

4 El actor y las culebrillas de alambre

6 Antonio de Solís, un clásico en ciernes

7 Juan Rana, la estrella del entremés | La mojiganga

EL OTRO SIGLO DE ORO

Dada la ingente cantidad y variedad que ofrece nuestro repertorio es necesaria una continua revisión para no perdernos algunos de los momentos más felices de nuestro teatro clásico.



La Joven: Todo es enredos Amor

Tras *La moza de cántaro*, la segunda promoción de la Joven Compañía aborda su segundo montaje: *Todo es enredos Amor*, de Diego de Figueroa y Córdoba. Se trata de una genuina comedia de enredo que contiene los recursos y elementos habituales del género: equívocos, cambios de identidad, encubrimientos etc. Cuenta con la dirección escénica de Álvaro Lavín y la versión de Julio Salvatierra. Tras su estancia en el Teatro Pavón (4 de enero a 6 de febrero) realizará gira por diversos festivales de verano: Alcalá, Almagro, Olite etc.



Un bobo hace ciento

El tercer montaje de la temporada: *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís y Ribadeneyra se estrena en febrero en el Teatro Pavón. Considerado el último autor de peso del Siglo de Oro, en esta obra establece un claro precedente de lo que años después se denominaría "comedia de figurón", subgénero dramático, muy cercano a la farsa, que se construye en torno a un personaje cómico de tintes grotescos con el fin de ridiculizarlo.

Es la primera vez que la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) incluye en su repertorio una obra de Antonio de Solís y Ribadeneyra, una buena manera de conmemorar el 400 aniversario del nacimiento del autor. Juan Carlos Pérez de la Fuente dirige este montaje y Bernardo Sánchez se ocupa de la versión. El reparto está compuesto por el elenco que ha representado *El condenado por desconfiado* y *La Estrella de Sevilla*, entre otras obras recientes de la CNTC.



Dos compañías invitadas en el Teatro Pavón: Nao d'amores y Teatro del Velador

Este temporada la Compañía Nacional de Teatro Clásico incluye en su programación a dos compañías invitadas: la compañía Nao d'amores, dirigida desde 2001 por Ana Zamora y El Teatro del Velador, compañía fundada en 1990 por Juan Dolores Caballero.

Dança da morte / *Dança de la muerte* es una coproducción de Nao d'amores con el Teatro da cornucopia, que compendia y escenifica textos castellanos y portugueses en torno al tema de la Danza Macabra, estará en el Teatro Pavón del 8 al 24 de abril. Por su parte El Teatro del Velador nos trae *Las gracias mohosas*, de Feliciano Enríquez de Guzmán, la primera dramaturga española, nacida en Sevilla a finales del Siglo XVI. Estará en cartel del 3 al 19 de junio.

Hemos publicado

En el año que acaba hemos editado los números 55, 56 y 57 de nuestra colección *Textos de Teatro Clásico*, y los números 33, 34 y 35 de nuestros *Cuadernos Pedagógicos* y *Fichas Didácticas*, dedicados a *El condenado por desconfiado*, *La moza de cántaro* y *El alcalde de Zalamea*. En cuanto a los *Cuadernos de Teatro Clásico*, tenemos previsto publicar antes de finales de 2010 el número 26 de la colección, con el título "La Generación del 27 lee y representa a los clásicos". Lo hemos dedicado a la Edad de Plata de nuestras letras porque es esa Generación la que revoluciona la forma de entender nuestros textos del Siglo de Oro y la plástica con la que se llevan al escenario, y de ella somos herederos hoy. Lorca y Alberti, Bergamín y Rivas Cherif, Burman y Ontañón, La Barraca y Las Misiones Pedagógicas redescubren a nuestros autores del XVII. Tenemos también en preparación el próximo volumen de los *Cuadernos*, que será el nº 27 y pondrá de nuevo la mirada en el caudal inagotable de riqueza que Lope de Vega representa para nosotros; se llamará "El Siglo de Oro habla de Lope", y en él hablarán con voz propia a través de sus textos los contemporáneos del dramaturgo, para contarnos lo que pensaban de las obras y del *nuevo arte* de Lope para hacer teatro, un arte que continúa admirándonos siempre que nos acercamos a él.



Estreno de la Compañía en Almagro: El perro del hortelano

Habitualmente la Compañía Nacional de Teatro Clásico suele hacer coincidir el estreno absoluto de alguna de sus obras con el Festival de Almagro. En la próxima edición del festival la elegida es *El perro del hortelano*, de Lope de Vega. Una obra muy representada fuera de España, popular por la adaptación cinematográfica que

hizo Pilar Miró, pero con escasa profusión en nuestros escenarios.

Publicada en la *Oncena parte de las comedias de Lope de Vega* en 1618, ha sido representada solo una vez por la Compañía, y fue el primer montaje de aquella efímera Escuela de Teatro Clásico en 1989.

Gira *El Alcalde de Zalamea*

Logroño (Teatro Bretón)
14-15 DE ENERO

Sevilla (Teatro Lope de Vega)
27-30 DE ENERO

Alicante (Teatro Principal)
11-12 DE FEBRERO

Valladolid (Teatro Calderón)
24 - 27 DE FEBRERO

Barakaldo (Teatro Barakaldo Antzokia)
11-13 DE MARZO

Almería (Auditorio Maestro Padilla)
25-26 DE MARZO

Castelfelfels (Teatre Plaza)
2-3 DE ABRIL

Albacete (Teatro Circo)
14-15 DE ABRIL



El género breve sigue siendo subestimado de manera sistemática cuando se considera nuestro repertorio. No hablamos únicamente del Siglo de Oro, sino de periodos anteriores y posteriores, donde encontramos, leyendo con atención, algunos de los momentos más felices de nuestro teatro.

