

Los géneros menores en el teatro español del siglo de oro, ed. Luciano García Lorenzo. Ministerio de Cultura, Madrid, 1988; 245 pp.

Las Jornadas de Almagro, realizadas en 1987, reunieron a diversos especialistas cuyas contribuciones al estudio de los llamados “géneros menores” conforman un útil libro de consulta, que es el que ahora reseñamos. La diversidad de los temas cubre aspectos políticos, humanistas, ideológicos, actorales y relativos a la puesta en escena. El objetivo de las jornadas y la presente obra es examinar la pieza corta desde varios puntos de vista que presentan diferencias no sólo en cuanto a los temas, sino también a su tratamiento.

Javier Huerta Calvo abre la primera jornada con “Poética de los géneros menores”, en donde informa sobre el lugar que ocupan las piezas breves como parte de un espectáculo más amplio: la fiesta barroca. Huerta indica las características de los géneros menores, entre las que destaca su intención crítica, así como la pobreza de los ambientes que llevan a escena. Este aspecto vincula a la pieza breve con la picaresca, como sucede, según el autor, en los entremeses de Timoneda.

El humor negro, la broma macabra, la suplantación de un código familiar ilusorio, la transgresión erótica y sus protagonistas (el vejete, el sacristán y el estudiante, entre otras figuras) son otros de los temas expuestos en el trabajo que sirve como introducción al tema.

María Grazia Profeti, en “Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro del siglo de oro”, examina las diferencias que separan a la comedia de la pieza breve. Sencillez de estructura, utilización de personajes comunes, y del habla de los sectores bajos, concentración y constantes alusiones, conforman un lenguaje en el que la comicidad resulta primordial. La autora analiza el funcionamiento humorístico en relación con el destinatario (es decir, la risa en relación con un patrimonio cultural y un sistema de expectativas), con el medio (con el espectáculo teatral, que incluye rutinas, vestuario, espacio), con las estructuras literarias (o géneros menores dentro del acontecimiento teatral, en el que la comicidad verbal ofrece un amplio campo de estudio) y con el emisor (la forma como cada autor produce su comicidad).

Lo más relevante de esta colaboración es que abre diversas vías para estudiar aspectos concretos del funcionamiento de los géneros menores; desafortunadamente la falta de espacio no me permite aportar ejemplos precisos a través de los cuales podría aquilatarse más justamente el valor de las sugerencias de la autora.

La primera jornada se cierra con “Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del siglo de oro”, de Evangelina Rodríguez Cuadros. La autora destaca que se trata de una historia por escribir, aunque la “signicidad corporal” sea sumamente importante en el entremés. De acuerdo con la autora, el texto dramático tiene dos registros:

el clásico texto primario (monólogos, diálogos) que constituyen la partitura del texto escrito o visible que atañe a lo conceptual, y el secundario, constituido por las acotaciones y que generalmente supone una partitura de remisión visual o a la oralidad (movimiento, gesto, tono, etc.) (p. 52).

Evangelina Rodríguez agrega la existencia de una tercera partitura no escrita

de la que tenemos un conocimiento más que aproximado por los testimonios de contravención moral: son los movimientos y códigos gestuales que escapan a toda posible elucubración teórica (p. 53).

Además de estos testimonios, la autora encuentra ayuda en textos literarios que le permiten proponer la predicación y la retórica y oratoria forense, así como el “mapa gestual” como teorías paralelas para abordar la declamación y el gesto en la teatralidad, básicamente empírica, del xvii. *El gran teatro del mundo*, de Calderón, proporciona a la investigadora las claves técnicas del actor barroco: afecto (en el sentido de viveza para representar), alma (lo que hace sobresalir lo que se dice) y acción (como gesto).

A pesar de que desde una perspectiva sociológica la autora nota un creciente interés por la teatralidad barroca, la posible técnica del actor continúa siendo enigmática. Por ello el acopio de textos que se refieren al tema es en sí mismo valioso, ya que permite una aproximación a la pieza breve, en la que de acuerdo con la investigadora influye la *commedia dell'arte* sin que por ello se abandone “una tradición actoral española, más basada en la palabra y en la deformación, en la gestualidad verosímil” (p. 73).

Evangelina Rodríguez propone tres sistemas barrocos de actuación:

una, doctrinal (vehiculando un mensaje teológico o político), llevada adelante por el poderoso (rey, padre, autoridad), que implicaría un tono de convencimiento y viveza declamatoria; otra, factual y existencial (enredo amoroso, acción), llevada a cabo por galanes o protagonistas centrales, que supondría un tono de neta verosimilitud aristotélica; y una situación cómica o burlesca, potenciada por el gracioso, que implica el nivel de gestualidad descrito más arriba (p. 77).

Las acotaciones y el vestuario considerado como aplicación del gesto contribuyen a redondear un trabajo que busca extender el análisis de la acotación al teatro áureo, estudiar sermonarios y manuales de retórica, las posibles escuelas declamatorias, el grado de especialización y establecer un vocabulario técnico.

