

Cristina ROLDÁN FIDALGO, *El espectáculo de la variedad: la folla en los teatros de Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII / Maia Ediciones, 2021, 472 págs.

Una de las tareas más difíciles del historiador del teatro es la de reconstruir con la máxima exactitud posible el perfil de las puestas en escena antiguas a partir de las huellas que de ellas han llegado hasta nuestros días. El trabajo científico se hace más complicado cuando se trata de espectáculos que durante un período prolongado de tiempo no han llamado la atención de profesionales y estudiosos, por lo que siguen siendo peor conocidos que otras manifestaciones. A partir de un cuidadoso examen de los restos lingüísticos y bibliográficos relativos a los géneros menores del teatro español de los siglos XVII y XVIII, el volumen de Cristina Roldán Fidalgo se concentra en el análisis de la *folla*, una forma de espectáculo cuyos testimonios se remontan a finales del siglo XVI, aunque los estudios que se han ocupado de ella han sido escasos hasta la actualidad. Las minuciosas consideraciones filológicas desarrolladas hasta hoy nunca han llevado a impulsar un interés teatrológico y musicológico por el género, con la única excepción de algunas recientes contribuciones que han dejado abierta la cuestión fundamental de la identidad de un género tan notorio en su tiempo como prácticamente ignorado hoy. El ensayo de Cristina Roldán Fidalgo no solo se propone cubrir un vacío documental, sino que obtiene resultados ambiciosos y relevantes, ya que por un lado afronta la definición de la *folla* y la problemática de su delimitación, mientras que, por otro, se ocupa de seguir el hilo de su desarrollo a lo largo de una edad —el siglo XVIII— que vio el triunfo de la espectacularidad de la Edad Moderna y también su crisis. A ello hay que añadir la muy estimable capacidad de la autora de organizar una materia tan compleja en una estructura clara y precisa mediante un estilo fluido e incisivo.



Ya en el primer capítulo se definen las perspectivas metodológicas de la investigación y, sobre todo, se confirma el paso de un punto de vista exclusivamente filológico a un análisis de los componentes teatrales y musicales imprescindible para una correcta interpretación de este fenómeno y de su éxito. Las definiciones del término presentes en el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias (1611) hacen referencia a una mezcla de elementos de diversa naturaleza, y a una forma de representación teatral en la que «todo es locura, chacota y risa». En el ámbito del teatro breve español de los siglos XVII y XVIII la folla constituye algo diferente a los entremeses, aunque algunos casos pueden generar confusiones. La fortuna crítica de estas «obras pequeñas» ha sido vinculada a la visión nacionalista de comienzos del siglo XX; la búsqueda de huellas de una esencia española ha revalorizado muchos testimonios de la época anterior, pero no ha logrado identificar los rasgos destacados de cada uno de los géneros que los contraponen a los ‘mayores’. Solo en años recientes –y en particular gracias al estudio de Luis Estepa de 1994– ha sido posible empezar a reflexionar sobre una estructura compuesta que comparte con otras la brevedad y un aparente desorden, pero que, al mismo tiempo, posee un ritmo y un potencial atractivo que deriva del uso de la fragmentación, el montaje y la capacidad de unir sugerencias metateatrales y referencias a la actualidad: es decir, abarcar distintas visiones –según la expresión de Roldán– a la luz de estrategias de historiografía teatral.