Hace algunos años hicimos la prueba al llevar a la escena los *Sainetes* de Ramón de la Cruz, y quedó clara la gran potencia dramática de aquellos pequeños artefactos literarios para la escena: fue uno de los éxitos de la temporada y sorprendió al público, que se encontró con una verdadera lluvia de comicidad en el teatro Pavón; tuvimos que reponer la temporada siguiente y llevar al Festival de Almagro aquel montaje singular que dirigió magníficamente Ernesto Caballero.

Existen una gran cantidad de piezas breves antes, durante y después del Siglo de Oro que convendría revisar con cierta asiduidad desde el lado de la escena. Conviene recordar que cuando hablamos de entremeses no todo es Cervantes, que los mejores dramaturgos del momento cultivaban los formatos breves con maestría, y que había verdaderos especialistas en la materia que la posteridad va relegando, no por cuestiones de gusto, sino por su dificultad al acomodarse a los formatos de exhibición existentes. No ocurre únicamente con el entremés; hay mucho espacio para la investigación y para la sorpresa, considerando la ingente variedad de repertorio que ofrece nuestro patrimonio.

Esta temporada tratamos de ofrecer otro Siglo de Oro. Además de algunos títulos reconocidos, nuestro público podrá disfrutar en escena de verdaderas rarezas como la comedia de uno de los últimos grandes del periodo áureo: Antonio de Solís; el enredo juvenil de Diego de Figueroa y Córdoba, o la faceta entremesil de Calderón de la Barca, Bernardo de Quirós, Quiñones de Benavente o Hurtado de Mendoza. Un pequeño aperitivo que solo el teatro público puede ofrecer.

DE UN BOCADO

Qué de abusos, sinrazones, pleitos, venganzas, calumnias, gritos, disputas, insultos, infamias y cuchilladas. Qué de personajes hueros, fanfarrones, matasietes, hampones y justicieros. El entremés está lleno de mujeres discriminadas, de alcaldes corruptos, de jóvenes que ni estudian ni mucho menos trabajan, de asalariados quejosos, de sacristanes erotizados, de testigos mentirosos, de letrados sobornados, de alguaciles propasados, de boticarios nefandos (farmacéuticas las llaman ahora), de mesoneros altivos, de poetas fracasados y de mucha gente en paro. Entre los que más abundan, encontramos a los bobos, los simples, los resignados, los sometidos, los estafados.

Un retrato de tipos y de costumbres de otra época, cuando al público le volvía loco ver que al menos en el escenario estaba permitido casi todo porque llevaba el barniz de lo jocoso, de la parodia. Como si fuera irreal y el barniz no transparentara.

Denuncia de la hipocresía, desparpajo frente a severidad, burla de la obediencia, relajo de envaramientos, desacato al saber estar...

Ciertamente, el entremés, adornado con sus músicas, sus bailes, su fiesta, se toma de un solo bocado y deja un regusto a carnaval que estimula el epigastrio, favorece la acción de los jugos intestinos y genera deseo, apetito, hambre voraz.

Y el hambre siempre ha tenido muy mala fama, porque es un deseo primario, y uno empieza queriendo volovanes de *boletus edulis* con angulas y yemita de huevo de aldea y acaba echándose a perder pidiendo justicia, transparencia, libertad y cachondeo.

¿Qué tendrá la subversión, que todos los subvertidos acaban dando en prohibidos, no importa su condición?

Luis García-Araus/ Dramaturgo

B L
T N 53
DICIEMBRE 2010
Publicación de divulgación cultural

TEATRO
CLÁSICO

Edita
Compañía Nacional
de Teatro Clásico

DIRECTOR
Eduardo Vasco

Coordinación editorial /
Departamento de Prensa de
la CNTC
María Jesús Barroso, Javier Diez

Colaboración especial
Yolanda Mancebo

Publican en este número
Catalina Buezo, Luis García-
Araus, Javier Huerta, Yolanda
Pallín, Evangelina Rodríguez,
Frédéric Serralla

Diseño
Antonio Pasagali GRC

Fotografía
Chicho

Redacción y Administración
c/ Príncipe, 14 · 3º
Madrid 28012
Teléfono: 91 532 79 28

Impresión, Producción
gráfica y Distribución
Kamipress
Dep. Legal M-53701-2004
NIPO: 556-10-003-X

Instituciones colaboradoras:



EL ACTOR Y LAS CULEBRILLAS DE ALAMBRE

El entremés —ese género de “muchacha vista y poco seso” como dictaminó Calderón y al que Peter Brook no hubiera dudado en incluir en el espacio del “teatro tosco”— es el reino de la inversión carnavalesca y el territorio de lo que la práctica escénica del Siglo de Oro llamó *graciosidad*

Un espacio donde José Pellicer en su *Idea de la comedia en Castilla* (1635) prescribía excluir a los personajes graves porque mostraban “las acciones indecentes, como son comer en las tablas, desnudarse y cantar”. También es cierto que, en uno de sus ambiguos *decir sin decir* en el *Arte Nuevo* había recordado Lope de Vega, a propósito de las “vulgares acciones y negocios” de las obras de Lope de Rueda, que “se ha quedado la costumbre / de llamar entremeses las comedias antiguas / donde está en su fuerza el arte” (vv. 69-71). Porque arte hay en el entremés: reducto abreviado y libertario de la populista comedia nueva, atina como ningún otro género dramático a dar gusto al vulgo y llenar todos los huecos de la representación de un *continuum* de complacencia en el “disparatar adrede” que lo caracteriza. Y en este *arte* —ajeno como ninguno a la abstracción libresca de preceptivas y poéticas— se integra también el de los actores.