Ricardo Senabre inicia la segunda jornada con “El lenguaje de los géneros menores”, en el que establece como época de esplendor del teatro breve la que va “desde mediados del siglo xvi hasta mediados del siglo xvii” (p.131). En la pieza corta se introducen elementos paródicos

a través del lenguaje. De acuerdo con Senabre, ya en Lope de Rueda puede encontrarse “el primer intento de utilizar artísticamente el habla de los maleantes” (p. 132), jerga esencial en la producción de jácaras. La interpretación grotesca de palabras conocidas, la parodia del latín o del habla culta, el uso de la dilogía, de expresiones vulgares, de innovaciones léxicas, de formas compuestas de carácter intensificador y de palabras imaginarias, forman parte de la riqueza expresiva de la pieza breve, clave de un deleite léxico primordial.

“Caricatura quevediana y figuras del entremés”, de Maxime Chevalier, examina la similaridad entre ocho personajes de Quevedo y del entremés (el hablador, el lindo, el valiente, el viejo coquetón, la mujer del guardainfante, la pidona, la viuda y la dueña). Aunque no es posible establecer una vinculación estable entre los personajes de Quevedo y los del entremés, Maxime Chevalier sostiene que algunos de estos personajes —el viejo, la mujer del guardainfante, la dueña y hasta cierto punto la viuda— están presentes en los entremeses.

En un texto que es más bien sugerencia de trabajo, Marc Vitse establece, considerando la burla como estructura narrativa, las fases del proceso, así como “la repartición de los actores de la burla que, en la obra cervantina, se dividen, clara e insistentemente en dos campos. Es el primero el del Burlado mayor y [...] los burladores” (p. 168).

Según Vitse, la burla implica un castigo como “elemento de una deseable regulación socio-ética” (p. 170), que se orienta “no hacia una exclusión segregadora, sino hacia una inclusión recuperadora” (p. 171). El estudio de la ideología en los textos exige considerar los esquemas estructurales y las diferencias organizadoras de ideología en el siglo xvii, mientras el análisis de la burla implica conocer la historia evolutiva de la risa.

La tercera jornada se dedica íntegramente a revisar aspectos pertinentes desde un punto de vista actoral y de puesta en escena. El primero de los trabajos, “Recreación escénica actual del entremés. (Notas para una interpretación actoral)”, de Ernesto Caballero, establece al público como generador de “manifestaciones festivas, que son recogidas y traducidas por el comediante y terminan reconvertidas —estilizadas— en manos de los poetas” (p. 201). Las notas permiten a Caballero explorar la conciencia de la pieza breve acerca de sus convenciones, así como aproximarse al uso que ésta hace del gesto, del escenario y de la transformación de los personajes en tipos. Según el autor, la gestualidad en el teatro breve “hace añicos la referencia cotidiana de la interpretación naturalista” (p. 207) a través del distanciamiento irónico.

En “Los géneros menores en escena”, Alfonso Gil se limita a refutar la relación establecida entre entremés (que parte de un texto) y *commedia dell'arte* (que es pura improvisación sobre la base de una especialización actoral); a comprobar que el teatro breve refleja la realidad social y que no se puede separar al entremés de su contexto.

La máxima utilidad de *Los géneros menores en el teatro español del siglo de oro* consiste en llamar la atención sobre los géneros menores, a los que se ha considerado una suerte de traspatio del teatro y a los cuales es preciso prestar la atención que merecen no sólo por ser la expresión más vital de una época y por su mérito como literatura dramática, sino también por su importancia entre otras formas teatrales cuya historia está igualmente por escribirse. Las Jornadas de Almagro 1987 apenas abren puertas, señalan aspectos sin duda significativos pero cuyo funcionamiento, literario y escénico, permanece aún velado. A pesar de la diversidad y de la brevedad de los comentarios, los autores reunidos logran su cometido: revelar los géneros menores como un campo de investigación tan fascinante como necesario para comprender una época y su literatura.

BRUCE SWANSEY
El Colegio de México

CATHERINE SWIETLICKI, *Spanish Christian Cabala. The works of Luis de León, Santa Teresa de Jesús and San Juan de la Cruz*. University of Missouri Press, Columbia, 1986; 228 pp.

Recientemente se ha revisado el interés que la Cábala cristiana suscitó en algunos destacados filósofos, poetas y humanistas del Renacimiento y el Barroco. Recordemos las valiosas investigaciones realizadas por François Secret quien, inspirado por los estudios ya clásicos de Gershom Scholem, ha definido la forma en que, por una preocupación esencialmente religiosa y filosófica, pensadores cristianos de dicha época reconocieron en las teorías cabalísticas un camino seguro para comprender mejor los secretos de la religión cristiana al considerarlas la herencia más antigua y sagrada. Como es sabido, la Cábala, de origen gnóstico, alcanzó su esplendor en el siglo XIII en España. En ese siglo, Abraham Abulafia (1240-1295) y Moses de León (1240-1305), principalmente, fundaron las bases de la Cábala sintetizadas en el *Sefer ha-Zohar*, que esencialmente comprende dos aspectos: el *sefirot* (es decir, la divina emanación, nombres y aspectos de la divinidad frecuentemente comparados a las ideas platónicas) y su estrecha relación con las diez esferas celestes, los ángeles, el hombre y la creación; y las letras secretas del alfabeto hebreo con todas sus propiedades místicas inherentes: *notarikon*, *gimatriyya* y *temurah*.

Este periodo corresponde a la pacífica convivencia del mundo hebreo y cristiano simbolizada por Alfonso X (1230-1284). Con estos datos bastaría para apreciar la intensidad y la supervivencia de la Cábala y de la cultura hebrea en general en el panorama intelectual de España. El *Setenario* de Alfonso X sería una prueba suficiente para comprobar