

clusiones que se tambalean al encontrar la ambigua Sombra, delineada por Madrigal» (149).

El texto de Agapita Jurado parte desde el principio del ambicioso proyecto de realizar un análisis novedoso de *La gran sultana* que no resulte excluyente. Para ello intenta poner de manifiesto las inexploradas y complejas relaciones de las tres tramas y sus ambigüedades. Creo que, desde la elegida perspectiva jungiana, aunque no se desprecia el empleo de bibliografía más convencional, el análisis es de gran utilidad y casi siempre de una gran sutileza. Por eso puede sorprender, aunque sea con el apoyo de la bibliografía, tropezarse con la declaración siguiente: «Según Marie-Louise von Franz, la capacidad de ver las cosas con realismo es una de las ventajas de la psicología femenina» (n. 46, 69). Sin embargo, como contraste que ejemplifica bien el tono general del texto, Agapita Jurado responde con agudeza a las no siempre agudas cuestiones de la crítica cervantina: «Sin duda los personajes de Catalina y Clara acrecientan la lista de esas mujeres «independientes» que han sugerido la tesis de un Cervantes *feminista* (valga el anacronismo), aunque no me interesa aquí entrar en la controvertida cuestión de si en Cervantes predomina una visión misógina o a favor de la mujer, sino notar cómo en *La gran sultana* se anulan las diferencias: frente a dos mujeres *viriles* se halla perfectamente caracterizado el varón *femenino*» (79).

Como es evidente, *La gran sultana* permite también otras lecturas que, apoyadas en la ambigüedad cervantina, no insisten en los modernos valores de la tolerancia. A partir de un entramado de factores el análisis podría ser otro; factores como los siguientes: los componentes genéricos de la comedia, la presencia de un mundo prodigioso, la prueba del aserto virgiliano que hizo suyo el Renacimiento *amor omnia vincit*, los problemas de una interpretación realista, etc. Sin embargo, desde la perspectiva conscientemente adoptada por la autora creo que el análisis de Agapita Jurado, además de estar muy bien documentado, es lúcido y muy sugestivo.

J. Ignacio Díez FERNÁNDEZ

HUERTA CALVO, Javier (ed.): *Teatro y Carnaval, Cuadernos de Teatro Clásico n.º 12* (Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999), 240 páginas.

Aunque el teatro de nuestro Siglo de Oro ha sido estudiado desde muchas perspectivas y atendiendo a numerosos aspectos, todavía hay campos que no han sido suficientemente rastreados o que, al menos, necesitan ser reexaminados bajo otro punto de vista. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la representación del hecho teatral, sin cuya concepción en clave festiva no puede entenderse como el espectáculo total que realmente fue, y a lo que, entre otras cosas, debe su grandeza. En este sentido, la importancia del libro que reseñamos radica en dar un enfoque nuevo a los estudios sobre el teatro áureo, basándose precisamente en la relación que existe entre éste y la fiesta por antonomasia: el Carnaval.

Por otra parte, los artículos de este número de *Cuadernos de Teatro Clásico* no sólo constatan géneros, motivos o personajes que deben ser entendidos como el correlato literario de los acontecimientos festivos populares, sino que también se detienen en

cómo se produce la traslación de los ritos carnavalescos al espectáculo teatral, iluminando así la esencia de dos manifestaciones fuertemente emparentadas.

En primer lugar, Javier Huerta Calvo ofrece una base metodológica con la que estudiar la estrecha relación existente entre teatro y Carnaval. Parte, como es lógico, de las teorías de Mijaíl Bajtín sobre la categoría poética de lo carnavalesco, pero las revisa y completa, pues si el teórico ruso fundamentaba sus estudios en la novela, para él «el teatro es respecto del Carnaval una instancia mimética primaria [pues éste puede verse como una enorme representación dramática], y la novela no es sino una forma muy secundaria y reelaborada». Esta idea se refleja en una tipología del teatro carnavalesco que, en efecto, evidencia cómo los componentes de las formas preteatrales, nacidas de ritos primitivos, se pueden proyectar sin dificultad a las plenamente teatrales: autos, entremeses, farsas, etc. Desde este punto de vista, se recorre un camino que va desde fines de la Edad Media hasta el siglo xvii y en el que se analiza con detenimiento la génesis y evolución de las formas dramáticas carnavalescas, tanto en Europa como en España.

