falsilla política); *vernáculos*, *carismáticas* o *institucionales* si primamos la transmisión de códigos simbólicos de identificación y afirmación; más, va de suyo, todos los cruces posibles, probables e inevitables. En cualquier caso, el rompecabezas puede complicarse bastante más, véase, por ejemplo, la primera nota metodológica del libro de MAZZACANE ("Criteri di classificazione delle feste e analisi morfologica", *op. cit.* p. 115-133).

<sup>10</sup>.- Asumo así graves riesgos, denunciados escrupulosamente (aunque con algún síndrome de baconismo académico) por unos y por otros, bien que eludo, al menos, los correspondientes a una generalización absoluta del término *fiesta*, refugiándome con exclusividad en el espectáculo religioso del barroco.

aceptemos una división funcional como la siguiente: espectáculos religiosos directos de homenaje-*exaltación*; espectáculos religiosos directos de imprecación-*negociación*; por último, un tercer apartado cuando cualquiera de las dos categorías anteriores se produce no de una forma directa sino por *intermediación*.

Puedo comprender las ambigüedades de una división tan elemental pero, al menos, dispone de la ventaja de adaptarse a las dos vías maestras de la eficacia social del modelo religioso: la declaración de incompatibilidad de la propuesta-modelo del mundo, exigida, con su imprescindible corolario de *demonstración-reafirmación* de la seguridad con la que se supone garantizarlo; y, en segundo lugar, la constante y agobiante concreción-presentización de *los costos* que deben asumirse para "disfrutarla". *Seguridad y su precio* parecen, así, los raíles cimentadores de la fenomenología social del sistema-modelo religioso, al menos tal como mayoritariamente es percibido por los colectivos sociales.<sup>11</sup> De este modo y retornando a nuestro simple diagrama festivo, al primer grupo (la fiesta de homenaje-exaltación) corresponden la mayor parte de los valores de la propuesta religiosa que atañen a la consolación-esperanza-certidumbre, mientras al grupo segundo (fiestas de imprecación-negociación) lo hacen los de miedo-incertidumbre-costo. Aún así el nivel de ambigüedad, invocado líneas atrás, no se refiere sólo a la dificultad de adscribir a cada uno de los grupos el cien por cien de los valores a los que acabo de aludir sino (y, probablemente, sobre todo) al riguroso significado conceptual de tales valores en relación a sus respectivas etiquetas. En efecto y para aclarar esto, todo

---

<sup>11</sup>.- Las obras monumentales y bien conocidas de J. DELUMEAU desarrollan con toda extensión este planteamiento: *Le péché et la peur; la culpabilisation en Occident, XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, París, 1983 y *Rassurer et protéger; le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*, París, 1989. En la primera de las monografías citadas puede leerse (p. 369), por ejemplo: "*Il nous faut maintenant suivre la diffusion de cette religion inquiète [la del miedo] au niveau des masses catholiques... Cette diffusion, incontestablement, a recouru parfois à une tactique terrorisante et elle a, non moins évidemment, renforcé (provisoirement) le pouvoir clérical...*" En la otra dirección, en la segunda monografía (en la que dedica dos largos capítulos a las procesiones, pp. 90-179), subraya (p. 90 y 99): "*En plus de ses éléments festifs, elle [la procesión] apportait le triple réconfort d'une présence collective, d'une liturgie ordonnée et d'un retour assuré du cycle des saisons.*" Una parte de la seguridad, desde luego, tiene todo que ver con este maclaje y encuadramiento del espectáculo procesional: "*Manifestation de la cohésion religieuse et civile, elles avaient partié liée avec tout ce qui contribué a la sociabilité: la rue, la place, le chant, le bruit...*" (DELUMEAU, *Rassurer et protéger*, p. 96).

espectáculo religioso se construye como un mensaje *completo* del modelo propuesto, una especie de miniatura eficaz y funcional de la íntegra traducción del mundo que tal modelo erige y exige; en tal situación, las dos columnas sustentadoras de cualquier modelo al que se ordena adhesión (seguridad-satisfacción y miedo-costo) deberán estar presentes, necesariamente, en todos los mensajes festivos. A pesar de eso, es cierto que el diseño del espectáculo puede primar ( y de hecho lo hace) una de esas dos columnas, procurando que el resultado se cristalice mayoritariamente en una u otra dirección de acuerdo con las expectativas, controladas, de los actores-espectadores; pero, al hacerlo, se esforzará, igualmente, en que no dejen de ser percibidas (con mayor o menor intensidad) las coloraciones correspondientes a la sección no primada. Puede conseguirse, sin excesiva dificultad, a través de secuencias alternativas en los mensajes o de matizaciones estilísticas que tiendan a compartimentar (con alguna claridad) los objetivos deseables e, incluso, por medio de la nueva explicitación de las motivaciones, con alusiones netas a la línea de menor protagonismo fáctico. Asimismo, se produce una hibridación constante porque el sentido último de la denominación de los valores citados más arriba tiende a la permanente intercontaminación y la imbricación sustancial. Así, en efecto, la exaltación y el sentimiento de satisfacción-seguridad aparecen en relación casi inextricable con el miedo y el sentimiento de que una correcta negociación del laberinto religioso conlleva el pago de unos costos penitenciales a fin de garantizar el éxito que se percibe como imprescindible. Efectivamente, la "seguridad" procede del reconocimiento y aceptación de la superioridad sobrenatural del "responsable" del modelo religioso; simultáneamente, aquella superioridad sugiere-impone la irresponsabilidad y peligrosidad de enfrentarse a su voluntad explicitada en el modelo y, en su caso, la inevitable necesidad y urgencia de contrarrestar el error-pecado y pagar con él. A su vez, si partimos inicialmente de la sección penitencial fácilmente se comprende que asume, igualmente, las cuotas imprescindibles de seguridad y exaltación del éxito alcanzado, una vez pagado el costo previsto, incluso aunque éste se perciba como parcial y específico.(12)

---

12.- El juego entre miedo y seguridad (penitencia y exaltación) constituye, desde luego, uno de los logros más exigentes de la estilística barroca y también, precisamente por la *magnitud* de la presión, uno de los elementos de desequilibrio en la percepción social de "la realidad"; probablemente, sería más correcta la expresión "construcción social de la realidad". Sin embargo, tal propuesta jeroglífica (que la causa de la angustia-culpa sea simultáneamente la de la

Evidenciada la complejidad conceptual, aceptaremos ahora la división propuesta como una herramienta simple para brujulear en la selva del espectáculo religioso y partiendo de tales supuestos podemos proceder a una disección algo más explícita de los tres grupos aludidos en la medida (y sólo en ella) en que nos permita mejorar el nivel de comprensión de sus contenidos.