¿A qué pruebas sometía el entremés a los comediantes y cuáles eran sus exigencias? Era el género más lúbil y menos sacralizado en lo textual: abre sus puertas, en las situaciones repetidas, en la mecánica de las burlas y del discurso chispeante, en el entreveramiento constante de coreografías populares y a menudo grotescas, en su banda sonora de atronantes pandorgas, en la tentación continua de irreverente improvisación a establecer calcos de los tipos cómicos de la *commedia dell'arte*: no sólo está llena su geografía de alcaldes zoqueques, abultados o deformes arlequines, pretenciosos médicos y licenciados bajo los que se vislumbra la máscara del engreído dottore, soldados desarraigados que gesticulan a la sombra del *capitano spagnuolo* y vejetes rijosos con habla “papanduja” y “gorra chata” en los que se divisa el célebre *Pantaleone*. En el entremés las terceras y cuartas damas de la compañía afirmaban su inesperado protagonismo en viudas, dueñas, busconas y entretenidas y el gracioso de la comedia encontraba su permanente espejo cóncavo de deformación para mostrar su plena calidad de *bobo* o bufón antihéroe para dialogar con “el gusano del honor” y batirse en duelo a pantuflazos. Y otra vez serán sus cuerpos la primera materia de lo que los engolados clasicistas habían desdeñado teorizar: lo torpe, la deformidad, lo *ridículo* (término que congrega y sublima la estética del entremés).

Las acotaciones de la obra dramática breve del Siglo de Oro aglutinan este despliegue de técnicas: si en *El Gabacho* “Descúbrese Francisca, y estará vestida de Arlequín y con barba”, en una refacción de *El retablo de las maravillas* cervantino “Sale Pilonga con unas narices largas, y por detrás del alcalde, le hace cosquillas con ellas en los carrillos, y él se da de bofetadas pensando que son moscas”. Y si Calderón en su espléndido entremés *Las Carnestolendas* hace encarnar al gracioso el papel de Perico el de los Palotes saliendo “con una sotanilla sembrada de palillos, de randas y palos de tambor” poco después pone en escena a un actor “la mitad mujer, y la otra mitad de hombre, puesto al revés y andando hacia atrás”. Un cuerpo próspero que ejecuta el carácter performativo y gesticulante de la escritura entremesil: al sacristán de *El encanto en la vigüela* de Francisco Ribera se le ordena hablar “haciéndose pedazos él y las campanillas”. O que lo abulta en la desmesura: los personajes de *Los Guisados* de Calderón (nada menos que platos de la cocina española —desde don Estofado a doña Olla Podrida—) apa-



recen cubiertos de “verdaderas ollas y pucheros”. Los rostros adoptan la máscara natural de los antiguos *mimos*: se enharinan, se pintan de verde, se cubren de almagre o rojo, en un inusitado cromatismo. Y en una gloriosa capacidad de improvisación en piezas como *Las alforjas* de Luis Quiñones de Benavente el estudiante Gazpacho, en un recital de aquel *bululú* que Agustín de Rojas rememorara en *El viaje entretenido* como una forma heroica de primitiva compañía teatral, es capaz de representar todos los personajes de una comedia apoyándose en objetos que saca —alarde de prestidigitación metonímica— de sus alforjas: una guitarra, una cabellera de demonio, un turbante de moro, unas tocas de viudas, un tamborcillo y una trompetilla.

El entremés —lo dirá Eugenio Asensio— implosiona y reconduce la violencia: acaba o en *baile* (con frecuencia las indiscretas zarabandas y las sensuales y prohibidísimas chaconas) o en *palos*: el gracioso, vestido de botarga, golpea con las vejigas o matapecados, mientras los sacristanes borrachos parodian, memorizando textos imposibles de sonetos en latín macarrónico, las disputas académicas “golpeándose con los bonetes”. Desacraliza la escatología: un gracioso (en el *Entremés del alcalde ciego*) “ha de llevar una bota y hacer como que mea”, y las camisas —el saccus heredado de las figuras ridículas del teatro clásico latino— aparecen sucias o llenas de palominos.

Todos aquellos actores de la *graciosidad* (desde Sebastián

“*El entremés era una regocijada subversión del orden del que puede brotar, como gustaban decir en aquella época, aquellas culebrillas de alambre que, comprimidas en el espacio de una caja sorpresa, saltan con la fugaz pero temblorosa intensidad de la espiral enrollada.*”

García de Prado a Bernarda Ramírez, desde Antonio de Escamilla a Mariana de Borja) no llegaron a superar la potente presencia en los repartos entremesiles de Cosme Pérez, *Juan Rana* cuya efigie inmortalizada en su conocido retrato como *alcalde villano* llevando en su mano una rana o *sapo* (en latín *bufo*, *bufonis*) muestra, y así lo testimonian los tratados de pintura y fisiognómica de la época, todos los rasgos físicos del *simple* o *bufón* por excelencia: rostro carnoso, ojos pálidos y caído el lacrimal, cabeza grande, orejas mal esculpidas, cabellos blanquecinos, nariz ruda, piernas redondas hasta el tobillo, el vientre levantado. No muestra otro rasgo singular que citaban los tratadistas: la “voz de balido de cabra”. Pero si sabemos que Cosme Pérez tenía o acentuó en la creación de su máscara una hilarante voz atiplada (que subrayaría su fama de homosexual que propagan ciertas crónicas).

El entremés era parte de aquel “monstruo de apariencias lleno” del *Arte Nuevo*: una regocijada subversión del orden del que puede brotar, como gustaban decir en aquella época, aquellas *culebrillas de alambre* que, comprimidas en el espacio de una caja sorpresa, saltan con la fugaz pero temblorosa intensidad de la espiral enrollada. Un artificio en manos, casi siempre, de quienes lo representaban y a quienes tal vez entrevistó Valle-Inclán en el fondo del vaso de su esperpento.