A la función dramática del loco festivo, la máscara más emblemática de los rituales de Carnestolendas, dedica su estudio Alfredo Hermenegildo. La figura del loco dejó importantes huellas en el teatro español del Siglo de Oro, y sus muchas manifestaciones pueden rastrear en distintos niveles. Lo más frecuente es que el personaje encarne las pasiones y los excesos propios de la fiesta para aportar un elemento de comicidad; sin embargo, un análisis del *Códice de autos viejos* destaca en este artículo una función de distinto signo, y de la que depende en buena medida la finalidad catequística de los autos. En este caso, las deficiencias del loco o bobo se utilizan para resaltar los valores del sacramento eucarístico, pero, sobre todo, su presencia es determinante para otorgar una dimensión «real» a los episodios bíblicos que pudieran ser considerados como fantásticos.

El entremés español del siglo xvi, equivalente a la farsa en Europa, se constituye en el eje del teatro carnavalesco. No obstante, a lo largo del siglo xvii el género se va complicando con otras influencias, aunque las características de la fiesta siguen siendo fundamentales en la construcción de las piezas. Los vínculos y distanciamientos del entremés barroco respecto del Carnaval pueden verse en las obras del gran autor de teatro breve de este período: Luis Quiñones de Benavente, objeto de estudio en el trabajo de Abraham Madroñal. Más allá de los muchos detalles pintorescos que ambientan la escena, es en la constitución intrínseca de la pieza (carácter de apremio, disfraz, etc.) donde se ven más claramente las influencias del espectáculo callejero. Pero, por otra parte, en Benavente, y, a partir de él, en otros entremesistas, la presentación de los asuntos se va sofisticando mediante un fuerte proceso de formalización, a medida que entran en juego elementos propios del mundo cortesano. Así, el entremés del siglo xvii va perdiendo el espíritu primitivo, más cercano a la cosmovisión carnavalesca, del renacentista.

Sea por esta última causa o por la particular visión del mundo de algunos autores del seiscientos, lo cierto es que la presencia del Carnaval no siempre aporta a las obras una vena festiva y optimista. Es lo que ocurre, por ejemplo, en los entremeses de Quevedo, analizados por José Luis Alonso Hernández. La clasificación de temas y figuras del corpus quevediano permite ver, en principio, una gran presencia formal de elementos carnavalescos. Sin embargo, desde un punto de vista ideológico, las obras no

sólo no comparten la cosmovisión de la fiesta transgresora, sino que se constituyen en una parodia de la misma. El escritor barroco reelabora los aspectos de rebajamiento e inversión que, como lo viera Bajtín, tienen en la fiesta una finalidad regeneradora. Tomados en su aspecto externo y despojados de su significado profundo, estos elementos sólo podían servir, en manos de Quevedo, para elaborar una sátira amarga de la realidad, fundada, para él, en el fingimiento y el engaño.

Además de con el entremés, el Carnaval se relaciona, de manera específica, con otros géneros burlescos. En este sentido, dos de las formas teatrales nacidas para la fiesta, comedia burlesca y mojiganga dramática, son analizadas en los artículos de Dolores Holgueras y Catalina Buezo. El primero se detiene en las peculiaridades de la comedia burlesca, basada en el disparate y la inversión desahogada de convenciones sociales y literarias. Dolores Holgueras hace notar que ese espíritu distorsionador se deriva del doble carácter circunstancial de estas obras: se escribían para ser representadas en las fiestas palaciegas durante los días de Carnestolendas. Sólo la permisibilidad del Carnaval, bajo el control estricto de Palacio, podía permitir la parodia completa del espectáculo teatral barroco y la transgresión social que, sin duda, supondría la presencia de nobles, galanes y reyes en los papeles de bufones y locos. Por su parte, la mojiganga dramática, nacida directamente de la mojiganga carnavalesca, llevaba a escena el colorido de confusión y algarabía de la plaza pública en tiempos de Carnaval, creando así, en palabras de Catalina Buezo, «la ficción del espectáculo total y participativo dentro de la fiesta teatral barroca».

Las conexiones del teatro áureo con el Carnaval no se reducían, sin embargo, a las formas dramáticas vinculadas a los festejos o a las representaciones que se hacían durante esas fechas, sino que toda la cultura carnavalesca penetró en el arte dramático. De hecho, y aunque es evidente que la cosmovisión del Carnaval dejó una huella más honda en los géneros breves, Hector Urzáiz demuestra en su artículo cómo la presencia de motivos carnavalescos es fundamental en la conformación de la trama de algunas comedias, como las de Moreto y Calderón, entre otros.