Por razones prácticas, comenzaré por el tercer bloque. Al igual que sucedía en los espectáculos que llamamos "directos", en éste, el del espectáculo religioso por intermediación, se reproducen todas las ambigüedades a que nos acabamos de referir más alguna nueva impuesta por el vehículo que se utiliza. Me apresuro a declarar que (de forma algo convencional) he reservado este bloque para tres "espectáculos" religiosos barrocos de singular personalidad y eficacia (aunque de desigual nitidez en cuanto a la oportunidad de su inclusión indiscutible en la taxonomía de la cultura espectacular): la *predicación*, el *arte religioso* y la *lectura devocional* (con especial hincapié en la hagiografía). En mi opinión, los tres forman parte indiscutible del catálogo espectacular. En el caso del púlpito, y al menos por parte de quienes están más y mejor familiarizados con la expresión cultural masiva de la sociedad católico-barroca, supongo que no recibiría objeciones graves; en el caso del arte, por el contrario, no estoy ya tan seguro aunque es presumible un cierto consenso y en el del libro devocional es en el que supongo mayores dificultades de aceptación, por ello argumentaré ahora sólo a favor de este último bloque.<sup>(13)</sup>

---

exaltación-éxito) no es una invención barroca ni por asomo. Puede consultarse al respecto la rigurosa y documentada exposición de José Luis BOUZA ALVAREZ, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, Madrid, 1990, toda la cuarta parte, especialmente los capítulos segundo y tercero de ella, p. 377-475. Véase también L. Carlos ALVAREZ SANTALÓ, "La religiosidad barroca: la violencia devastadora del modelo ideológico", en *Gremios, Hermandades y Cofradías*, San Fernando, 1991, t. 1, p. 77-91.

<sup>13</sup>.- Por lo que se refiere al espectáculo de la predicación, constituye un lugar común en los estudios del Barroco; me remito a lo sugerido en la anterior nota número ocho. Probablemente, puede aprenderse tanto o más volviendo a los tratados clásicos de retórica (el *De Arte rethorica* de ARISTÓTELES y, sobre todo, el *De Oratore* de CICERÓN y el *non plus ultra*, las *Institutiones oratoriae* de QUINTILIANO; igualmente el *De Sacris concionibus formandis* del benedictino Alfonso ZORRILLA (1543); el *Methodus concionandi* de A. GARCÍA MATAMOROS (1570); el *De Rhetorica ecclesiastica* de Agustín VALERIO (1574); la *Rethorica ecclesiastica* del P. Luis de GRANADA (1594); el ya citado *Modo de predicar* de Fr. Diego de ESTELLA (1576); el *De recte formando...sacris concionibus*, del P. VILLAVICENCIO (1575); el *Arte o Instrucción... que á de tener el predicador*

En mi opinión, sin embargo, una correcta comprensión del papel de la lectura devocional de la época, su aparente éxito de consumo y la extensión social de su práctica, pasa por comprender, a su vez, el carácter general de *espectáculo interior* del libro o, a lo menos, de ciertos contenidos-libros y, especialmente, del devoto en su "prácticamente" total acepción. Utilizo el adverbio por el prurito de mantener abierta una honesta posibilidad de excepción aunque no creo, realmente, en ella siempre que el término "espectáculo" se acepte en unos límites flexibles; pero como no parece éste el lugar adecuado ni el momento para sumergirnos en una discusión al respecto, me basta con que se acepte la homologación con el espectáculo religioso de las lecturas devocionales *hagiográficas*, de la *Historia Sagrada*, los *sermones escritos*, las *artes moriendi*, las *descripciones impresas* de las grandes fiestas eclesíásticas y aquellos *libros doctrino-morales cuajados de exempla*. El hecho de que, en tales situaciones, el lector (u oyente si se trata de lectura más o menos grupal) se vea obligado a ejercitar un esfuerzo mayor que en los espectáculos directos, para transformarse en "espectador", no atenta, creo, contra el carácter sustancialmente espectacular de las propuestas que contienen ni, como veremos más adelante, contra la identidad de las técnicas básicas del espectáculo como construcción pedagógico-exigente.<sup>(14)</sup>

---

*Evangélico* de TERRONES DEL CAÑO (1617); también, A. SORIA ORTEGA, *El Maestro Fray Manuel Guerra y la Oratoria sagrada de su tiempo*, Granada, 1950; Elena CASAS (ed.), *La retórica en España*, Madrid, 1980; A. M. MARTÍ, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, 1972; M. MORÁN y J. A. GALLEGO, "El Predicador", en R. VILLARI et al., *El Hombre Barroco*, Madrid, 1992, p. 163-201. Por lo que atañe al arte como espectáculo, me remito como simple sugerencia a la anterior nota número seis y a los clásicos: Julián GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, (1968) Madrid, 1972 y Santiago SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981.

<sup>14</sup>.- Véase al respecto J. CARO BAROJA, *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1978, que es un libro sobre libros y especialmente el cap. 3 para nuestro tema; también J. GELIS y Odile REDON (eds.) *Les Miracles miroirs des Corps*, París, 1983, o J. Claude SCHMITT (Ed.), *Les Saints et les Stars. Le texte hagiographique dans la culture populaire*, París, 1983; igualmente, L. C. ALVAREZ SANTALÓ, "El texto devoto en el Antiguo Régimen: el laberinto de la consolación" en *Chronica Nova* (Granada), No. 18 (1990), p. 9-35; del mismo autor dos artículos de contenido específico respecto a un libro devocional de la época: "La oferta de pautas de conducta cotidiana y la cimentación de valores en el libro devocional del Barroco," *Archivo Hispalense*, No. 220 (1989), p. 127-150; y "El libro de devoción como modelado y modelador de la conducta social: el *Luz a los Vivos* de Palafox (1688)," *Trocadero* (Cádiz), No. 1 (1989), p. 7-25.

En cualquier caso, las ambigüedades añadidas a las que hacía alusión líneas atrás y que se perciben como el subproducto de la técnica-vehículo de intermediación consisten, básicamente, en la duplicación simultánea del hecho espectacular: un sermón predicado, por ejemplo, es un espectáculo capaz de desplegar ante los oyentes múltiples sub-espectáculos; si está escrito y el lector tiene la suficiente experiencia (lo que para la época resulta indiscutible) el "espectáculo" se sofisticará, pues tal lector dispone ahora de tres niveles espectaculares: el libro mismo, el predicador predicando, dentro, y las historias predicadas. Que un libro sea un "espectáculo", independientemente de su contenido, para mí resulta poco dudoso. Lo es, en primer lugar, como puro objeto-fetiché cultural y lo es por sus características físicas (ilustraciones, tipografía, encuadernación, tamaño, etc.). Aunque sea adelantar contenidos quiero recordar aquí, para escépticos al respecto, que el carácter de espectáculo no exige, imprescindiblemente, ni variación ni movimiento ni acción (ninguna de las tres características se produce en la noche estrellada, ni en los paisajes polar, desértico o calma marítima y pocos se resistirían a calificarlos como espectáculos anonadadores y emocionantes) mientras que sí exige, con absoluta seguridad, la capacidad de ser percibido como trama simbólica y puerta de entrada de *otra realidad*.