Evangelina Rodríguez Cuadros
Universidad de Valencia

EL ENTREMÉS, UN MUNDO AL REVÉS

Al contrario que los pintores españoles e italianos, cuya mediterraneidad debiera haberles suscitado un mayor interés por las manifestaciones populares al aire libre —ferias, fiestas, juegos, representaciones dramáticas—, los belgas y holandeses fueron muy inclinados a recogerlas en sus lienzos; así, El Bosco, Balten o Brueghel el Viejo, sin duda el más constante en esa dedicación. Su gran pintura del Museo de Bellas Artes de Viena, *Carnaval y Cuaresma*, vale por todo un sesudo tratado de cultura popular. Las fuerzas allí enfrentadas en un primer plano reviven el viejo *agón* de la cultura occidental, el del dios Dionisios contra el dios Apolo, aquí reencarnados en dos criaturas mucho más familiares y próximas: el orondo don Carnal, liderando la comitiva de máscaras atiborradas de vino y carne de cerdo, y la enjuta doña Cuaresma, que, seguida de su cohorte de frailes y beatas, anuncia con los pescados el período de abstinencia y ayuno. La vieja batalla, a la que nuestro Arcipreste de Hita dedicara uno de los pasajes más animados de su *Libro de buen amor*, es la mejor demostración de lo que fue el teatro en su Edad de Oro, culmen de la etapa más festiva y lúdica —acaso también la más auténtica— de toda su historia.

No en balde para nuestros antepasados del siglo XVII la representación mereció el nombre de fiesta teatral, un complejo entramado de piezas dramáticas, entre las que sobresalía una de mayor extensión e importancia, a la que daban réplica otras de alcance menor y, en apariencia, casi intrascendente. Mientras la obra grande podía ser seria, incluso trágica, las breves se caracterizaban siempre por su comicidad desbordante, algo así como si la pareja de filósofos, Demócrito el risueño y Heráclito el llorón —estos, sí, retratados *ad nauseam* por los grandes de la pintura barroca: Velázquez, Ribera, Rubens, Rembrandt— hubieran llevado su contienda a los escenarios. De ahí que la mezcla llegara a ser, en algunas ocasiones, no poco explosiva y hasta peligrosa. Así, por caso, en las llamadas fiestas sacramentales, cuya celebración tenía lugar el día del Corpus Christi. En ellas la parte del león se la llevaba obviamente el auto sacramental, que iba escoltado siempre por un entremés de sacristanes y una mojjanga a modo de colofón. El cuerpo de Cristo, ofertado en la apoteosis del auto, tenía así irreverente contrapartida en el descarado y lozanísimo de las actrices que encarnaban a mujeres de vida licenciosa. Era éste, por cierto, un motivo constante de escándalo para los enemigos del teatro, que no entendían cómo la misma comedianta podía desempeñar el papel de la Virgen y, a continuación, el de una daífa salida de los barrios bajos.

Se comprende, por ello, que un padre jesuita, poco teatrero él a diferencia de sus hermanos de orden, comparara, a principios del siglo XVII, “la comedia con los entremeses que hoy se representan” con “aquella serpiente Anfisbena de quien dicen san Isidoro y Plinio que tiene dos cabezas en las dos puntas del cuerpo y por entrambas echa ponzoña; porque la comedia, así en la farsa como en los entremeses, está vomitando ponzoña a borbotones en los circunstantes y abrasándolos en sensualidad con sus acciones y palabras deshonestas, que es veneno de mayor malicia que el de todas las serpientes”.

Pero, sin duda, el veneno más letal de esa serpiente iba inculcado en las piezas breves de la fiesta, bautizadas desde muy pronto con términos harto pintorescos y musicales: entremés, loa, jácara, baile entremesado, entremés cantado, mojjanga, fin de fiesta, sainete... Ningún teatro de nuestro contorno ofrecía un menú tan variado y succulento. La estructura de la representación —comedia y piezas breves— no era inmutable. Se sabe que, en ciertas ocasiones, se prescindía de la obra mayor para componer un espectáculo a base solamente de los géneros chicos llamado *folía*, por lo desordenado y loco su ejecución sobre las tablas. Y es que la locura festiva —sancionada por Erasmo en pleno Humanismo— y la risa son los pilares sobre los cuales se asienta el gran mundo del teatro breve, cuyo origen hay que buscar en la fiesta de fiestas, el carnaval o las carnestolendas. El resultado, tanto en el rito carnavalesco como en el espectáculo teatral, era el mismo: la construcción de un mundo al revés, en el cual los valores más sagrados del orden constituido quedaban alterados, degradados, invertidos, en una suerte de visión amoral a contracorriente de toda norma. Estamos ante “esas donosas

burlas de cornudos” —Valle-Inclán *dixit*— que ponían contrapunto jocoso a los sangrientos asuntos de las tragedias de honor. En ninguna otra época histórica se les ha dado a los espectadores la posibilidad de escoger entre dos opciones tan enfrentadas. El tema del doble, que tanto ha fascinado a la modernidad —desde Dostoyevski a Borges—, está presente ya en los dramaturgos barrocos y aun antes en los escritores medievales, artífices de lo que Vittore Branca, al estudiar a Boccaccio, denominara *bifrontismo*, esto es, la capacidad de la creación artística por aunar espíritu y materia, lo sublime y lo grotesco, el dolor y la chanza.

Quien pretenda explicar la cosmovisión de nuestros clásicos a partir de una sola de las caras de ese dios Jano no entenderá nunca lo esencial. De hecho no son pocos los críticos y los teatristas que siguen interpretando de una manera alcohólica e insuficiente la complejísima escena barroca. Y es que el orden al que aspira el teatro “serio” —piénsese en *Fuente Ovejuna*, *El burlador de Sevilla* o en *El médico de su honra*— no puede desvincularse nunca de la mirada irónica y sarcástica que los dramaturgos, a menudo metidos también a entremesistas, proyectan no sólo en las comedias de su invención sino fundamentalmente en los entremeses. Léase, por ejemplo, *El alcalde de Zalamea* a la luz del entremés de *El dragoncillo*, o *La vida es sueño*, a la par que la mojjanga de *Las visiones de la muerte*, por citar cuatro títulos debidos a la pluma de Calderón, para observar cómo un mismo autor es capaz de mostrarnos a la vez el modelo y su *contrafactum*.

