

Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), *¡Linda burla! La risa en el teatro clásico*, Cuadernos de Teatro Clásico, 33, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), 2018, 433 págs.

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.LXXXII-LXXXVII>

Anualmente la Compañía Nacional de Teatro Clásico publica unas monografías, llamadas *Cuadernos de Teatro Clásico*, que recogen estudios de los más prestigiosos especialistas en el ámbito teatral, tanto escénico como académico. *¡Linda burla! La risa en el teatro clásico* conforma el número 33 de estos cuadernos y está específicamente dedicado a la risa, pero sobre todo a la influencia que toma de las épocas previas y tiene en las siguientes; como dice Álvaro Tato, “pretende trazar un panorama de la risa teatral de la comedia nueva en sus principales formas, épocas y autores, atendiendo también a los antecedentes medievales y renacentistas y a las consecuencias ilustradas y contemporáneas, para desgranar los componentes y rasgos de la risa” (2018: 17).

El Barroco es el período que se erige como epicentro de toda risa teatral, de manera que todo lo anterior confluye hasta darle forma y todo lo posterior parte de ella; así, para comprender el recorrido que este volumen efectúa, es forzoso plantear la siguiente cuestión: ¿hay elementos cómicos en todas las obras de nuestro Siglo de Oro? La respuesta es sí, o al menos es lo que parece querer reflejar la primera parte del título de este libro, *¡Linda burla!*, al ser también el primer verso de *El castigo sin venganza*, obra de Lope de Vega que hoy contemplamos como la “tragedia por excelencia” y que, sin embargo, no olvida el elemento risible al contar en ella con el personaje tipo del Gracioso, el criado Batín; también es el mejor ejemplo de la nueva forma de hacer teatro que Lope describía en su *Arte nuevo de hacer comedias*: siempre de manera cómica, pero, en contra de sus antecedentes, reflejo de las costumbres y no “fingimiento”, denominándolo, como no podía ser de otra forma, *Comedia Nueva*. Es natural que un género como este, que engloba el total del teatro de todo un siglo, tenga tanta herencia medieval y renacentista y mucho que legar al teatro ilustrado y contemporáneo, siendo esta la circunstancia que divide el volumen en tres grandes bloques, que vienen precedidos de sendas presentaciones a cargo de Helena Pimenta, directora de la CNTC, y de Álvaro Tato, poeta, dramaturgo y actor.

El primer bloque, *La risa antes de Lope*, está dedicado a los antecedentes del teatro barroco, y en él encontramos dos estudios, uno de Emilio de Miguel Martínez, titulado “Humor en el teatro medieval castellano”, y otro de Julio Vélez-Sainz, “¿Reírse de o reírse con uno? La comicidad del teatro renacentista”. El primero de ellos es un breve estado de la cuestión acerca del humor -considerado inexistente- en el teatro castellano del medievo, una desmitificación de lo que unos cuantos eruditos han venido diciendo hasta ahora, que dicho humor está muerto o no ha existido, para lo cual hay que establecer también los límites de lo que consideramos teatro, dada la falta de testimonios del de la Edad Media; a pesar de ello, la conclusión a la que llega el estudioso es que hubo mucho humor en aquel teatro tan desconocido para nosotros, debido a que, por ejemplo, en las iglesias debía de haber representaciones y, además, habitualmente plagadas de comicidad. Los ejemplos que en este artículo expone como las únicas muestras conservadas del teatro medieval son la *Representación de los Reyes Magos* y la *Representación del Nacimiento de Cristo*, así como *La Celestina*, a la que dedica su propio apartado por considerarla una obra que podría inaugurar la comicidad clásica al servirse de numerosos elementos que crean situaciones teatrales propias de las comedias de enredo, escenas de humor construidas a base de sumar palabras, gestos y conductas, además de introducir un personaje, Centurio, cuya única función es la de divertirnos, de la misma manera en que lo hace el Gracioso clásico. Esta figura del Gracioso es, casualmente, en quien se centra el segundo texto del bloque, para establecer sus antecedentes renacentistas: en el Renacimiento solía haber en escena dos pastores o personajes ridículos que podían ser objeto o sujeto de burla, es decir, adoptar una postura pasiva o activa durante la función, y se diferenciaba entre los pastores rústicos -el mejor ejemplo de personajes ridículos- y el criado cortesano, quien desembocaría en la figura del Gracioso barroco.

Una entrevista de Álvaro Tato a la directora de Nao D’Amores, Ana Zamora, sirve como cierre a este primer bloque. Resulta muy idónea, dado que Nao D’Amores es la compañía pionera en establecer un repertorio teatral renacentista español, para lo que tuvo que enfrentarse a la dificultad de interesarse por algo que no se estudia siquiera en los colegios, pero, además, mostrar que es un teatro muy rico que puede llevarse a escena de múltiples maneras, y no únicamente como ellos lo hacen, aunque para algunos sea la mejor, la que refleja verdaderamente lo que fue dicho teatro.

