

gar el cambio de persona verbal o gramatical y, por último, las aseveraciones de tipo sentencioso en segunda persona.

El estudio de la estructura del poema está dividido en tres partes:

- La función de los títulos, que es sólo anunciadora, no esencial, ya que, por lo general, se refieren a partes del cuerpo de Jesús o a un estado físico suyo.

- La estructura libre: en cuanto que las cuatro partes en que se divide el poema no se conforman a criterios rígidos de separación que impidan absolutamente el trasvase de una sección a otro capítulo; no hay, por tanto, en la sucesión de secciones una impuesta ordenación lógica de continuidad (hecho este más que discutible si pensamos, por ejemplo, en que toda la tercera parte del poema mantiene un orden narrativo claro: el del poeta que contempla de arriba abajo el cuadro de Velázquez, desde el rótulo y la corona hasta los pies y su soporte, y que en la cuarta parte hay una progresiva intensificación espiritual que va desde la muerte de Cristo y su promesa de resurrección hasta las ansias de vida eterna del poeta-profeta).

Tal vez haya algo más de razón cuando ve este desorden en la primera parte, única que, por otro lado, analiza.

Según él, las únicas secciones con ubicación exclusiva son las tres primeras, por su carácter introductorio, y la última, conclusiva. Es, por tanto, el lector, según Renart, el que, invitado a una lectura personal, debe reconstruir el orden del poema.

- El género del poema: de claro carácter lírico salvo en un rasgo, el hecho de que las referencias históricas no parecen suficientemente interiorizadas, lo cual lo avectaría a la épica.

La edición, no muy cuidada, presenta bastantes erratas de imprenta y tiene, sobre todo, el engorroso problema de no dar las notas a pie de página, sino al final del trabajo, con lo cual la lectura y consulta de éstas se hace farragosa.

Lamento, como final consideración, tener que reconocer que Renart, en el presente trabajo, se demora más en justificar sus métodos, planteamientos previos y finales aseveraciones que en aclarar la estructura, el sentido y el estilo de *El Cristo de Velázquez*, como reza su propio título. Da la impresión al final, leyendo las conclusiones, de que, efectivamente, ha conseguido, tras arduos y respetables esfuerzos, demostrarnos las teorías previas de que partía, pero que el sentido poético del poema queda aún en buena parte por esclarecer. Y es que, y apunto con ello a una visión más general de crítica literaria, no parece el dominio de la creación literaria un precio fácilmente reducible a fórmulas clasificatorias, pues la experiencia nos enseña que toda taxonomía puede desvirtuarse con sólo cambiar el punto de mira y toda estimación revisarse cuando entran en liza presupuestos nuevos. Valga, sin embargo, este trabajo como incentivo para profundizar en el estudio de *El Cristo de Velázquez*.

Angel G. GALIANO

*El teatro menor a partir del siglo XVI* (Madrid: C.S.I.C., Anejos de la Revista *Segismundo*, 1983).

Este libro recoge las actas del coloquio *El teatro menor a partir del siglo XVI*, celebrado en la Casa de Velázquez de Madrid los días 20, 21 y 22 de mayo de 1982. Es el resultado de las investigaciones de varios profesores franceses pertenecientes al G. E. S. T. E. (Groupe d'Etudies sur le théâtre espagnol), de

la Université de Toulouse, y españoles pertenecientes al C. S. I. C. y a la Universidad Complutense de Madrid.

El libro está estructurado de acuerdo a un orden cronológico, comenzando en el siglo XVI y acabando en el siglo XX, y en él se tratan diversos aspectos: ponencias estrictamente bibliográficas, análisis desde una perspectiva sociológica, características del teatro menor, piezas de teatro menor como parte de obras más amplias, influencia del género sobre autores modernos, atribución de obras a un autor determinado, problemas de censura, etc.

Un estudio concreto de atribución es el que realiza Enrique Rull (en su ponencia «El entremés "Los degollados" y su atribución a Calderón»). Para ello ha considerado varias razones, entre las que destacan la ridiculización paródica del tema del honor presente también en los dramas y comedias de Calderón, su aparición en un manuscrito de autos del autor, su representación junto con un auto del propio Calderón y la alusión a una obra suya, *Mujer, llora y vencerás*, «que posee una relación directa, en cuanto al motivo del llanto, con el entremés donde se inserta la referencia a la comedia», que se encuentra en todos los manuscritos del entremés.