Si *La Celestina* había mostrado el peso específico que *los de abajo* —criados, prostitutas, rufianes— asumían en la escena frente al tradicional protagonismo de galanes y primeras damas, los géneros breves suponen ya la irrupción decidida y orgiástica de esos mismos tipos deleznablemente expuestos a la admiración de un público que, desencantado de causas más nobles, veía en este tipo de teatro un *speculum* deformante pero, por ello mismo, ejemplar de sus presuntos héroes y mitos. El entremés es, en este sentido, un ancestro más que preclaro del genial invento de don Ramón María. Antes que Juanito Ventolera o Max Estrella, las figuras entremesiles eran habituales del famoso callejón del Gato. Dígalos si no el Soldado roto de tantos entremeses —el de *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, por ejemplo—, convertido en un patético Marte de Carnaval. O el Sacristán, emblema de una religión tal como la entendía el pueblo, es decir, glotona y lujuriosa. O la Malmaridada, quizás el ideal femenino al que aspiraban las mujeres que colmaban la cazuela de los corrales; con permiso del feminismo, una Nora *avant la lettre* que no precisa dar portazo alguno, pues que se conforma con coronar al odioso marido y seguir gozando en este valle de lágrimas. O el Vejete, suma de todas las represiones y prohibiciones de una sociedad controlada en sus impulsos más primarios. O el Alcalde, orgulloso de su estulticia, si es que ésta le garantiza su condición de cristiano viejo. Y el astuto Estudiante, y el enamorado Barbero, y la pícaro Criada: criaturas todas ellas rebosantes de frescura, ufanas de su linaje folclórico, representantes, en fin, de esa sabiduría popular según la cual “para crear afectos lo mejor es crear intereses”.

Tal vez por ello la filosofía entremesil —si se me permite la pedantería— anticipa no pocos elementos de la posmodernidad reinante: hedonismo, materialismo, relativismo... En los géneros menudos no hay valores ni políticos, ni religiosos, ni morales dignos de respeto. Del más alto para la España del Barroco —Dios— no hay noticias en el entremés; antes bien, lo que más se deja ver es la presencia inquietante de su gran competidor, el diablo. Tampoco hay lugar para la Monarquía —“porque entremés de rey jamás se ha visto”, lo dice Lope en su *Arte nuevo*—. Y el principio máximo por el que se mueven los españoles bajo los Austrias, el honor, es sólo causa de befa y de escarnio. Invitación al desorden, mundo al revés, carnaval pasado por las tablas, triunfo de don Carnal, redivivo en la figura del gran actor Cosme Pérez, alias *Juan Rana*, máximo emblema entremesil de aquella época dorada de nuestro teatro.

Javier Huerta Calvo
Instituto del Teatro de Madrid, UCM

ANTONIO DE SOLÍS, UN CLÁSICO EN CIERNES

¿Cuánto pesan las once o doce comedias escritas por don Antonio de Solís y Rivadeneyra, frente a la imponente carga de títulos que ostenta el teatro español de siglo XVII, y ni siquiera hablemos de las cuatrocientas y pico hoy conocidas de Lope de Vega? ¿Qué representa el autor ante aquellos insignes dramaturgos cuyas obras maestras se consideran como verdaderas joyas de la literatura mundial? Casi nada, dirán algunos entendidos, y nada de nada, en legítima opinión de los muchos que sólo han visto escrito « Solís » en alguna lata de tomate frito. Y todos tienen razón. Sí, por supuesto. Sí... pero no.

Antonio de Solís, que en sus últimos años se calificaba a sí mismo de « viejo haragán », nunca se preocupó demasiado por lo que hoy se podría llamar su índice de productividad literaria. Sólo se dedicó a componer obras teatrales en dos fases distintas de su recorrido vital, y por lo visto con el único fin de hacer méritos y llamar así la atención de algún mecenas que le proporcionara —o que incrementara— sus indispensables medios de subsistencia. O sea, simplemente, para ganarse la vida. Lo que lo demuestra es que, cuando por fin consiguió algo —una protección, una colocación y un sueldo, o una apreciable mejora de sus condiciones económicas—, inmediatamente abandonó su plena dedicación a la escritura dramática.

Su trayectoria creadora empieza poco antes del año 1630, cuando el joven Solís (que había nacido en Alcalá de Henares en 1610), recién salido de la Universidad de Salamanca, trata de darse a conocer en el mundillo madrileño de las letras, que como se sabe gravitaba en torno a la corte de Felipe IV. Poesías encomiásticas o circunstanciales publicadas en varios libros colectivos, participación en diversos certámenes, amistad con otros escritores, como Juan Pérez de Montalbán, y más tarde Antonio Coello y Francisco de Rojas, y sobre todo, hasta 1636, composición de varias comedias de capa y espada al pausado ritmo de una por año (muy lejos, como se ve, de las « horas veinticuatro » que le bastaron a Lope, según sus propias palabras, para escribir alguna de las suyas). No nos queda hoy constancia de si tuvieron o no sus comedias mucho éxito en las tablas madrileñas, y también habrá que relativizar lo que dicen de Solís, en ese mismo período, algunos de sus ditirámicos contemporáneos, cuando evocan su « sutil ingenio » o celebran « su espíritu, talento y ciencia », pero el caso es que al cabo de esta primera fase encontró nuestro autor el mecnas que a todas luces iba buscando.

Probablemente a mediados del año 1636, o en todo caso antes de febrero de 1637, entró efectivamente al servicio de don Duarte Álvarez de Toledo y Portugal, séptimo conde de Oropesa, a título de secretario particular. La protección de tan alto personaje le abrió las puertas del recién construido palacio real del Buen Retiro, donde participó Solís en varias academias poéticas y colaboró con Rojas y Calderón en una comedia palaciega representada en 1640 y desgraciadamente hoy perdida. Pero, instalado por fin en el entorno literario del rey poeta, no siguió ya explotando sistemáticamente su primera vena, la de las comedias de intriga destinadas a los corrales madrileños. Además, las ocupaciones de su oficio y la obligación de seguir en sus destinos sucesivos al conde de Oropesa (Virrey de Navarra en Pamplona, de 1642 a 1645, y Virrey de Valencia, de 1645 a 1650) le apartaron de la creación teatral.