Por su parte, Emilio Peral Vega expone la intertextualidad de los géneros carnavalescos del Siglo de Oro con la dramaturgia de importantes autores del siglo xx, como, por ejemplo, García Lorca y Valle-Inclán. Pese a la distancia cronológica, la relación resulta enormemente fecunda desde varios puntos de vista. En primer lugar, la recuperación, a principios de este siglo, de motivos y personajes vinculados estrechamente con el Carnaval, como los de la *commedia dell'arte*, manifestaba, por parte de algunos escritores, el compromiso de inyectar savia nueva a la anquilosada escena española. Si los géneros menores del teatro áureo habían adoptado la cosmovisión carnavalesca para parodiar los grandes conceptos de las obras más extensas, no es de extrañar que se siguiera el mismo procedimiento para reaccionar contra el código de honor que aún funcionaba en las obras de Echegaray. Pero es que, por otra parte, se expresaba además «un concepto del mundo que, por encima del tiempo, sigue perteneciendo a la eterna categoría de lo carnavalesco».

Este último artículo, en resumen, puede dar buena cuenta del importante y necesario enfoque de este número de *Cuadernos de Teatro Clásico*. Porque sí, en efecto, la impronta del Carnaval ha dejado a lo largo del tiempo huellas en nuestra literatura, en el teatro áureo esas huellas son particularmente hondas. Por un lado, debido al innegable carácter festivo del hecho teatral en la Edad de Oro; por otro, porque la esencia del Car-

naval y del teatro aún se mantenían especialmente vivas, lo que supone el hermanamiento de ambos espectáculos. Por último, sólo queda destacar la buena presentación del libro, acompañada por algunas ilustraciones, y la bibliografía, rica y sistematizada, que cierra el volumen.

ISRAEL PRADOS BENÍTEZ

HUERTA CALVO, Javier: *Antología del teatro breve español del siglo XVII* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1999), 413 páginas.

El espectáculo teatral y carnavalesco, tomado en sentido amplio, ha acompañado al hombre en toda época y en cualquier cultura, y se da la sorprendente circunstancia de que en los momentos de mayor debilitamiento moral, social y económico, la teatralidad adquiere un papel relevante en el conjunto de la actividad de una sociedad, mimetizándose con aquélla. El siglo XVII español, Siglo de Oro de nuestra literatura, fue especialmente propicio para el auge de las representaciones teatrales, justamente cuando la *decadencia imperial iniciaba su imparable carrera hacia el abismo*. De ahí que el espectáculo teatral fuera, en aquella época, mucho más que una simple representación destinada a satisfacer los momentos de ocio de un determinado público, fuera culto o no. Debíó de ser la ventana por donde el público gustaba mirar, porque los personajes y lo representado no andarían demasiado lejos de aquello que pudiera verse y sentirse en la corte, en las casas o en las calles de la ciudad. El carácter intrahistórico de este teatro permitía, como ningún otro género, evidenciar aspectos menudos de la realidad de todos los días, algunos de los cuales sólo podían ser contemplados en un escenario por razones de moralidad y decencia. Es por esto por lo que el público gustaba del espectáculo por partida doble: satisfacía su curiosidad por lo prohibido, lo tabú (especialmente en el terreno erótico) y además se divertía. La organización temporal del teatro cómico breve español del XVII habla por sí misma sobre los modelos en que aquél se inspiraba: *«Un tiempo material o de trabajo, en el cual los personajes buscan sobrevivir, y un tiempo de ocio que es necesario para pasar de la mejor forma posible»* (Introducción p. 20). ¿Estaría este procedimiento literario muy alejado de lo que entendería el pueblo español sobre la vida misma en aquel momento tan delicado de nuestra historia? Creemos que no, y el libro que nos ocupa ofrece numerosas pautas históricas y de crítica literaria para corroborar nuestra modesta intuición.

El teatro debíó de convertirse en un espectáculo global, síntesis de músicas, danzas rústicas y populares, festejos callejeros, procesiones, cabalgatas carnavalescas etc..., que iban estrechamente unidas a lo que propiamente pudiéramos llamar la pieza teatral en sí misma, el «plato fuerte» de la fiesta barroca (una comedia, por ejemplo). Por todo ello, la primera precisión que debemos hacer es que cuando hablamos de «géneros menores», o de «teatro breve», no parece prudente hacerlo pensando únicamente en la idea exclusiva de la calidad, sino considerando su extensión, necesariamente breve por la función específica dentro del conjunto, por su propia configuración y finalidad de cara al espectador. El éxito de los géneros menores entre el público superaba frecuentemente al de los mayores: *«Entre las jornadas [de una comedia] hay bailes, que suelen ser lo*