Como sucedía frecuentemente antes del siglo XIX, el estreno de muchas formas de espectáculo tenía lugar en circuitos privados y aristocráticos antes de que los centros públicos se hicieran cargo de su producción y circulación en las mayores ciudades de Europa. Así ocurrió también en el caso de la folla, que ya se representaba a finales del siglo XVI entre las diversiones de Carnestolendas, o con motivo de acontecimientos señalados, y que aparece mencionada en varios textos literarios, lo que invita a pensar en representaciones frecuentes de las que no se conservan noticias. Si se exceptúa la puesta en escena en una casa privada de Salamanca en 1604, de la que se nos ha transmitido un relato en el diario de un jurista florentino, los otros montajes de follas forman parte de las actividades festivas de la corte, en el Real Alcázar (1623-1636) y en el Buen Retiro (1637-1653): contamos con descripciones de estas, más o menos detalladas, que dan cuenta de un ritual muy preciso. La costumbre de recurrir a intérpretes ocasionales se alterna con la presencia de compañías profesionales procedentes de los corrales, que en la mayoría de los casos se ocupaban de estos momentos complementarios en los ciclos festivos organizados en las residencias reales. El panorama sesgado que se dibuja a través de las relaciones escritas y de otro tipo de documentación que conforma las informaciones que han llegado hasta

nosotros no impide a Roldán formular hipótesis sugestivas sobre la composición de estas follas, que reunían piezas con música, números bailados, entremeses, «comedias de todo el año», según lo «escogido» por las compañías, que podían poner en relación lo que se representaba en los corrales con las ocasiones de entretenimiento y de celebración ofrecidas en la corte. De este modo, paradójicamente, el «género» tomó forma a partir de la necesidad de mantener una estructura libre, no vinculada a convenciones rígidas y abierta al diálogo con el marco de la producción y los deseos de los espectadores.

El declive de la producción en el paso del sistema de patronazgo a la nueva dimensión comercial plantea problemas de interpretación de particular relevancia. Mientras la lagunosa historia de la folla en el siglo XVII se basa prevalentemente en los informes impresos relativos a la vida cortesana, la presencia de estos espectáculos en Madrid a lo largo del siglo XVIII ha sido reconstruida mediante la consulta de las recaudaciones diarias de los teatros del Príncipe y de la Cruz. A pesar de la conservación del adjetivo «real» junto al término «folla», probable alusión al origen y a las experiencias precedentes, la satisfacción del público y la relativa continuidad del género parecen atestiguados por documentación de carácter administrativo: el gran mérito de la estudiosa es la claridad con la que interpreta y analiza las fuentes, arrojando luz sobre el problema al lograr inferir elementos cualitativos y estéticos de datos cuantitativos y financieros, lo que constituye el desafío de muchas investigaciones sobre la actividad de los teatros públicos en varias áreas del continente europeo durante toda la Edad Moderna. La favorable acogida de que gozaron estas «follas reales» parece motivada por la predilección por las formas breves y por la inventiva de los actores: la identificación de cuatro etapas en el desarrollo del género no corresponde solo a un criterio cronológico, sino que describe las transformaciones percibibles a medida que se avanza en la centuria y el cuadro de la oferta teatral se vuelve más complejo. En todos los capítulos del volumen destaca la maestría con la que se introducen, se examinan y se ponen en relación documentos de naturaleza diferente, logrando hacer emerger de este modo una historia desconocida, irregular, pero esencial en el contexto del espectáculo dieciochesco.

El paso de la folla real a la folla armónica no solo atestigua el papel de la música en esta tipología de teatro breve, sino que permite a la estudiosa revelar la adopción de un punto de vista innovador, es decir, el descubrimiento de una dramaturgia tras lo que parecían meras compilaciones de piezas. Algunos títulos conservados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, por ejemplo, o en la Biblioteca Nacional de España, la presencia de coros y bailes o el tenor jocoserio de algunas obras indican la variabilidad de un esquema sometido tanto a las características de las compañías como a las temporadas teatrales, que

tiene en cuenta el éxito conseguido por intérpretes y tramas. A lo largo de la centuria –como Roldán Fidalgo comprueba– la folla se convierte en un propio y verdadero laboratorio dramático en el que están implicados tanto autores para el «exorno» (la adecuación o la renovación de textos), como autores de comedia, u otros, para la composición de sainetes y entremeses nuevos: todas estas figuras, así como los actores mencionados en las fuentes, son parte activa del contexto teatral madrileño. Cabe subrayar dos momentos: la localización de un expediente perteneciente a la inclusión de *La serva padrona / La Criada señora* en un espectáculo de 1766, y la «folla / miscelánea» que se estrenó en julio de 1786 en el teatro del Príncipe, en la que aparece «la acción trágica de Cromwell reducida en compendio». Junto a la difusión del teatro musical italiano, tras la *Querelle des bouffons*, estas formas breves reflejan temas de la cultura europea y señalan una vez más la dimensión ‘glocal’ del teatro dieciochista.