En 1651 vuelve Solís con el Conde a la corte y consigue muy pronto un nombramiento oficial como secretario —uno de los secretarios— del rey, y otro nombramiento, más informal pero no menos apremiante, como dramaturgo de Palacio, honor que comparte nada menos que con Pedro Calderón de la Barca. Así empieza su segunda fase creadora, si no directamente motivada por la búsqueda de un empleo, por lo menos en relación directa con el aliciente de conseguir el favor real y bajo la presión de las circunstancias : sus creaciones para la escena del Buen Retiro —unas pocas comedias, sobre todo de asunto mitológico, y más piezas de teatro breve, entremeses y loas— se van a suceder hasta 1660, alternando con las mercedes cada vez mayores otorgadas por Felipe IV. Período creador que también culminará, como el primero, con la obtención de un alto cargo más remunerativo y una nueva interrupción de la actividad de Solís como dramaturgo.

A quien le extraña hoy que un Solís haya podido competir en la escena de palacio con un Calderón, autor (entre otras obras maestras, claro) de admirables comedias mitológicas, bastará recordarle que a él, y no a don Pedro, se le encargó componer una pieza del mismo tipo para celebrar, en 1658, el nacimiento del anhelado príncipe heredero Felipe Próspero. Y que esta obra, *Triunfos de amor y fortuna*, una aparatosa y espectacular comedia de tramoya, con largos fragmentos musicales, fue un inmenso éxito de público y estuvo, a pesar de una interrupción debida a la Cuaresma, más de sesenta días en cartelera. Lo cual hace de su estreno el más concurrido, y con mucha diferencia, de todo el siglo XVII.

Pocos años después, el 13 de enero de 1661, accede Solís a su más lucrativo título oficial, el de Cronista de Indias, que si bien desembocará cinco lustros más tarde en la publicación de su famosa *Historia de la conquista de Méjico*, también va a sellar la interrupción definitiva de la prometedorra carrera dramática de nuestro autor. A partir de entonces se dedicará exclusivamente a su tarea de historiador, muriendo finalmente en 1686, dos años después de ver publicado su libro.

Con este breve repaso biográfico esperamos que se entienda mejor la brevedad de su producción teatral, y también la importancia que pudo ésta tener en su tiempo, por lo menos en el ámbito de la escena palaciega. Ahora bien : queda por apreciar la calidad intrínseca de su teatro. Y sí que la tiene, y mucha, aunque lo mejor de Solís no está hoy en sus obras mitológicas sino en las de su primera época, esas comedias de capa y espada tan celebradas antaño por la crítica del siglo XVIII y luego tan olvidadas, hasta fines del siglo XX, entre las páginas de la benemérita pero polvorienta Biblioteca de Autores Españoles. En ellas luce el autor un perfecto manejo de los mecanismos de la comedia de enredo, un estilo a la vez terso y brillante y una desenvoltura en el tratamiento de los temas amorosos que ya apuntaba en Calderón y otros pero que él sistematizó y plasmó en obras cómicas de alcance intemporal. Por ejemplo en la más lograda de todas, *El amor al uso*, sobre la cual formulaba en 1967 J. L. Alborg el siguiente juicio pionero : « *El amor al uso*, en efecto, una deliciosa comedia, quizá de las más ágiles y divertidas que, en su especie, ha produ-



“ Sólo se dedicó a componer obras teatrales en dos fases distintas de su recorrido vital, y por lo visto con el único fin de hacer méritos y llamar así la atención de algún mecenas que le proporcionara —o que incrementara— sus indispensables medios de subsistencia. ”

cido nuestro teatro. Su lectura constituye una gran sorpresa, porque el desenfado de las situaciones y la intención y gracia de los conceptos que allí se exponen sobre el amor son de lo más moderno, y no dudamos que la representación haría las delicias de un público de nuestros días » (*Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, t. II, p. 812). Afortunadamente, la obra ya ha salido algún tanto de su olvido secular. Una primera edición crítica en 1995, una sonada representación en el Festival de Almagro de 2002, otra edición más en 2003... Pero no es la única comedia de Solís merecedora de nuestra atención. Entre las demás, y muy cerca de ella, está también *Un bobo hace ciento*.

Esta no menos deliciosa pieza cómica, que ahora podrá apreciar el público moderno en el oportunísimo montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, es lo que se ha venido llamando una comedia « de figurón », centrada en un personaje ridículo cuyas iniciativas determinan toda la construcción del enredo (para mayor información, véase F. Serralta, « Entre figura y función : *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís », en Luciano García Lorenzo (ed.), *El figurón, texto y puesta en escena*, Madrid, Ed. Fundamentos, 2007, p. 183-193). Certeramente definida por Mesonero Romanos como « un tejido de chistes y sales cómicas, en que luce y campea el gran talento, el gusto y la festividad urbana de Solís », **la obra es también un claro exponente de la característica preocupación del autor por la verosimilitud. Entendámonos : por la verosimilitud teatral, o sea el perfecto encaje los unos en y con los otros de todos los mecanismos de la intriga, esa artificiosidad mecánica de tan alta precisión que en las tablas de hoy no puede sino desembocar en una arrolladora impresión de dinamismo escénico.**

Con este segundo montaje contemporáneo de una obra de Solís está ingresando por fin el autor, a pesar de sus pocos títulos, en el repertorio clásico de nuestros días. Enérgico, brillante, divertido, moderno en sus planteamientos amorosos, su teatro no es de los que menos merecen tan platónica pero indispensable distinción.