Por lo que respecta a los bloques de espectáculo directo, recordar que puede existir un problema de complejidad de cuantía nada menor, si aceptamos, sin más, una identificación automática entre *fiesta* y *espectáculo*. Aunque convenimos en su estrecho parentesco, tal identificación no es posible "técnicamente" en cualquier circunstancia y tipología por más que resultará fácil disponer de ejemplos y situaciones que parecerían corroborarla. Incluso dando al término "fiesta" el sentido más lato posible, difícilmente abarcaría unas honras fúnebres (espectaculares sin embargo) o una trama litúrgica espectacular en una ciudad asolada por la peste.<sup>15</sup>

Teniendo pues en cuenta estas matizaciones y retomando la explicación del esquema básico propuesto, parece que el grupo primero (espectáculos de exaltación-homenaje) contendrá todos los organizados

---

<sup>15</sup>. - Sin entrar en la dicotomía semántica que se transparenta en términos afines y diferenciados como son los de *fiesta*, *festivo*, *festividad*, *festejo*, parece que este último absorbería la mayor parte si no la integridad de los contenidos del término *espectáculo*, en el sentido en que venimos utilizándolo. Vid. al respecto, L. MAZZACANE, *op. cit.* p. 7-19 y, en general, F. JESI (ed.), *La festa, Antropologia, etnologia, folklore*, Turín, 1977 y C. BIANCO y M. NINNO (eds.), *Festa, antropologia e semiotica*, Florencia, 1981.

con motivo y en torno a la *liturgia del triunfo* y la *exhibición del paradigma*; desde el ritual de la misa solemne hasta la celebración de una canonización pasando por todos los intermedios procesionales posibles (con cimas inmarcesibles como las del Corpus Christi). Pese a ciertas reticencias formalistas, discutibles, y la probable conveniencia de matizaciones parciales, no creo que los desfiles procesionales de la Semana Santa escapen a esta sección que se constituye, de este modo, como el bloque espectacular por excelencia. Lo es, no sólo por su frecuencia y publicidad participativa, sino por su elevado nivel de estructuración, ritmando el ciclo anual de la celebración y la convocatoria festiva. Para el grupo segundo (espectáculos de imprecación-negociación) quedan los de *rogativas*, las *exhibiciones penitenciales* de todo tipo, y las *exhibiciones de castigo* (tanto inquisitoriales como civiles, ya que éstas últimas disponen siempre de un segmento religioso sumamente intenso y teatral); quedan a caballo entre ambos grupos las honras fúnebres, mezcla evidente de homenaje y sentido penitencial (en el sentido de la memoria de las *ars moriendi*). En cualquier caso, bien se aprecia la discontinuidad y fluidez de las fronteras entre los grupos de modo que bien pudiera concluirse que, "en última instancia", el espectáculo religioso barroco tiene un único espinazo poderoso y sencillo: la *exhibición triunfal de la garantía de su visión del mundo*; esta garantía (que es, simultáneamente, un ejercicio de dominación y una propuesta de consolación, bien que condicionada) se manifiesta entonces como un axioma de *omnipotencia*, *omnipresencia* e *imprescindibilidad* y, por ello mismo, como una exigencia de *incompatibilidad absoluta* con cualquier otra visión del mundo, competidora, del mismo o de diverso género.

## **2. Las semireglas del juego espectacular: frustración, emoción, complicidad y transmutación.**

Desde sus formas más simples a las más elaboradas, cualquier espectáculo es, siempre y en todo caso, una metáfora y, por serlo, un juego abierto de traslaciones. Para su dilucidación se proponen pistas cuyo desarrollo e interpretación, sin embargo, no pueden ser controlados, empíricamente, en su totalidad, ni en su dirección ni en su extensión ni en su profundidad, por quienes organizaron la propuesta y sugirieron tales pistas, indicios y reclamos. Fácilmente se advierte que, en el espectáculo religioso, el ejercicio de traslación queda multiplicado inmediatamente, teniendo en cuenta que la "realidad jugada" ya era una metáfora previa; admitiendo que fuese percibida, en general y por el contrario, no como un tropo-símbolo sino como *realidad-real*, el efecto sugerido no desaparece ya que, en última

instancia, esta última ha sido definida como un *misterio* y, por tanto, *siempre* (y no sólo en el espectáculo) debe ser abordada en traslación.<sup>(16)</sup>

A estas alturas, pues, una pregunta eficaz parece ser y debería ser qué esconde *la metáfora* para resultar tan atractiva o, al menos, más atractiva que la percepción directa. No me refiero a ninguna metáfora concreta y tampoco al simbolismo religioso sino a la metáfora como técnica de transmutación y alquimia de lo mostrenco.<sup>(17)</sup> La

---

<sup>16</sup>. - Todo el libro citado de MAZZACANE constituye una sólida corroboración estructural de la fiesta-metáfora, cristalizada en el capítulo sexto ("Struttura di festa", p. 81-91), cuando propone el paradigma de la fiesta religiosa meridional como un sistema metafórico múltiple cuyo trasfondo perceptible es la vida y pasión de Cristo. En cualquier caso, mi aserto no creo que exija una garantía bibliográfica abrumadora; véase la copiosa y variopinta colección de trabajos inequívocos al respecto de *Le Carnaval, la fête et la communication, Actes des Rencontres Internationales de Nice*, Niza, 1985, especialmente el tema segundo ("Carnaval, masques, corps et symboles"), p. 175-393, y el tercero ("Carnaval, mort et regeneration") p. 393-551; desde luego el clásico de M. BAJTIN, *La Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, 1974, en su totalidad, y el ya citado de DELL'ARCO y CARANDINI. Subraya este último: "*Nell'Europa d'un secolo intero la retorica diventa il linguaggio comune: i suoi strumenti sono le "figure retoriche" (...) La retorica diventa una istituzione che permette di costruire le immagini e quindi anche di decodificarle... Con i suoi diversi momenti (inventio, dispositio, elocutio, actio, memoria) diventa un complicado strumento per la persuasione*" (op. cit. p. 58). Julián GÁLLEGO, por su parte, nos avisa: "La afición a la literatura simbólica y alegórica... ofrece en la Península Ibérica y en sus posesiones ciertos caracteres gestuales y simbólicos emparentados con el teatro y con la locura por los juegos de ingenio, por la *agudeza*, que, rebasando los límites de las fiestas de Corte, se extienden hasta las aldeas y se introducen en el mecanismo mental de gente totalmente alejada (en apariencia, añado yo) de toda pretensión cultural o artística" (op. cit. p. 132). Ayudará a matizar toda la cuestión, creo, esta cita de Umberto ECO: "El receptor se halla, pues, ante el mensaje comprometido en un acto de interpretación que consiste esencialmente en una descodificación. En la medida en que el autor exige que el mensaje sea descodificado para conseguir un significado unívoco y preciso... introducirá en el mismo elementos de refuerzo, de reiteración. El mensaje será, pues, tanto más unívoco cuanto más *redundante*" (*Apocalípticos e integrados* (1965), Barcelona, 1984, p. 110). Respecto al concepto de metáfora más allá del cuadro lingüístico, véase por ejemplo J. FERNÁNDEZ, *Persuasions and performances. The Play of Tropes in Culture*, Bloomington, 1986.

