
DOI: 10.15581/008.39.1.408

Bergman, Ted L. L.

The Criminal Baroque: Lawbreaking, Peacekeeping, and Theatricality in Early Modern Spain. Woodbridge: Tamesis, 2021. 257 pp. (ISBN: 978-1-85566-339-8)

Bajo el título y concepto de «barroco criminal», este libro estudia la forma en que espectáculo y crimen se entrelazan en la producción cultural y la vida cotidiana de la España del siglo XVII, periodo en el que la metáfora de la vida como teatro era parte de la cosmovisión vigente. El «barroco criminal» abarca tres temas que se incluyen en el subtítulo del estudio de Bergman: el quebrantamiento de la ley, el mantenimiento del orden y la teatralidad. A lo largo del libro se verá cómo estos asuntos se engarzan y son la guía de un análisis que echa

mano tanto de una buena parcela literaria (en su mayor parte obras de teatro) como de una esmerada investigación documental. El «barroco criminal» como hecho social y literario se desplaza con comodidad entre el escenario y el espacio público, y evidencia cómo sujetos de carne y hueso involucrados en conductas criminales (sea como autoridades o como delincuentes), asumían estrategias actorales, al mismo tiempo en que los dramaturgos llevaban a escena conductas delincuenciales que fascinaban al público de los corrales.

Tradicionalmente, se identificaba la cultura delincencial del Siglo de Oro con los márgenes: los pícaros, germanos, prostitutas y otra chusma de la corte que conocemos bien gracias a bibliografía de los años sesenta y setenta, décadas que vieron el auge de la picaresca como materia de estudio. *The Criminal Baroque* se inclina

por expandir el panorama y adopta una perspectiva transversal de la sociedad barroca. Al explorar conductas delictivas en clases sociales diversas, logra ofrecer una imagen de conjunto en la que el «barroco criminal» forma parte de la sociabilidad y los registros dramáticos en todos los niveles. En sus páginas, encontramos, codo con codo, a funcionarios de la ley (supuestos garantes de la seguridad y la paz), a delincuentes y bravos de los bajos fondos, y a nobles, tanto de mediana calidad como alta.

El primer capítulo se ocupa de la jácara, señalando particularmente sus elementos de *performance*: se observa cómo estas composiciones celebran a un delincuente, destacando su comportamiento (mediante el humor y gracias al prestigio de la agresividad masculina como rasgo del honor) y volviéndolo materia artística (con canto y baile), a la vez que se establece un diálogo fluido con el público, que retroalimenta la popularidad del género. El segundo capítulo se propone bajar del escenario y explorar el comportamiento de los *alguaciles de comedia*, aquellos encargados de mantener el orden durante las alegres, y a menudo agitadas, jornadas teatrales. El análisis demuestra que, en la vida real, son personajes igualmente liminales, difíciles de encasillar, como los anti-héroes de la jácara. El capítulo repasa un puñado de comedias en las que los

alguaciles aparecen como sujetos tanto corruptos como arbitrarios, diferencia notable frente a los representados en el teatro breve, donde reciben un tratamiento menos negativo. Con apoyo documental, Bergman revela cómo, en la vida real, los alguaciles se veían igualmente involucrados, a menudo impotentes, en los desórdenes públicos y participaban de manera activa del espectáculo; entre ellos se destaca al famoso Pedro Vergel, que se volvió pronto personaje satírico.

Tras examinar a los representantes de la ley y encontrar representaciones conflictivas de ellos en los textos, el tercer capítulo analiza la figura del *valentón*, generalmente encarnado en el soldado fanfarrón y en el matón que busca pelea en todas partes. Aquí le interesa a Bergman resaltar que el *valentón*, si bien es un personaje vil, es recreado con cierto respeto, pues, al fin y al cabo, en él se encarna, de forma superlativa, la virilidad como rasgo esencial del honor. El investigador identifica, en la vida real, a estos valentones con soldados veteranos que fueron a la corte a litigar y, a la espera de mercedes, se entregan a la vida ociosa de los mentideros y el alquiler de su espada. Asimismo, se reconoce el subgénero de la *comedia de valentón*, la cual se inicia en el teatro de Lope con su pieza *El valiente Céspedes*. Dicho subgénero tendrá otros ejemplos en comedias de Vélez de Guevara,

Andrés de Claramonte (*El negro valiente en Flandes*) o Moreto. Sujetos con su propio código (como el no atacar indefensos), estos personajes demuestran las contradicciones propias de una época en la que el privilegio y la exclusión social, la moral religiosa y la defensa del imperio a menudo se entrecruzaban y hallaban en el escenario un espacio propicio para soluciones convincentes (como perdones, oportunas anagnórisis o finales felices). El empleo de la violencia en estas comedias es complejo, pues lo mismo es un recurso espectacular, una oportunidad para el humor o un valor en sí mismo (como exhibición de la valentía) que le ganaba al personaje la simpatía del público y la redención sobre las tablas.