Frédéric Serralta
Université de Toulouse-Le Mirail

CLÁSICOS DE SIEMPRE

Los detractores de la comedia encontraron en los entremeses el camino más certero para acabar en el infierno por sus temas deshonestos, la representación atrevida de las pasiones, el traje liviano de las actrices y la cercanía de los actores.

De los entremeses y burlas aplaudidas en los teatros no se puede hablar sin rubor, porque todos están llenos de indecentes porquerías, de chistes y cuentos indignos de tabernas y bodegones; y lo que tienen (y tienen mucho) del color de las comedias es tan declaradamente torpe y obsceno que no encuentra la modestia voces con que poderlo explicar. ¿Qué cosa más fea y vergonzosa que ver representar chanzas, con bufonadas, y risas la industria de la muger

torpe que tiene tres o cuatro galanes y a todos los deslumbra para que no sepa uno de otro? ¿la destreza de otra mugercilla vil en estafar a los mozos deshonestos? ¿el ingenio del adúltero para robar la muger casada, o la astucia de la adúltera para engañar al marido? Aquí entre el ruido de la bulla y las risadas son las acciones más inmodestas, las palabras menos corteses y los bailes más disolutos... Sobre todo estos ordinarios incentivos de torpeza hay en el teatro otros muchos, que aunque no son tan comunes, son bien frecuentes en las comedias, y los que concurren a oírlas, a todo van expuestos, según los lances que se ofrecieren. Allí se ve una muger hermosa mostrarse perdida de amores por su galán, y al galán no menos loco y apasionado por ella: significarse su afecto con cariñosas y ternísimas palabras:

hacerse amorosas caricias: darse las manos y aun los brazos muchas veces y concertar el tiempo en que se han de ver a solas: tomar los galanes a las damas de las manos y danzar en los saraos con ellas: salir las mugeres a un jardín en guardapiés y justillo si la comedia lo manda, cuando está mandando el Apóstol que ni en la iglesia tengan la cabeza descubierta y San Agustín dice (Epist. Ad Possido.) que ni aun la muger casada ha de dar lugar a que se sepa de que color es su cabello. Salen también muchas veces mal vestidas, por no decir mal desnudas, porque lo pide el papel de la Magdalena o de otra santa penitente.

P. Ignacio de Camargo. 1689. En Emilio Cotarelo y Mori: *Controversias sobre la licitud del teatro en España.*

OTROS CLÁSICOS

JUAN RANA, LA ESTRELLA DEL ENTREMÉS

Uno de los más fascinantes fenómenos teatrales de nuestro Siglo de Oro es el protagonizado por Juan Rana. Este complejo signo se compone de rasgos de significados y procedencias múltiples. En él se unen una tradición escénica, unos géneros dramáticos de contornos no muy definidos, una trayectoria personal y profesional, un cúmulo de tópicos teatrales, y una vitalidad, en fin, absolutamente originales y extraordinarios. Juan Rana es la única máscara estable y duradera de nuestro Teatro del Siglo de Oro. Tenemos noticia de unos setenta textos, en su mayoría entremeses, en los que aparece como protagonista: en realidad como verdadero motor textual y espectacular. De algunos de ellos desconocemos su autor. Otros están escritos por los mejores poetas del XVII.

El personaje de Juan Rana fue encarnado durante casi cuarenta años por el actor Cosme Pérez, cuya figura aparece así ligada para la Historia del Teatro a la representación del personaje. No en balde podemos considerar fundamental su contribución a la creación del mito cómico.

La primera mención de Juan Rana en un texto dramático de la que tenemos noticia está en *Lo que ha de ser*, de Lope de Vega fechado en torno a 1624. Se trata de un personaje pequeño pero ya definido como alcalde tonto. Es posible que el entremés anónimo *El casamentero* fuera escrito en fecha muy cercana, y tal vez sea el primero interpretado por Cosme Pérez, de tal manera que el personaje pudiera ser anterior a su interpretación por el actor; aunque

“ Tenemos noticia de unos setenta textos, en su mayoría entremeses, en los que aparece como protagonista. ”

es verdad que lo asumiría en un estado incipiente. A partir de este momento serán contadas las ocasiones de las que tenemos constancia en las que Cosme Pérez actúa en obras largas; y cuando esto ocurre los personajes que interpreta están claramente influidos por Juan Rana.

Después de pasar por la compañía de Cabredo, Cosme Pérez es contratado por uno de los más importantes autores del momento: Pedro de la Rosa. En el documento contractual aparece explícitamente indicado que representaría la “parte principal de la graciosidad”. En estos años la fama y popularidad de Juan Rana son ya incuestionables; la labor actoral de Cosme Pérez, imprescindible. Una vez que Cosme Pérez comienza a encarnarlo, lo hace suyo hasta el punto de que pasa a convertirse en una segunda identidad; algo similar a lo que hoy llamaríamos su nombre artístico. El corpus que forman todas las piezas escritas para Juan Rana configura una suerte de imposible biografía en la que conviven un núcleo de características fijas, y muchos otros rasgos móviles, casuales, que sin embargo no terminan de desaparecer ya que cada nuevo entremés confirma lo sabido y añade matices propios. Esta superposición de informaciones, este espesor significativo, es, sin serlo, una suerte de profundidad psicológica antirealista. Así, Juan Rana será alcalde, pero también doctor, ventero, remediador, poeta, casamentero, organizador de festejos, embajador gremial, consejero de nobles, torero, hidalgo, mujer, muerto, pintura de sí mismo, estatua, también de sí mismo... A veces estos cambios de oficio, casi de personalidad, están bien integrados en la trama puesto que el personaje suele ser objeto de burla; y la broma consiste, precisamente, en hacerle creer que es quien nunca ha sido. Tantos idas y venidas, tanto salir del rol y volver a retomarlos, provocaron una indefinición en su identidad que pasó a convertirse, gran paradoja, en uno de sus rasgos más característicos.