<sup>17</sup>. - Julián GÁLLEGO apunta, por su parte, una respuesta menos sencilla de lo que en su redacción se percibe: "Tal gimnasia mental (la exigida para 'imaginar y determinar para las ideas una proyección plástica figurativa') prepara los ojos y el cerebro a asociaciones muy interesantes: las que partiendo de un aspecto

respuesta creo que es, a su vez, un nuevo teorema metafórico pero no tenemos más remedio que proceder analíticamente aún a trueque de destrozarse tanta equívoca belleza.

Lo *primero* que podemos advertir en el laberinto metafórico es una aparente disfunción en el sistema (el de aprehensión de la realidad) que, también aparentemente, debería incidir de forma negativa, y no al revés, en la satisfacción del "espectador"-Teseo que debe recorrerlo. Tal disfunción se produce por culpa de la interposición de una dificultad para la percepción neta del mensaje (sea la realidad sensorial, la construcción lógica intelectual o la situación emocional a percibir); "técnicamente", tal muro (o siquiera cortina de humo) podía esperarse, razonablemente, que provocase reacciones de confusión, hastío, impaciencia o rechazo y deteriorase de este modo la eficacia de la comunicación. Sin embargo, mayoritariamente, no es así y, por el contrario, parece incentivar el interés y la satisfacción en la dialéctica: propuesta-recepción del mensaje. El por qué ello resulte así me parece que tiene que ver, sustancialmente, con tres parámetros. El primero, la organización de la propuesta metafórica como *un juego*, es decir, no como un ejercicio de coacción sino como la sugerencia para poner en práctica un conjunto de variables capaces de ritmar situaciones alternativas de ventajas y desventajas; una apelación a supuestas calidades del sujeto para la negociación y, con ellas, a la oportunidad de *acceder al éxito en relación directa con su capacidad* (quiero decir

---

cotidiano de la existencia, idealmente aislado, nos conducen a la idea abstracta" (*op. cit.* p. 222-223). Se apuntan aquí dos fuentes de satisfacción harto complejas: la fascinación de la abstracción, una vez conseguida su codificación, y la que dimana de la técnica para conseguirlo y del dominio adquirido-demostrado en su manipulación. Por su parte, Rafael de COZAR en una monografía dedicada "a las formas difíciles de Ingenio Literario" resume: "Figuración y abstracción (dos de las patas de la mesa metafórica, recuerdo yo) son, en cualquier caso, los límites extremos de un complejo fenómeno que determina la evolución estética, caracteriza genéricamente los procesos culturales o que, como es más frecuente, se reproduce alternativamente en ellos. La tensión entre ambos... se relaciona por la psicología moderna, a través del psiquismo humano, con la extroversión y la introversión" (*Poesía e imagen. Las formas difíciles de Ingenio Literario*, Sevilla, 1991, p. 23). Y el mismo autor, más adelante: "Algunos artificios... tienen un claro fundamento en una actitud lúdica, en un esfuerzo por superar diversas dificultades técnicas, formales, que expresan, además, la habilidad del autor en el manejo de los elementos retóricos" (*ibid.*, p. 25). No me parece tan sencillo adscribir la figuración a la extroversión y la abstracción a la introversión; semejante paralelismo, excesivamente simplista, pierde la mayor parte de la ambigüedad y equívocidad que caracterizan el comportamiento psicológico pero como punto de partida elemental puede ser útil.

a la capacidad que el sujeto cree poseer); sostiene con fuerza tal atractivo el hecho de que, en semejante diseño, aquella relación se percibe sin interferencias injustas o, mejor aún, con una *trama de interferencias "domesticadas"*, supuestamente conocidas y presumiblemente *vencibles* o, al menos, *sobornables*.<sup>(18)</sup> El segundo, la organización de la propuesta metafórica como un *objeto de consumo cultural* apto sólo *para un cierto nivel* de capacidad, la que, presumiblemente, se sugiere corresponder a una élite, unos *pocos* respecto a *los muchos* de un genérico mayoritario y cualquiera que sea la denominación que se ofrezca para tal genérico será siempre una alusión a su inferioridad sustancial; ello constituye una especie de guiño de complicidad del actor-diseñador al espectador-receptor mediante el cual este último se autodefine y percibe como miembro de la élite (*pocos*) gracias, justamente, al reconocimiento de su capacidad para entender primero y resolver después la microadivinanza que toda metáfora propone.<sup>(19)</sup> La obtención de satisfacción de situaciones tales procede de la constatación empírica, anterior (ha tenido toda la vida para "comprobarlo") por parte del sujeto, de que cualquiera que sea el sistema de parcelación social sobre el que aplique su experiencia, el resultado percibido es: que la mayor porción de eficacia, prestigio y ventajas corresponden siempre a las secciones más diferenciadas y no a las más generalizadas (naturalmente partiendo de la base de la homogeneidad explícita del todo; las heterodoxias empujan a la desventaja absoluta provisional). De este modo, pertenecer a una de esas secciones privilegiadas, siquiera sea ante sí mismo y ante quienes

---

<sup>18</sup>. - Pueden recordarse sumariamente los contenidos más eficaces del concepto de "juego" en L. Carlos ALVAREZ SANTALÓ, "Los árboles y el bosque: La maquinaria ritual," en *Mentalidad e Ideología en el Antiguo Régimen*, ed. L. Carlos ALVAREZ SANTALÓ y Carmen M<sup>a</sup> CREMADES, Murcia, 1993, p. 15-27 y la bibliografía citada en la nota 14, p. 19. También del mismo autor, "El texto devoto en el Antiguo Régimen: el laberinto de la consolación", *Chronica Nova*, No. 18 (1990), p. 17.

<sup>19</sup>. - El tema va, obviamente, mucho más allá de la simple referencia de contexto en que lo he situado; afecta de golpe al gran horizonte de las culturas elitista-actoras y las subordinada-espectadoras pero también a todo el problema de los *Midcult-Masscult* y, obviamente, al trasfondo del Kitsch. No parece oportuno, ahora, magnificar bibliográficamente un campo tan desmesurado pero queden como aviso para navegantes las siguientes líneas de Umberto ECO: "En este sentido, la situación antropológica de la cultura de masas se configura como una continua dialéctica entre propuestas innovadoras y adaptaciones homologadoras... con la mayoría del público que disfruta de las segundas creyendo estar disfrutando de las primeras" (*Apocalípticos e integrados*, p. 92).