En este sentido, el regreso de la folla al ámbito cortesano del Real Sitio de Aranjuez puede hacer referencia a un problema más general de las artes del espectáculo a finales del siglo XVIII, cuando se produce una defensa de los hábitos de la vida aristocrática a pesar de las olas revolucionarias y las interferencias de un repertorio de tipo realista o burgués. Quizá estas transformaciones sirvieron para alcanzar la definición más completa de lo que se entendía por folla a juzgar por la respuesta que el Ingenio da a Narciso en una loa presentada por Antonio Robles y Manel García («Varias piezas / de música y versos, con / un mixto de cosas nuevas, / como tiranas, tonadas, / sainetes, y un fin de fiesta / que le adorne, toda cuanta / diversión unirse pueda, / a no ser molesto el rato / y más gustosa la idea»). La aparición del término «miscelanea» marca en efecto el ocaso del género, pero sobre todo el ocaso de una construcción dramática consciente precisamente en el momento en que está siendo alumbrado un mundo nuevo.

A la crónica puntual de las huellas dejadas por la folla entre los circuitos públicos y privados a lo largo de los siglos XVII y XVIII sigue una segunda parte del volumen dedicada totalmente a problemas de dramaturgia y repertorio. Más que una propuesta de análisis, como declara su subtítulo, estamos ante un cruce de caminos diferentes que tematizan la folla según varios puntos de vista, como género en sus temporadas más exitosas o como modalidad dramática que se desarrolla también en otros espectáculos. El discurso de Roldán reconoce una estructura textual y musical que se modifica y evoluciona haciendo hincapié en las partes declamadas en cuanto responsables de la propia acción dramática. Lo que resulta sobresaliente en su discusión es la utilización de categorías como la metateatralidad y la intertextualidad para dar cuenta de los rasgos esenciales de estas experiencias escénicas, es decir, la dependencia que se establece entre ellas y otras formas teatrales a través del ‘teatro en el teatro’, entre el papel

de los intérpretes y su reinención en la folla, y entre los niveles dramáticos presentes en cada obra. Independientemente de las afinidades con otras manifestaciones de variedad teatral, cabe destacar en este punto que las reflexiones de la estudiosa afrontan el más difícil desafío en la historiografía teatral: escribir la historia del teatro asumiendo la perspectiva de los espectadores, y averiguando que «la folla, como espectáculo dramático, en el momento de representación ante un auditorio sería objeto de diversas exégesis que quedan fuera de nuestro conocimiento» (pág. 172). Los anexos que completan el volumen, la descripción y estudio de las fuentes y las ediciones de los textos analizados, como el *Enigma músico y cómico* (1723), *La ventura en el naufragio / Las selvas de Circe* (1750), *Más poderoso es amor que el encanto y el valor* (1767) o *La cucaña de Nápoles* (1776), además de ofrecer a los lectores una imagen concreta de lo tratado en los capítulos anteriores y dar prueba de competencia y exactitud filológica, preparan el futuro de esta rica investigación: leer este teatro como clave de interpretación de un entero sistema teatral y como ejercicio dialéctico no solo entre géneros artísticos, sino también entre el escenario y la realidad de los siglos pasados, en busca de referencias, explicaciones, alusiones. No se puede desear más de un libro académico dirigido a especialistas de una disciplina que el hecho de que sepa ponerse en relación con otros intereses y conocimientos.

FRANCESCO COTTICELLI