El segundo bloque se titula *La risa en la comedia nueva* y está, evidentemente, dedicado a esta fórmula exitosa del siglo áureo. Es el más variopinto de los tres, puesto que no lo forman únicamente estudios críticos,

sino que incluye un artículo de Ignacio Arellano, “Risa y burlas en la comedia nueva”, pero también una entrevista, unas palabras del personal técnico con una explicación acerca del trabajo de cada una de las secciones, y reflexiones de directores y dramaturgos de compañías dedicadas al teatro clásico. Es, sin ninguna duda, el más interesante porque logra lo que debe ser la base de un volumen como este: aunar el trabajo de los distintos especialistas en los diferentes sectores teatrales y acercarlo a un lector general. Comienza con el estudio de Ignacio Arellano, que muestra en líneas generales, con numerosos ejemplos, lo que es la comicidad en la Comedia Nueva, diferenciando dos vertientes, la de lo ingenioso y la de lo bajo ridículo, ambas al servicio de caballeros y graciosos, de suerte que no siempre los graciosos son plebeyos. No es la única diferenciación que hace, también clasifica las comedias en las que más protagonismo tiene la risa, cada una con sus respectivos ejemplos: comedias de figurón, comedias a fantasía, comedia burlesca o de disparates... Es un artículo tremendamente pedagógico, como es propio de Arellano, y el ingrediente académico de una receta que continúa para volcarse en el mundo escénico. Primero, una entrevista a la directora de la CNTC, Helena Pimenta, al asesor de verso de *El perro del hortelano* y *La dama duende*, Vicente Fuentes, y a tres actores, Rafa Castejón, Joaquín Notario y Marta Poveda, todos ellos parte del equipo de estas dos producciones sucesivas de Lope de Vega; la lleva a cabo Álvaro Tato, adaptador textual de ambas piezas, y en ella reflexionan sobre el proceso creativo que realizan a la hora de llevar a cabo la puesta en escena de una obra predominantemente cómica, en comparación con el desarrollado para una de tinte más trágico.

Aún más llamativo es el siguiente apartado, palabras de los miembros más experimentados del equipo técnico de la CNTC: Fernando Ayuste, el director técnico, Juan Ramón Pérez (maquinaria), Ángel M. Agudo (audiovisuales), Pepe Romero (utilería), Adela Velasco (sastrería), Rosa Postigo (regiduría), Carlos Somolinos (peluquería) y Carmen Martín (maquillaje). Es muy significativo porque muestra el trabajo de todo un equipo que conforma una “máquina perfectamente engrasada” y que, de manera silenciosa e invisible al espectador, es quien hace posible que se lleve a cabo cualquier representación. Un elemento básico del que raramente somos conscientes. Algo parecido es lo que ocurre con dramaturgos y directores, a quienes va dedicado el penúltimo apartado, también con sus propias reflexiones. En este caso, los protagonistas son Yolanda Pallín (dramaturga), hablando de *La entretenida* de Cervantes, Eduardo vasco (director de Noviembre Teatro), sobre *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, Fernando Sansegundo (actor, director y dramaturgo) con Rojas Zorrilla y su

obra *Donde hay agravios no hay celos*, Eva del Palacio (directora de Morboria Teatro), para hablar de su repertorio moretiano, hasta ahora formado por *El lindo don Diego* y *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, Yayo Cáceres (director de Ron Lalá), hablando de *Los empeños de Sor Juana* y, en último lugar, Ignacio García May, que, en lugar de tratar un asunto concreto como los anteriores, establece una serie de pautas o características generales del teatro, pero planteando la cuestión clave que se formulaba al comienzo de esta reseña: “El Siglo de Oro ha llamado “comedias” a todas las obras independientemente de su argumento” (2018: 260).

Una entrevista de la actriz Pepa Pedroche a varios actores que en algún momento de su trayectoria profesional han trabajado en la CNTC abre paso al tercer y último bloque, el dedicado al teatro contemporáneo, tanto ilustrado como del siglo XX, con tres estudios: “Risa y comedia en el siglo XVIII, de Fernando Doménech Rico, “Memoria breve de la risa”, de Javier Huerta Calvo y “Lo bueno, si breve... La recuperación del teatro breve del Siglo de Oro durante el siglo XX”, de Daniel Migueláñez. Es, desde mi punto de vista, el más académico y menos asequible a un lector no especialista, principalmente por los artículos de Javier Huerta Calvo y Daniel Migueláñez, para cuya lectura hay que tener unos conocimientos muy consolidados de la escena del siglo XX. No ocurre lo mismo con el primero de los tres estudios, en el que Fernando Doménech habla de la risa del siglo XVIII en todos sus aspectos, no únicamente en el teatral, dado que esta tenía mucho protagonismo en las fiestas y salones. Sin embargo, es el Siglo de la Ilustración, caracterizado por el triunfo de la razón, y en esa época la risa encontró numerosos detractores, principalmente dentro de la Iglesia, pero también entre las personas más afines a la Ilustración, quienes no veían con buenos ojos que la comicidad partiera de cualquier aspecto, incluso de las cosas santas, y apostaban por una fórmula que divirtiera honestamente siguiendo las reglas de la poética clásica, algo que provocó muchos problemas a falta de un estudio tan profundo de la comedia como el que Aristóteles dedicó a la tragedia. Llama también la atención en este estudio la mención de las dos obras que resultaban más divertidas al espectador dieciochesco: *Donde hay agravios no hay celos*, de Rojas Zorrilla, y *No puede ser guardar una mujer*, de Moreto.