creo sus "cómplices" y copartícipes en la *minoría de los pocos* es una fuente segura de satisfacción y "seguridad". El tercero, la organización de la propuesta como un *jeroglífico* (por sencillo que resulte su diseño) y, en cuanto tal, puerta de acceso (y aunque sea portillo o gatera) para un *saber* diferente, arcano (no experimental) y sugestivamente misterioso; conviene recordar, al paso, que tales *saberes*, respecto a la realidad rabiosa y mostrenca, constituyen campos relativamente ventajosos (es decir percibidos como tales) para la dilucidación del *mundo*. Al menos, las reglas de uso, en tales áreas, son lo suficientemente flexibles y ambiguas para ser asumidas, "ingenuamente", como de mayores posibilidades que las contrastadas en el nivel inexorable de la experiencia cotidiana. La dimensión de este parámetro es de más difícil valoración clara y distinta. Alude, por supuesto, a la relación del sujeto con *el misterio* que es una dialéctica confusa y exigente que se asienta en la entraña más profunda de la actividad vital y su percepción. Arranca, como parece obvio, de la presencia de la muerte y la eficacia de su irreversibilidad definitiva y sustancial; se desarrolla, después, a través de la peripecia vital y sus traducciones mentales, en la medida en que se hace presente la perplejidad ante la dureza de tal ejercicio (el vivir) y la oscuridad de su costo respecto a una meta, la muerte, tan absurda y tan cruel; crueldad que viene dada, básicamente, por la dificultad de ser sometida a una comprensión analítica más allá de su presencia misma y la conflictividad angustiosa de las pulsiones emocionales que actúan como la forma de conocimiento más generalizada al respecto. Un desarrollo semejante tenderá a inventar-construir tantas vías de fuga como parezcan imprescindibles, atractivas, rentables o simplemente tópicas; muchas de ellas consistirán, va de suyo, en transmutaciones amables de la realidad hostil, otras, como también era de esperar, en "inventar" supuestas técnicas "infalibles" (o simplemente "útiles") para dominarla. Ambas fórmulas, y especialmente la segunda, apuntan específicamente a un "corpus" de saberes eficaces cuya expresión banal es un desafío que promete el éxito (convenientemente desproporcionado) sobre la realidad-realidad.<sup>(20)</sup> Como todo otro ritual, cada espectáculo es un

---

<sup>20</sup>.- No creo que tenga sentido aquí un aval bibliográfico abusivo para garantizar una acepción que resulta bastante evidente. Tomemos, por ejemplo, unas líneas de Jacques GELIS y Odile REDON en el prefacio de su *Les miracles miroirs des Corps*: "Toute cosmologie prend en compte les comportements humains qui relèvent de la nature puisque les corps sont normalement régis par les lois de la nature... Elle doit, en outre, répondre à des préoccupations humaines qui ne sont pas reductibles à fonctionnement strictement naturel ou social; surtout

pequeño conjuro en esta dirección y los religiosos con mayor y más perceptible razón pues apelan, por esencia, a la más formidable de las maquinarias contra-reales que los hombres hayan puesto a punto socialmente hablando.

La segunda característica esclarecedora del éxito del espectáculo-metáfora, como vehículo de comunicación, es su "evidente" distanciamiento (por elevación) respecto al catálogo de los mensajes cotidianos, comunes, banales y experimentados. Un espectáculo es siempre una convocatoria para "experimentar" la "antiexperiencia". No se trata, en este caso, del juego abstracto al que aludíamos anteriormente y cuyo eje activo parecía consistir en el desafío al sujeto para que descubra el *punte* que resuelve el vacío percibido entre el signo metafórico y su referente (que es un juego del escondite que puede ir del nivel más pedestre al más sofisticado y hermético), sino de la propuesta del *juego* con carácter hegemónico y por excelencia: la posibilidad de reajustar la evidencia, la realidad y hasta la vivencia con otras "leyes", otras oportunidades y otras "realidades".(21) El

---

*répondre à l'angoisse de souffrance et de la mort*" (p. 9-10). En una obra completamente distinta, *Conflicto de visiones*, de Thomas SOWELL (1987), Barcelona, 1990, en el capítulo primero ("El papel de las visiones") se nos avisa: "Estos grupos e individuos tienen diversas visiones acerca del funcionamiento del mundo. Algunos preferirían prescindir de las visiones y vérselas solo con la realidad. Pero tal vez esta sea la visión más utópica de todas... Las visiones son como mapas que nos guían por una maraña de complejidades desconcertantes... las visiones son indispensables pero peligrosas, precisamente porque tendemos a confundirlas con la realidad" (p. 15). Por último, recordaré unas líneas de J. A. MARAVALL en otra dirección nuevamente diferente: "Tal viene a ser la noción de los *arcana imperii*, de origen tacitista y desarrollada por los escritores absolutistas... Los *arcana* apelan... a los efectos extraordinarios y a la acción sobrecogedora de la *potestas*, a través de los recursos mágicos" (*op. cit.* p. 437). Para terminar, parece obligado un "toque de distinción" citando a LEVI-STRAUSS y su *El pensamiento salvaje* (1962), Méjico, 1964 o los cuatro volúmenes de las *Mitológicas* entre 1964 y 1971.

<sup>21</sup>.- Evidentemente esta técnica de deconstrucción y reconstrucción de la realidad "real", tiene todo que ver con la existencia, manipulación y eficacias "vitales" del imaginario social, otro delta inabarcable aquí y ahora. María del Mar LLINARES, en su *Mouros, Animas, Demonios. El imaginario popular gallego* (Madrid, 1990), establece: "Resumiendo lo que hasta aquí hemos visto: lo imaginario de una cultura es el resultado de la acción ejercida por los mecanismos del pensamiento simbólico sobre lo real, acción que es más que nada afectiva y que supone organizar el mundo, la vida y la muerte del grupo, en un todo coherente" (p. 36). Como literatura de apoyo, véase Philippe MALRIEU, *La construction de l'imaginaire*, Bruselas, 1967 y P. BERGER y T. LUCKMANN, *La*

espectáculo actúa como una proclamación de que "otra" vida va a sustituir a la banal-cotidiana-frustrante-peyorativa; que se abre un concurso de posibilidades-oportunidades distintas y mejores por lo que el espectador convocado se encuentra enrolado inmediatamente en una marea de curiosidad, esperanza, satisfacción y, también, miedo, angustia y melancolía (ya que debe asumirse la posibilidad de un nuevo fracaso también en esta "nueva" vida espectacular). En todo caso una convocatoria *emocionante*. Si el diagnóstico es correcto, podría aceptarse que el horizonte más satisfactorio para el sujeto debería ser el que incluyese una sucesión ilimitada de espectáculos (nuevas vidas "probables" para sustituir la "real") que supondría una igualmente ilimitada serie de nuevas oportunidades. La objeción inmediata (y la única de la que voy a ocuparme) sería que un tal diagnóstico tiene sentido respecto al sujeto que dispone de una vida "real" desafortunada y frustrante, en la que ocupa una situación claramente percibida como de desventaja irremediable o mayoritaria y que, en cambio, no lo tiene, en absoluto, en el caso contrario que es justamente el que correspondería a los organizadores y "directores" del espectáculo religioso; de este modo no se comprendería (desde esta objeción) el interés de estos últimos por enhebrar una serie de espectáculos de alta frecuencia y sólida institucionalización. La respuesta más probable es que las expectativas de la cultura del "espectador", frente a la convocatoria espectacular, son diferentes de las que integran la cultura del "actor"; en efecto, aquel espera mejorar (por evanescente que se perciba la mejora) sus posiciones-roles de la vida real, éste, al inventar y organizar el espectáculo, tenderá a repetir y aún reforzar (de forma directa o dando los equívocos rodeos más eficaces que podrían ser casi surreales si nos acordamos de los mundos invertidos del Carnaval) los roles que ya disfruta en la organización vital "verdadera". De este modo para ellos, líderes-gerentes de la sociedad y el espectáculo, este último confirma y solidifica, pregona y ahonda sus ventajas "explicando", además, la imprescindible justificación del sistema.(22)