Cosme Pérez murió el 20 de Abril de 1672. Después de esta fecha hubo varios intentos poco afortunados de resucitar al personaje, aunque parece que resultó muy difícil encontrar a quien quisiera compararse con aquel que sólo con salir a las tablas, sin hablar, provocaba la risa y el aplauso. Vueltos a representar algunos de sus entremeses hubo que cambiar el nombre del personaje. Podemos decir que la potencia de un gran actor consagró a Juan Rana, y su muerte lo enterró casi definitivamente.

Yolanda Pallín
Dramaturga y profesora de la RESAD

LA MOJIGANGA

En nuestra opinión, solo el entendimiento de la dimensión “mojiganga” o carnavalesca, presente en el entremés, en la jácara, en la loa y en la propia mojiganga dramática, permitirá comprender e reinterpretar todo el teatro breve. Es en el entremés callejero o mojiganga pública —que proporciona al entremés dramático la estructura de desfile, los motivos y los personajes, entre otros— donde se encuentra la unidad básica o célula inicial del teatro, cuyos orígenes se pierden con los de la Historia.

En cuanto a la definición del género, la mojiganga dramática es un texto breve en verso, de carácter cómico-musical y burlesco, con predominio de la confusión y el disparate de liberados explicables por su raigambre esencialmente carnavalesca, representado para fin de fiesta. La mojiganga teatral nace de su homónima callejera, del influjo de otros géneros (así, las “coplas de disparates”) y del teatro anterior (del “entremés cantado” o “baile entremesado”); desarrollado sobre todo gracias a Quiñones de Benavente, y aun de algunas loas burlescas cercanas a éste).

La mojiganga dramática prototípica, de tipo popular (y llevada a palacio por ser del gusto de la Corte) trata de las dificultades de un alcalde rústico que ha de proporcionar este festejo a la villa. El subtipo palaciego, más refinado, que parodia la mitología, la épica o la caballería, y donde se suceden personajes exóticos y calles, plazas o lugares de recreo personificados, recoge la herencia de las piezas fantásticas de Benavente y la temática de algunas danzas grotescas del Corpus. De todas formas, la influencia es doble: a palacio lleva el “alcalde mojiganguero” sus parejas ridículas, y para un público más amplio se escenifican mojigangas de tipo palaciego en carros y tabladros dispuestos en las calles o en el Buen Retiro.

Los mejores cultivadores de la mojiganga teatral mediado el siglo XVII son autores dedicados a la creación de comedias burlescas, como Monteses (*La ballena*) o Suárez de Deza (*El mundi nuevo*). No hay que olvidar, empero, a Calderón de la Barca, quien subvierte en su teatro breve los pilares sobre los que se sababan sus comedias y autos (*Las visiones de la muerte*). Fue imitado por los autores de fin de siglo, aunque a partir de entonces es más correcto hablar de bailetes y de fines de fiesta.

Si la utopía se define como un proyecto social de realización imposible, que responde a una concepción imaginaria o, en su primera acepción, como un “plan imaginario y sistemático de una sociedad que constituye para quien lo concibe un ideal o un contraideal” (DRAE), puede afirmarse que, desde la óptica de lo burlesco, de la “confusión deliberada”, la mojiganga nos ofrece ese contraideal en un microcosmos exuberante no sujeto a la lógica argumental del entremés, puesto que la libertad formal del género abre los textos a la música, la danza y a lo cantado. La mojiganga se configura, entonces, como “el modelo general de la utopía”: la libertad de espacio, de tiempo y de temática, propias del teatro breve en general y del calderoniano en particular, se dan la mano aquí con la lectura crítica propiciada por el modelo utópico.

Todas las mojigangas dramáticas que aluden a alguna circunstancia de la representación se hicieron en recintos palaciegos. Su vinculación a los espectáculos de la Corte determinará su auténtico carácter, ya que la mojiganga florece como el género más espectacular y abstracto del teatro breve. En la puesta en escena de este género cortesano enraizado en la fiesta popular se emplean la iluminación nocturna, la pintura y los tapices, la movilidad dada por los bastidores en perspectiva y las apariencias, el marco del prosenio y el telón de boca. Se alude normalmente en los versos finales de las mojigangas a Carlos II, a sus esposas o a Mariana, la reina madre (los años de apogeo y de decadencia del género coinciden con la trayectoria vital del último Austria). Si no hay nada de risible ni de subversivo en ello, se debe al hecho de que en la fiesta pública del siglo XVII, desde un principio, la mojiganga se presenta como un festejo con que se trata de divertir a los monarcas sin menoscabo de sus personas. Los reyes de burlas, con excepción de los del folclore, como el Rey Palomo o el Rey que rabió, se eliminan sistemáticamente en los desfiles callejeros que recogen las mojigangas dramáticas. Por ello los motes alusivos a la familia real son de tipo elogioso y falta en ellos la sátira.

Catalina Buezo
Universidad Complutense de Madrid

TEATRO
COMPANÍA NACIONAL
CLÁSICO

DIRECTOR: Eduardo Vasco



TEMPORADA
**2010
2011**

**El alcalde
de Zalamea**

CALDERÓN DE LA BARCA

**El condenado
por desconfiado**

TIRSO DE MOLINA

**Todo es
enredos Amor**

DIEGO DE FIGUEROA Y CÓRDOBA

**Un bobo
hace ciento**

ANTONIO DE SOLÍS Y RIVADENEYRA

**Entremeses
barrocos**

CALDERÓN DE LA BARCA,
QUIÑONES DE BENAVENTE,
AGUSTÍN DE MORETO
Y ANTONIO HURTADO
DE MENDOZA

**La moza de
cántaro**

LOPE DE VEGA

**El perro del
hortelano**

LOPE DE VEGA

Compañía invitada:

NAO D'AMORES Y TEATRO DA CORNUCÓPIA

**Dança da
morte/dança
de la muerte**

Compañía invitada:

TEATRO DEL VELADOR

**Las gracias
mohosas**

FELICIANA ENRÍQUEZ
DE GUZMÁN