Como he señalado, mucho más complicados resultan los dos artículos que siguen, más orientados, a mi parecer, a lectores especialistas. Javier Huerta Calvo habla de numerosos aspectos relacionados con la risa en el siglo XX: la *Political Correctness* (la censura del siglo XXI) y el teatro a finales del franquismo y comienzos de la transición, donde, a pesar de la censura, la

risa continuaba presente; en relación con este teatro, tienen importancia los grupos independientes, que, contrarios al teatro tradicional donde la palabra es la base, promovían una dramaturgia inconoclasta en la que la risa tenía un papel estelar, para lo que se basaban en viejos géneros como la farsa, la Comedia dell' Arte, el paso o entremés... Posteriormente, la atención la ocupa la *festivitas*, un conjunto de placeres o deleites: el de la mesa, el del tálamo y siempre el de la risa, en relación con la que Menéndez Pidal acusaba a los españoles de ser más comedidos, pero se olvidaba de obras como *El libro de Buen Amor*, *La Celestina*, la poesía festiva y burlesca de Quevedo y Góngora y el *Quijote*, entre otras. Curioso es también el apartado que dedica a la consideración de las figuras de Lope, Tirso y, sobre todo, Calderón como los precursores del ideario falangista por ser defensores de la religión, la monarquía y el imperio, salvada gracias a algunos intelectuales republicanos, como Lorca, que defendieron la interpretación contraria. Siguen un apartado dedicado al Carnaval y otro a la figura de Segismundo en *La vida es sueño*, de Calderón, a cuenta de que corrobora la afirmación de Aristóteles de que el hombre es el único ser que ríe, ya que se trata de un personaje que comienza siendo más fiera que hombre, con un comportamiento principalmente violento, hasta que llega Clarín y le descubre la risa; a este último le precede otro texto que hace referencia a la *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas (desde mediados del siglo XVI a mediados del siglo XVIII)* (1911), de Emilio Cotarelo y Mori, el cual sirvió para dar a conocer estas formas breves cómicas a los grandes renovadores del teatro moderno. Precisamente del entremés habla con mucho detalle Daniel Migueláñez en el último estudio del volumen, explicándolo en todos sus matices y relacionándolo de manera muy minuciosa con el teatro del siglo XX, para el que debió tener mucha importancia.

Y, ¿qué mejor manera para cerrar el volumen que con una última entrevista? En este caso la realiza de nuevo Álvaro Tato y va dirigida a Stefano de Luca, director del Piccolo Teatro de Milán, y a los actores Enrico Bonavera y Giorgio Bongiovanni, quienes, con el famoso espectáculo *Arlecchino, servitore di due patroni*, no solo han conseguido miles de representaciones en una gira mundial de seis décadas, sino también que el espectador contemporáneo asocie los “tipos, gags y recursos” de la *commedia dell' arte* a este montaje. Es perfecta para cerrar el volumen porque vuelve a modo de estructura circular al comienzo dedicado al teatro prebarroco, pero también porque sirve de colofón al último apartado dedicado a la influencia del siglo áureo en la contemporaneidad teatral.

Este es, en resumen, el contenido de la publicación. Con el teatro barroco como centro, todo lo que ofrece, a excepción de los estudios académicos, está vinculado a la CNTC, y lo acompaña con numerosas imágenes de sus distintos espectáculos cómicos, algunos en colaboración con compañías de la talla de Ron Lalá o Nao D'Amores, lo que hace más ameno el contenido para lograr su finalidad más importante: la de construir un puente entre todos los ámbitos del mundo escénico, el mundo académico y los espectadores, resultando especialmente innovadora la propuesta de dar voz a los diferentes trabajadores teatrales, muy ligada a la 13ª edición de las Jornadas de Teatro Clásico de Olmedo. Así, continúa con la lucha de derribar los muros que separan los distintos sectores que hacen posible la representación de cualquier espectáculo, y no solo esa cuarta pared que, bajo mi punto de vista, se derribó hace ya cierto tiempo. ¿Acaso es posible la puesta en escena de una obra sin alguien que la estudie, la edite, la versione, la dirija, la represente, la haga posible mediante vestuario, luces, sonido, escenografía, etc., y sin alguien que la disfrute?

EMMA MARCOS RODRÍGUEZ
Universidad de Valladolid
emmamrodriguez@hotmail.com