Jean Sentaurens (en su ponencia «Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público popular?»), tras un profundo análisis de las posibilidades del «público popular» para asistir al teatro, estableciendo una diferencia entre «público popular» (el que asiste a las representaciones los días laborables) y «público vulgar» (el que asiste a las representaciones los días festivos) y aun aceptando que la demanda de estos géneros teatrales nace de un público específicamente popular, señala que el interés hacia este teatro no proviene sólo de este tipo de público, sino que también este «teatro corto» se ponía en escena en las representaciones privadas de canónigos y regidores, burgueses y aristócratas, conventos y monasterios y en las Casas Consistoriales. También Frédéric Serralta (en su ponencia «Antonio de Solís y el teatro menor en Palacio (1650-1660)») confirma el gusto de los estamentos más aventajados social y culturalmente por el teatro menor. Pero nuevamente nos encontramos con la dicotomía gusto/censura: a pesar de que estas piezas menores llegan a garantizar el éxito comercial de muchos espectáculos teatrales y de que, según Sentaurens, «ocupan un lugar privilegiado, y alguna vez un lugar preeminente en los escenarios sevillanos», son condenados por su «carácter lascivo u obsceno» (sobre este punto véase J. Huerta Calvo: «Cómico y femenino bureo», *Criticón*, páginas 5-68; para el erotismo subyacente en las piezas breves).

Todavía durante el siglo XVIII el éxito ampara al teatro menor. El entremés ha evolucionado, se ha desarrollado y ha derivado en géneros como el *sainete* y la *tonadilla*, que llegarán a ser —como afirma Emilio Palacios Fernández (en su ponencia «La descalificación moral del sainete dieciochesco»)— «elementos indispensables de la función dramática», hasta el punto de que en numerosas ocasiones «muchos sainetes salvan obras que no interesan al espectador». Es tal la fama alcanzada por estos géneros que llegan a difundirse a través de los pliegos de cordel. Pero de la misma manera que aumenta su popularidad, su reputación moral y estética se ve denunciada, en general, por la crítica dieciochesca (Iriarte, Jovellanos, Samaniego, el padre Díez, Simón López), que encontraba en ellos aspectos reprobables: «auténtica superstición, culto a Lucifer», «obscenos y afeminados», «pecan quienes los representan (...) son aficionados a ellos (...) y cooperan en su promoción», «no entretienen honestamente (...) no educan la conciencia ciudadana (...) y presentan modelos deleznable». Pese a todo, la ponencia de Mireille Coulon («El sainete de costumbres teatrales en la época de don Ramón de la Cruz») abunda en la idea

de aceptación popular, al señalar las dificultades que causaba a los cómicos la necesidad de renovar constantemente su repertorio debido a la demanda creciente de estas piezas cortas.

Ya en el siglo XIX, y centrado en una nueva modalidad del grupo, el *género chico*, Serge Salaün (en su ponencia «El "género chico" o los mecanismos de un pacto cultural») insiste en el éxito del teatro menor: «el género chico —afirma— ejerce, a partir de 1870 y durante más de medio siglo, un auténtico monopolio teatral que posterga las otras manifestaciones teatrales y condiciona la producción y el consumo en el teatro».

Es tal el interés por este género dramático que en pleno siglo XX sirve de modelo para la creación de ciertas obras, como, por ejemplo, *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca, asunto de la ponencia leída por Jean Canavaggio. El tratamiento cómico de una situación aparentemente trágica, el uso del gesto para realzar el lenguaje utilizado, el provechamiento de la música y las canciones, el uso de la coreografía y la presencia de personajes como el alcalde presumido, el sacristán enamorado y latiniparlante y el viejo celoso y engañado son algunos de los elementos coincidentes entre el poeta granadino y Cervantes. Sobre la dedicación de un autor más próximo a nosotros, Lauro Olmo, ve? Sobre una obra inédita de Lauro Lorenzo («¿Teatro menor? ¿Teatro breve Sobre una obra inédita de Lauro Olmo»), que al mismo tiempo recoge una pieza inédita de este autor —*El espíritu del pedestal*—, analizando sus rasgos más característicos: una trama sencilla, abundancia de personajes «que hemos visto aparecer en la España de los últimos años», como el juerguista, el «trepa» o ambicioso sin escrúpulos y los pícaros que se aprovechan de cualquier situación.