---

*construcción social de la realidad*, Buenos Aires, 1968. Desde luego, es imprescindible recordar que, en un sentido lato, el imaginario social no se reduce a un filón de seres, objetos o paisajes fantásticos-simbólicos, sino igualmente a un conjunto de tramas causales no menos "irreales" y no menos simbólicas.

<sup>22</sup>- J. A. MARAVALL, lo que es bien sabido, lleva el tema a su expresión más generalizada y radical: "... La cultura del barroco es un instrumento operativo ... cuyo objeto es actuar sobre unos hombres de los cuales se posee una visión determinada (a la que aquella debe acondicionarse), a fin de hacerlos comportarse entre sí y respecto a la sociedad que forman y al poder que en ella manda, de manera tal que se mantenga y potencie la capacidad de autoconservación de tales

El sentido de todo ello, que me parece diáfano en cualquier cultura espectacular, se percibe con la mayor claridad en el espectáculo "religioso", por ejemplo, de los ajusticiamientos públicos y las públicas conversiones,(23) la procesión como maqueta militante de la jerarquización sistemática y las exequias o triunfos de las élites de la pirámide social.(24) Una segunda cuestión complementaria (que no objeción) sería si existió en las minorías actoras del barroco una conciencia expresa y clara de esta dialéctica entre sus propuestas espectaculares y las expectativas de la clientela espectadora. En mi opinión, una aproximación, incluso superficial, a las conductas de

---

sociedades, conforme aparecen estructuradas bajo los fuertes principados políticos del momento" (*op. cit.* p. 132).

<sup>23</sup>.- El tema puede encontrarse ejemplificado por centenares en las descripciones "ingenuas" del Padre PEDRO DE LEÓN S.I. en sus "informes" publicados bajo el título *Grandeza y Miseria en Andalucía* (Granada, 1981), editados, introducidos y anotados por P. HERRERA PUGA. Yo mismo comenté alguna de esas descripciones (L. Carlos ALVAREZ SANTALÓ, "La ciudad del XVII: La ciudad barroca" en *Historia de Sevilla*, Sevilla, 1991, t. 2, p. 24-43, esp. p. 29-39) y recordaba ya entonces: "una cosa es aplicar un castigo legal de acuerdo con una norma (aunque nos parezca hoy la norma demencial) y otra muy distinta montar un enorme teatro durante doce horas con un centenar de suplicidos... en el que la relación culpa-castigo se sustituye, en realidad, por la de poder-exhibición-castigo-aprendizaje. Cuando lo que importa no es, esencialmente, garantizar la norma sino garantizar la autoridad, el espectáculo adquiere todo su sentido como didáctica del poder" (*loc. cit.* p. 32).

<sup>24</sup>.- Una procesión, va de suyo, no es *solamente* un cortejo jerarquizado para exhibir en maqueta la pirámide social; por supuesto eso lo es, pero también más cosas; podemos recordar al respecto, de nuevo, la aseveración de MAZZACANE en su propuesta de análisis estructural de la fiesta: "*Struttura processionale e modalita del viaggio* [se refiere a la peregrinación, obviamente] *costituiscono due elementi costanti e inscindibili della struttura di festa. Ciascun penitente da solo, ma pure partecipe della penitenza di tutti, col suo ruolo specifico, ma pure inserito nella struttura processionale, rende conto col suo comportamento assieme a quello di tutti di essere partecipe di un rituale collettivo codificato*" (*op.cit.* p. 86). E Isidoro MORENO: "en la procesión oficial que la precede (a la procesión "popular") ... se refleja, por el contrario, la jerarquización y segmentación sociales. El símbolo (icónico) es presidido por las autoridades civiles... eclesiásticas... y militares, figurando en la comitiva con sus varas y estandartes las diversas asociaciones religiosas. El símbolo comunitario es ocasión e instrumento de reafirmación y legitimación de los poderes locales, institucionales, que garantizan el orden social y moral cotidiano: que perpetúan las desigualdades... transcurre (la procesión oficial) no podía ser de otra manera por el centro no sólo geográfico sino social del pueblo..." (en "Niveles de significación de los Iconos religiosos", *La fête, le cérémonie, le rite*, p. 100).

referencia, no deja lugar a muchas dudas sobre la claridad del diseño en las minorías organizadoras: objetivos, ventaja y oportunidad fueron, incluso con frecuencia, paladinamente reconocidos; pudo hacerse así porque disponían de un aval indestructible socialmente como era la coartada religiosa. Ciertamente la acusación "racional" de que la cúspide eclesiástica ejerció sobre el colectivo social una acción inmoral al mantenerlo evadido y adormecido, inerte ante la vida "real", mediante una ininterrumpida cadena espectacular, hubiera causado profundo asombro a sus responsables. En efecto, si tenemos en cuenta los presupuestos y parámetros vertebradores del modelo del mundo eclesiástico-religioso, mal podría discutirse que un espectáculo religioso barroco fuese otra cosa que una catequesis de alto bordo.(25)

La *tercera* característica esclarecedora del éxito de la "metáfora" espectacular parece que alude a la fascinación satisfactoria que ejercen sobre las mentes *las miniaturas*. Desde luego cualquier y todo espectáculo (el teatro omnipresente a la cabeza) es una miniatura vital cuyos referentes, más o menos explícitos, pueden ser reconocidos. Todo símbolo, que es desde luego una metáfora, es igualmente una miniatura de un sistema de relaciones (que puede llegar a evidenciarse