Los capítulos cuarto y quinto configuran un díptico en torno a actos criminales en los que se verían involucradas las clases altas. En el cuarto se estudia el caso del turbulento Corpus Christi en Sevilla, donde se ve de cerca cómo las tensiones políticas entre audiencia y cabildo llevan al caos en la calle. Resulta llamativo que esto ocurriera en medio de la celebración de los autos sacramentales, piezas que originalmente buscaban, más bien, cohesionar a la comunidad alrededor de la religión. Asimismo, queda expuesto el empleo del festejo barroco (el auto sacramental en esta ocasión) como propaganda, aunque disputada

por bandos opuestos e ineficaz a fin de cuentas para el caso abordado. El capítulo quinto se ocupa del célebre ajusticiamiento de don Rodrigo Calderón, favorito del duque de Lerma, y ciertamente chivo expiatorio de un régimen corrupto al que intentaba sepultarse a través de un acto público que fuera ejemplar, a inicios del reinado de Felipe IV. Como se sabe, el resultado no fue el esperado, pues el temple de don Rodrigo durante el recorrido y en el cadalso generó admiración y hasta lamentaciones, por su actitud contrita. Si bien el caso de don Rodrigo ilumina la criminalidad de las clases altas (a él le cupo pagar por las culpas de su protector, el duque de Lerma, que logró ponerse a salvo de la justicia gracias a un capelo cardenalicio), conviene recordar que, si bien murió siendo marqués, era de origen humilde, un arribista que había sabido escalar con malas artes y el beneplácito de los nobles que lo auparon a cambio de su fidelidad.

El sexto capítulo se ocupa de la figura del rey criminal, a través de las comedias dedicadas al rey don Pedro, cuya imagen oscilaba en los textos entre la de *cruel* y *justiciero*. En su análisis de *El rey don Pedro en Madrid* y *Infanzón de Illescas* (atribuida a Lope) y su refundición *El valiente justiciero* (de Moreto), Bergman observa la ambigüedad en el tratamiento de actos criminales cometidos por quien debía

encarnar la dignidad del estado y el máximo sometimiento a la ley, para demostrar que el rey acaba adoptando rasgos del valentón de las comedias estudiadas en un capítulo previo. Las comedias sobre el rey don Pedro permitirían reflexionar sobre el ejercicio del poder real, sus limitaciones y excesos, en el marco de la aspiración social hacia el bien común, elemento primordial del pensamiento político de entonces.

Por todo lo expuesto, *The Criminal Baroque* posee varios méritos. El más destacable es su carácter interdisciplinar, a caballo entre la historia, la literatura y la cultura, que genera una aproximación original al teatro y la sociedad barrocas. Además, el estudio supone un examen agudo y hasta cierto punto una superación de los planteamientos tradicionales asociados con el ejercicio de la violencia estatal (a la manera de Foucault), así como el carácter propagandístico monolítico del espectáculo teatral (tendencia de Maravall). Lo que se propone Bergman a lo largo de su libro (y logra demostrar) es que los límites entre la ilegalidad y la imposición de la ley son porosos, gracias a la teatralidad que impregna la cosmovisión barroca. Los textos barrocos a veces sostienen imágenes rígidas que no tienen respaldo real, a la vez que los actores sociales adoptan mecanismos teatrales (piénsese en una ejecución públi-

ca) para transmitir mensajes de autoridad o cohesión con desiguales resultados. El orden social que se restituye al final de la comedia suele ser más una aspiración o un cierre convincente para un público que no era tan ingenuo y que observaba a su alrededor que el privilegio y la corrupción eran moneda común.

En todos los casos, sin embargo, se brinda un mensaje de desengaño, concepto que, como afirma bien Bergman, no es tanto una reflexión existencial o filosófica como una llamada a la acción: darse cuenta de que la vida no es justa, por ejemplo, o que lo que es válido para determinado individuo en una situación no lo será necesariamente en otra. Finalmente, *The Criminal Baroque* se enfoca en el delincuente (reconociéndolo en agentes de la ley, matones, soldados, nobles corruptos, funcionarios, la figura del mismo rey, etc.) y deja de lado al pícaro literario, lo cual resulta a estas alturas refrescante y sumamente oportuno. Este libro es rico en ideas y planteamientos sugerentes, a través de un selectivo repaso de los textos y documentos con los que se profundiza en los aspectos políticos y sociales de la España barroca.

Fernando Rodríguez Mansilla
Hobart and William Smith Colleges
(Geneva, N.Y., EE.UU.)
mansilla@hws.edu