A tenor de otras ponencias recogidas en el volumen, cabría preguntarse por los límites formales del grupo genérico, pues si no se corre el riesgo de considerar dentro del mismo piezas dramáticas como el *Auto de los pastores de Belén*, de Felipe Godínez (tema de la ponencia de Carmen Menéndez Onrubia). Un caso similar es el de ciertas letrillas dialogadas, para las cuales Robert Jammes, en su ponencia, propone el término de «género ínfimo del teatro menor». Jammes clasifica, atendiendo al contenido y a la técnica utilizada, las letrillas dialogadas en tres grupos: diálogos sentimentales, diálogos a lo divino y diálogos cómicos o burlescos. Es a este último grupo de diálogos, cultivados, entre otros autores, por Góngora y Quevedo y caracterizados por la presencia de varios personajes, la abundancia de alusiones eróticas, la inversión de papeles tradicionales, el contraste de entonación y actitudes de sus personajes y la multiplicidad de frases exclamativas, interrogativas o irónicas, al que Jammes considera «más dramático que los tradicionales bailes teatrales». Pero, como indica Javier Huerta en su ponencia, es en el siglo XVII cuando con mayor claridad se manifiesta el concepto de cada modalidad dentro del teatro menor. Si el mismo Quevedo escribió entremeses y consideraba algunas de sus letrillas como integrantes de algún género teatral, ¿por qué dables de nombre de letrilla en lugar de otro más acertado? Es cierto que estas letrillas poseen caracteres dramáticos muy acusados, como igualmente los poseen muchos pasajes de las novelas picarescas, por ejemplo. Además, como el propio Jammes apunta, no sabemos si se representaban como piezas dramáticas independientes y en su ponencia «hay más preguntas y dudas que aportaciones definitivas y supone los momentos sucesivos de una reflexión que aún no ha llegado a su punto final».

Son igualmente cuestionables las características que (en su ponencia «Notas sobre teatro obrero a finales del siglo XIX») apunta Carlos Serrano como propias del teatro menor: la brevedad, la poca formación de la mayoría de sus

autores, el lugar y la forma en que se montan y la escasa repercusión alcanzada por ellas fuera de su ámbito. Califica el teatro obrero de finales del siglo XIX de teatro menor atendiendo a esos elementos, cuando se trata de un teatro cuya función es fundamentalmente pedagógica, en que se escenifica la lucha obrera, que suele organizarse en torno a una fiesta del movimiento obrero, que está movido «por la voluntad de encontrar una forma adecuada para la propaganda de sus ideas» y carece totalmente de la comicidad propia del teatro menor.

Tampoco son elementos suficientes para calificar de teatro menor algunas piezas los personajes-tipo, el predominio del diálogo sobre la acción, las situaciones convencionales y la música, rasgos que apunta Serge Salauin (en su ponencia ya aludida anteriormente).

Manuel Fernández Nieto (en su ponencia «El entremés como capítulo de la novela: Castillo Solórzano») se detiene en el costumbrismo a que aboca el género como una de las características del entremés y subraya que por este motivo Castillo Solórzano lo introduce en sus novelas, como se sabe, de marcado carácter costumbrista. Los entremeses, dentro de la novela de Castillo Solórzano, cumplen dos funciones: animar y dar variedad a sus aburridísimas narraciones y ser elementos constitutivos de la narración novelística. En el primer caso, el argumento del entremés nada tiene que ver con el del resto de la novela, y cuando éste finaliza continúa la narración, haciéndose a él escasas referencias. En cuanto al segundo, el entremés es considerado como elemento constitutivo de un todo, «pues están plenamente incorporados a la trama novelística» y su «lenguaje y vocabulario (...) coinciden plenamente con los del resto de los episodios de la novela».

Otro de los caracteres fundamentales de ciertas modalidades del teatro menor, como la jácara, es la introducción de las clases marginales. En la jácara, según Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera (en su ponencia «Ligaduras y retórica de la libertad: la jácara»), influyen dos factores: por una parte, el romance, tanto en su aspecto formal como en el contenido, y por otra, el código marginal de germanía. El uso del tiempo escénico como instantaneidad que supone una gran tensión dramática, el lenguaje propio del mundo del hampa para garantizar su supervivencia, exigido por su condición de «sociedad secreta» y la retórica de la tortura, léxico caracterizado, en muchas ocasiones, por proceder de la jerga eclesiástica, son los rasgos característicos del género por parte de estos dos críticos.

Y Luciano García Lorenzo (en su ponencia ya aludida anteriormente) apunta como notas distintivas del teatro menor las siguientes: la corta extensión, su inferior calidad en cuanto a la poca trascendencia de los temas tratados y a la pobreza psicológica de los personajes, su carácter cómico, la acción única, el único escenario, la coincidencia entre el tiempo dramático y el tiempo del espectador y el suponer una actividad secundaria para los autores dentro de su producción teatral.