<sup>25</sup>.- Como una cualquiera de las centenares posibles, podemos comprobar la consciencia de tal situación en la palmaria declaración de objetivos del Licenciado Alonso SÁNCHEZ GORDILLO: "así en las procesiones y forma de ir a los templos como en el modo y manera con que allí habemos de asistir para conseguir nuestras debidas y justas peticiones, tomando el ejemplo para ello de los Santos Padres nuestros mayores y del que Jesucristo nuestro señor particularmente nos dejó en doctrina y obras manifiestas con que se justifican nuestras acciones vigiliias y procesiones... y de ellas se han conocido grandes y admirables efectos" (*Obras históricas del...*, manuscrito de 1630 (?), copia del original de 1737, Biblioteca Universitaria de Sevilla, p. 13). Reyes MESSIA DE LA CERDA, en sus *Discursos festivos* (1594), para describir el "ornato e invenciones que en la Fiesta del Sacramento la parrochia y vecinos de Sant Salvador hizieron" (Ed. Focus, Sevilla, 1985) y en el prólogo al Conde de Priego, Asistente de Sevilla, justifica la "descripción": "no atribuyan este atrevimiento mio a sobervia y arrogancia de animo, mas al buen deseo que tengo de estampar en las futuras memorias un exceço christiano... sirva esta de una memoria manual para que los virtuosos alaben al señor... mostrando su catholico zelo" (*op. cit.* p. 11) y más adelante y como *teoría general*: "Esto pues considerado de nuestros catholicos españoles, viendo la disolucion que en estos calamitosos tiempos los erejes sacramentarios con sus falsas setas siguen llorando esta infelicità y movidos de christianissimo zelo, haziendo mas fuerza donde an sentido mayor resistencia... an procurado celebrar las fiestas de el Santissimo Sacramento con grandissimo exceso de primores y regucijos para confusión de los malditos animos..." (*op. cit.* p. 14).

como algo complicado) y cada espectáculo constituye una programada trama de símbolos *ad nauseam*. Según eso, no será desdeñable ocuparnos del vértigo fascinante que ejercen las miniaturas. Con el peligro disolvente que la generalización absoluta comporta, doy por sentado, para una correcta matización del término, que la miniatura se define, al menos, por los siguientes parámetros: artificialidad, artificiosidad, especularidad, distancia dimensional (desproporción en lo reducido) y paradigmaticidad. El primero alude al carácter de "objeto" construido, el segundo a algo más, la intencionalidad mimética y la exigencia "técnica", el tercer, al juego especular, en tanto "otra" realidad de lo real, el cuarto, al juego de las proporciones entre la realidad reproducida y la reproducción (que se pretende sea la "cosacosas" pese a la reducción "mágica"), el quinto, por último, al proceso de condensación y esencialidad (exigido por el proceso reductor, pero también como un hallazgo del "alma" definitoria de las cosas-seres, una especie de síntesis "sui generis", compendio equívoco de verismo y modelo). Volviendo ahora a su capacidad de impacto sugiero las siguientes posibilidades al respecto:

En primer lugar, quizás la más evidente, es que la "miniatura", dispone de un poderoso motor para generar satisfactorias y gratificantes sensaciones de *dominio*. Con seguridad, tal término no debe entenderse, aquí, como un ejercicio de poder puro y duro, crudo poder fáctico utilitario, sino como la situación, percibida, de *alguna superioridad* y la equivalente *sensación de protagonismo*, imposible e improbable (o sencillamente inusual) en los tramos de las relaciones reales con naturalezas inabarcables. Supongo que podría ponerse en contacto (para su mejor comprensión) con la sensación de *control* y *seguridad* (higiene psicológica imprescindible) que nos producen los sueños en los que sabemos que soñamos y, en tanto así, "dominamos" el avatar de la soñación. Esta mezcla de exaltación y sorpresa, al disponer, eficazmente, de una realidad mentida, pero que "es" la inaccesible, con la veracidad suficiente como para sugerir roles de creación-posesión (demiurgia tal vez inmadura pero de enorme capacidad emotiva), en mi opinión es, a su vez, una metáfora invertida y fuente inagotable de fantasía de dominación y reaseguro. Es invertida (que era metáfora lo dimos por sentado líneas atrás) porque, al contrario que en las normales, no es una propuesta equívoca cuyos nexos trucados deban ser explicitados sino porque, aquí, es el juego mismo de la transmutación el que debe ser encontrado partiendo de la evidencia de los nexos que, aparentemente, son idénticos a la realidad sólo que construidos en una simple reducción cuantitativa (en el caso más sencillo, por supuesto); quiero decir que si se nos proponen *labios de corales*, sin corales, debemos encontrar el "puente-nexo" que hace verídica la propuesta y

que es el color, pero si se nos propone un soldadito de plomo el juego no consiste en "descubrir" que es un soldado reducido sino en *otra cosa* cuya textura, estructura y consistencia emotiva se perciben como pulsiones semioscuras pese a la aparente simplicidad de definiciones "causales" como *encantador, bonito o lindo*.

La segunda situación fascinante de las "miniaturas" tiene que ver, desde luego, con ese *otro juego* a que nos convocaba la metáfora invertida de las líneas precedentes. Me atrevería a sugerirlo como la hipótesis subconsciente y confusa de que la transmutación mágico-alquímica *sí* era una probabilidad eficaz para resolver el laberinto del mundo percibido; que las "miniaturas" son heraldos herméticos pero altamente "probatorios" de tal empirismo (sui generis) y veracidad.<sup>(26)</sup> Quiero recordar, enseguida, que lo que predicamos de la "miniatura" es aplicable no sólo a los espectáculos directos sino también y quizás con mayor propiedad aún (a lo menos con mayor propiedad física) a los indirectos, miniaturas de una miniatura: sermones, libros, cuadros, hagiografías, objetos-fetiché espectaculares (reliquias, joyas rituales, símbolos netos físicos, coplas, ropas rituales...). Quiero también recordar (y tal vez ayude a disipar algunas reticencias escépticas) que el género literario de las "utopías" (y no sólo por su formato impreso) pone de manifiesto, con bastante claridad, esta que podríamos llamar perspectiva mágica de las "miniaturas"; en efecto, toda utopía inventada permite a su creador, como a Gulliver, no sólo recrear el mundo y ordenar nuevas reglas sino zambullirle en las menudas cristalizaciones de sus neurosis obsesivas y sus fantasmas personales, con la minuciosidad rigorista de un orfebre insomne.

La tercera situación, al respecto, que propondré, ahora, será de menor calado pero tal vez no de menor eficacia causal en los traumas de la fascinación. Me refiero al complejo mundo de admiración-asombro-placer que parecen provocar las miniaturas, de acuerdo con un conjunto de valores de seguro éxito en el organigrama de los prestigios culturales: *la dificultad unida al ingenio*. En efecto, la primera evoca, en la producción de las miniaturas, desproporcionados costos de tiempo, técnica, riesgos, capacidad y "saberes"; el segundo, la inteligencia de lo no evidente, la potencialidad de superar las normas

---

<sup>26</sup>.- De todas formas no puede prescindirse demasiado deprisa de la ecuación posesión de las miniaturas-posesión de lo que en ella se reproduce o alude; Julián GÁLLEGO, hablando de los retratos nos avisa: "El retrato del ser amado casi equivale a su posesión. El pintor desempeña, a menudo, el poco airoso papel de alcahuete. Y la miniatura o retrato galante es símbolo de pasiones terrenales en las "vanidades" pintadas" (*Visión y símbolos*, p. 259-260).

regladas y el acopio de una ciencia de los indicios y de las relaciones inesperadas. Una de las estilísticas más seguras para su exhibición (la del ingenio, digo) es la *paradoja*, porque utiliza la cólera quizás más poderosa para rendir la percepción ingenua: la sorpresa por una propuesta aparentemente imposible y la lógica aplastante de su resolución inequívoca y sin fisuras.