Javier Huerta (en su ponencia «Estado actual de los estudios sobre teatro menor del Siglo de Oro. Status y prospectiva de la investigación»), afirma que el marco cultural propio del entremés sería el Carnaval, al cumplirse en él los actos propios de esta fiesta, siendo sus principales temas la comida y la bebida, el sexo, la escatología y la muerte despojada de su sentido trascendente, idea en la que también insisten Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera. Sigue subrayando Javier Huerta en su ponencia varios aspectos característicos del teatro menor: el vocabulario es el propio de la plaza pública, «ámbito de la cultura en que el entremés originario se inscribe», y dentro de éste las fórmulas estereotipadas como juramentos, pullas, etc., el léxico eró-

tico y el uso de dialectos y jergas para ridiculizar a sus hablantes; los temas del entremés son los propios de la fiesta del carnaval y del cuento folklórico y denotan los gustos y preferencias de la época, como el antisemitismo, la misoginia y sobre todo el erotismo, que convierte a la mujer en el personaje central, aunque, en época más tardía, también la denuncia de la vida cotidiana y de las costumbres se reflejan en estas piezas teatrales; en cuanto a los personajes, apunta Javier Huerta e l contagio que sufren de la *Comedia dell'Arte* (desarrollando este tema más ampliamente en su artículo «Arlequín español. Entremés y *Comedia dell'Arte*», en *El crotalón. Anuario de filología*, I (1948, pp. 785-97). Finalmente, la ponencia de Javier Huerta propone al mismo tiempo una «tipología del entremés», constituida por cinco apartados, que intenta ofrecer unos criterios de clasificación del teatro breve de los Siglos de Oro.

M.<sup>a</sup> Dolores HOLGUERAS

DE LA CUEVA, Juan: *Fábulas mitológicas y épica burlesca*, ed. José Cebrián García (Madrid: Editora Nacional, Col. Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Hispánicos, 1984).

La presente edición pone al alcance del público tres obras de Juan de la Cueva: *Los amores de Marte y Venus*, *Llanto de Venus por la muerte de Adonis* (de asunto mitológico) y *La Muracinda* (de carácter épico-burlesco). Son obras inéditas, excepto el *Llanto de Venus por la muerte de Adonis*, impresa en vida del autor en una versión más breve. Es ésta la primera vez que se ofrece el texto completo. Está de más subrayar, por ello, el interés de la edición no sólo para el conocimiento de la poesía narrativa de Juan de la Cueva, sino también por su contribución al estudio de la épica burlesca y la poesía de tema mitológico en la literatura de los Siglos de Oro.

J. Cebrián García, junto a la cuidada edición de las obras, ha realizado un estudio preliminar bastante extenso (pp. 11-113), en el que, luego de bosquejar la biografía del autor, lleva a cabo un breve estudio de las diferentes obras poéticas de carácter narrativo de Juan de la Cueva (*El Viage de Sannio*, *Historia de la Cueva*, *El Exemplar Poético* y *La Conquista de la Bética*) y sus traducciones libres de Homero y Polidoro Virgilio de Urbino (*La batalla de ratas y ratones* y *Los inventores de las cosas*).

La parte final está dedicada al estudio, bastante exhaustivo, de las tres obras publicadas. Atiende primero a los problemas de textualidad, ciertamente complicados en el *Llanto de Venus por la muerte de Adonis*, donde cuenta de los ejemplares que se conservan de las obras.

Respecto de cada poema, resume el argumento y realiza un esquema de las secuencias narrativas, de gran utilidad para captar la estructura general de las obras y útil también para ver la relación de estos poemas con sus respectivos antecedentes y consecuentes. Señala como técnica fundamental la *amplificación*: el *Llanto de Venus por la muerte de Adonis* y *Los amores de Marte y Venus*, son en realidad meras recreaciones del poeta sobre leyendas ya conocidas, que vienen a abundar en aquellos detalles más propicios para la creación poética. Teniendo siempre en cuenta el concepto renacentista de imitación de los autores clásicos, coteja los textos de Cueva con sus fuentes antiguas (*Ars Amatoria* y *Metamorfosis*, de Ovidio; *Odisea*, de Homero, etc.). No hay que olvidar que estas dos obras de Juan de la Cueva fueron escritas en sus primeros años literarios: los años en que se dedicó a la traducción y a la imitación de los clásicos como ejercicio de aprendizaje poético.