A través de estas situaciones privilegiadas de impacto, sintetizadas en la cultura espectacular y el espectáculo mismo (por metáfora y miniatura, que es lo mismo que decir por capacidad de transmutar la realidad),(27) creo que podemos considerarnos en el corazón del éxito de la cultura espectacular religiosa barroca, incluso de la más banal y multiplicada. Ese centro se llama simplemente EMOCION.

Como espero que haya sido capaz de evidenciar, ninguna de las situaciones aludidas en la trama de relaciones espectáculo-actor-espectador-traslación vital puede ser dilucidada de una forma rigurosamente cartesiana y segura; su potencialidad de éxito depende de que tales relaciones y las reacciones sugeridas sean percibidas (consciente o subconscientemente) en las direcciones apuntadas. En mi opinión sucede así mayoritariamente, si es que no sucede siempre y en todo caso (como creo). El resultado, entonces, del que todos disponemos de experiencia (aunque no sé si siempre percibida y disecada analíticamente), es ese shock y esa compulsión sobre conductas y organigramas interpretativos del mundo (con nosotros-ellos dentro), peculiar, que llamamos emoción. Aunque resultaría arrogante un intento de definición precisa de sus contenidos,(28) convendría

<sup>27</sup>.- El reverbero mágico de la miniatura tiene su fundamento hondo, me parece, en el juego de macro-micro, es decir, en la convicción de que toda naturaleza macro tiene un "doblo" micro que es llave, fórmula y ensalmo (y aún mesa "experimental") para alcanzar y resolver la inaccesibilidad de la primera. El cuerpo humano, como modelo a escala del cosmos y de la organización social misma, se encuadra en esta dinámica del "todo uno y lo mismo"; astrologías, medicinas alternativas (y durante siglos todas ellas), geometrías artísticas, alquimias y mitologías dan cumplida cuenta de este fondo vertiginoso. Todas las tramas de las relaciones realidad-imagen también. Véase, p. e., Louis MARIN, *Des pouvoirs de l'image*, París, 1993 o Umberto ECO, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, 1988 (1985). Ya aludimos antes a las eficacias de posesión y dominio por transposición (nota 26).

<sup>28</sup>.- Sobre todo si tenemos en cuenta que el vocablo y sus derivados (emotivo, emocionante, emocionar e, incluso, conmover) no aparecen en los diccionarios de la Academia hasta 1843, e incluso entonces se dice tomado del francés *émotion*. He comprobado, en efecto, que tales términos no aparecen ni en el Covarrubias

recordar que las emociones han sido definidas (y su etimología lo avala) como *movimientos* "del alma". Qué sea *lo movido* y hacia dónde se mueva, pocas veces se especifica con alguna veracidad; lo que parece más claro, etimológicamente, es la *violencia*, la *rapidez* y la *intensidad* (de hecho entre los significados de *emoveo-emotus* está el de raptó y hasta el de rapiña). En cualquier caso, parece obvio que la emoción es un engranaje de la maquinaria mental y por ello una de las estilísticas del conocimiento y diseño de conductas; su peculiaridad más banal es ser percibida como adherencia del mundo instintivo (oscuro, irremediable, angustioso y violento) y, por ello, motor de conductas de bajo régimen analítico-razonal. Su presencia "garantiza" adhesión, falta de control y tendencia a asaltar o fenecer ante cualquier límite percibido como último e imposible.

Pero también contiene, desde sus orígenes latinos, la idea de un acto de dominación exterior sobre el sujeto que es arrastrado y, en cierto modo, depredado (hacia y por, respectivamente) por el estímulo desencadenante; la acumulación de estímulos, inútil subrayarlo, rigoriza el impacto e imposibilita la trinchera analítico-razonal.

Es, desde luego, un lugar común describir las culturas de actor-espectador barrocas como pretendidamente emocionantes; lo es, en igual medida, insistir en la decisiva importancia de una tramoya artificiosa, complicada y equívoca (por ingenio y método retórico) como la técnica más fácil y segura (aunque no barata ni torpe) para desencadenar la adhesión "emocionante"; lo es, por último, como acabamos de sugerir, vincular las anteriores características con un duro ejercicio de raptó de identidades por las culturas elitista-gerente-dominantes de las declaradamente subordinadas-invasadas-gestionadas. Ha sido mi intención añadir a tal esquema los vectores de entusiasmo que ayudan a explicar el éxito de semejantes diagramas por parte de la sociedad-público, rompiendo en cierta medida el absolutismo de la dialéctica dominante-dominado. En este sentido, he puesto el énfasis (o eso me parece) en la pulsión eficaz que podría sufrir una sección de "jugadores", autoconscientes de la mala situación de sus roles en la mesa de negociación socio-vital y la oportunidad de mejorarlos (siquiera ocasionalmente, pero también en un horizonte *diferente*) transmutando la realidad y regocijándose en la percepción de que en esos *otros* mundos reconstruidos, a través y por la magia de las oportunidades espectaculares, sus capacidades y probabilidades se garantizan como decisivamente mejores. De este modo, la *emoción*, tal como la entiendo, tiene su justificación más profunda, quizás, no en la

---

(1611) ni en el de Autoridades (1734).

*sorpesa, la saturación de estímulos sensoriales y la acumulación inagotable de referentes afectivos cotidianos (estando todos ellos presentes como técnicas de demolición de la percepción razonable) sino en la magnitud de lo jugado. La apuesta de otros mundos, otras vidas, es una jugada que acumula parámetros de necesidad, riesgo y esperanza en número y grado suficiente como para desanimar a la "razón" y exigir guías de diferente entidad. A ello parecen haberse aplicado con tenacidad admirable y dedicación entusiasmada, sobre todo, las secciones sociales del "público" barroco pero no en menor medida sus mastines guardianes, supuestamente sólo "actores", inventores y jueces de la cultura espectacular religiosa.*

**Léon Carlos Alvarez Santaló**  
*Universitat de Sevilla*

**Resumen:** *Ofrece el autor en este artículo una serie de reflexiones metodológicas sobre el tema de la fiesta barroca tal como lo estudia la historia social, con la intención de descartar interpretaciones reduccionistas. Establece una "mínima taxonomía elemental" de la fiesta, distinguiendo tres tipos básicos y, finaliza, señalando las características de la fiesta barroca, en tanto que puede concebirse como metáfora, las cuales explican su éxito en la época.*

**Summary:** *Though this article the author, rejecting the reductionist interpretations, makes some methodological reflections on the baroque public festivities as they were studied by social history. Álvarez Santaló establishes a "minimum elemental taxonomy" of those festivities distinguishing among them three basic types of fiesta and he finishes his script indicating the main traits of a baroque rejoicing, conceived as a metaphor, which explain its success in that period.*