

Emocionar escribiendo
Teatralidad y géneros literarios
en la España áurea

Luciana Gentilli
Renata Londero (eds.)

ÍNDICE

Presentación	9
LUCIANA GENTILI/RENATA LONDERO	
Las comedias a Marcia Leonarda	15
MARCO PRESOTTO	
A propósito de la estructura dramática de una comedia bocca- cciana de Lope de Vega: <i>El ruiseñor de Sevilla</i>	31
MARÍA DEL VALLE OJEDA CALVO	
«Pájaros nuevos» y además colaboradores. Lope frente a la escri- tura en colaboración	59
ALESSANDRO CASSOL	
Estrategias y efectismos teatrales en la poesía no dramática de Lope de Vega	73
MARCELLA TRAMBAIOLI	
Elementos teatrales en <i>Experiencias de amor y fortuna</i> de Fran- cisco de Quintana	93
ANDREA BRESADOLA	
<i>El divino portugués, San Antonio de Padua</i> de Juan Pérez de Montalbán, desde su vertiente pragmática	113
SAGRARIO DEL RÍO ZAMUDIO	
Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas	129
FAUSTA ANTONUCCI	
Calderón, educador de príncipes	147
ERIK COENEN	

Entre el espanto y la risa: la escenificación de la magia en <i>El hechizado por fuerza</i> y <i>Duendes son alcabuetes</i> de Antonio de Zamora	159
RENATA LONDERO	
Teatralidad y poesía épica en el Siglo de Oro. Traducciones poéticas y traducciones (adaptaciones) teatrales de la <i>Gerusalemme liberata</i>	173
ANDREA BALDISSERA	
En la escena del mundo: la <i>performance</i> de predicadores y misioneros en la España del siglo XVII	197
LUCIANA GENTILLI	
Varios afectos y varias especies sensibles: la predicación de los jesuitas misioneros en las zonas rurales italianas (siglos XVII-XVIII)	217
BERNADETTE MAJORANA	
Auguste Rondel y la teatralidad áurea en España	239
DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ	
Corrigiendo a Cervantes. Signos de teatralidad y puesta en escena: <i>La Gran Sultana</i> (1992)	255
LUCIANO GARCÍA LORENZO	
Lope de Vega y la teatralidad áurea desde el siglo XXI	267
MIGUEL ÁNGEL AULADELL PÉREZ	

PRESENTACIÓN

Luciana Gentilli/Renata Londero

En su cardinal *El teatro y la teatralidad del Barroco* (1969), compendio de los numerosos ensayos que dedicó a la tendencia hacia la teatralidad y la teatralización de la vida en la *Weltanschauung* barroca, Emilio Orozco Díaz habla del «desbordamiento» de la emotividad y del afán escenográfico que caracteriza al arte de la época más impregnada de espectacularidad en toda la historia cultural europea e hispánica en particular. Tras las afirmaciones pioneras del gran crítico granadino han pasado muchos años y otros estudiosos –como, por ejemplo, Roger Chartier y Evangelina Rodríguez Cuadros– han seguido investigando en este terreno tan fértil, con enfoques diversos y originales. Sin embargo, el acierto interpretativo de Orozco Díaz aún permanece vigente, porque todo experto de las artes áureas (pintura, escultura, arquitectura, música y, por supuesto, literatura) no puede prescindir de los conceptos de *theatrum mundi* y *amplificatio adfectus* a la hora de analizarlas en profundidad, a través de sus recursos habituales y típicos: es decir, el poder perturbador de la imagen, que parece buscar el contacto con el espectador desde cuadros, estatuas, edificios y escenarios; el uso de mutaciones dinámicas y enfáticas; y el aprovechamiento de la palabra icónica, encaminada a mover y conmover.

Partiendo de estos cimientos teóricos, decidimos organizar el congreso internacional «Emozionare scrivendo: teatralità e generi letterari nella Spagna dei Secoli d’Oro» (Universidad de Udine, 27-28 de mayo de 2010), vinculado al proyecto de investigación 2007-2009 «Teatralità e generi letterari a confronto», y financiado por el Ministero dell’Università e della Ricerca italiano.¹ Sobre todo nos interesaba proponer un

¹ En realidad así se titulaba sólo el proyecto de la unidad de investigación de Udine (formada por nosotras y Sagrario del Río Zamudio), que se incluía en el PRIN 2007-2009 nacional, coordinado por Giuseppe Mazzocchi (Universidad de Pavia), y cuyo título era «Critica testuale ispanica: il Siglo de Oro».

encuentro de intercambio científico que escudriñara un aspecto de este amplio campo temático, menos explorado por la crítica, tal como es la expresión de la teatralidad barroca a nivel interdiscursivo, al hilo de los géneros literarios más difundidos en la España de los Siglos de Oro: en primer lugar, el teatro –«síntesis de todas las artes», según Orozco Díaz– en sus diferentes subgéneros (la comedia urbana y la palatina, la hagiográfica y la de magia); y luego la lírica, la épica, la narrativa y la oratoria sagrada. Por lo tanto, en el abigarrado abanico, aunque conceptualmente homogéneo, de los quince trabajos que se presentaron en Udine y que aquí se recogen,² una pequeña pero importante nómina de estudiosos españoles, franceses, holandeses e italianos de las letras hispánicas auri-seculares dialogaron idealmente sobre el modo complejo y fructífero en el que la plétórica espectacularidad barroca invade los códigos temático-discursivos (sólo aparentemente rígidos, como se verá) de los géneros citados, llegando a veces a modificar o incluso a reconstruir sus propios fundamentos textuales, tanto en el contenido como en la forma.

De lo provechosa y fascinante que puede resultar esta clave de investigación es certero botón de muestra el amplio apartado dedicado al estudio de la teatralidad en la producción de Lope de Vega.

Marco Presotto, al ocuparse del éxito comercial del que gozó la novela corta lopesca entre las mujeres de su tiempo, subraya las numerosas afinidades existentes entre las «novelas comediescas» –definición que bien sintetiza la consonancia de temas y motivos con el teatro de corral– y las llamadas «comedias novelescas», tan paradigmáticas de la *Parte IX*, con la que en 1617 se inaugura la participación del dramaturgo en la edición de su teatro. Por su parte, ocupándose de *Los terceros de San Francisco*, único ejemplo de obra colaborada de Lope, escrita hacia 1628 junto a su amigo Pérez de Montalbán, Alessandro Cassol sondea con puntilloso esmero las razones del rechazo del dramaturgo hacia esta

² Todos los artículos que se publican en este libro se adhieren en cuanto a su argumento principal a las comunicaciones leídas en el congreso utinense. La única excepción en este sentido la constituye el trabajo de Alessandro Cassol, que ha sustituido la panorámica propuesta oralmente («La colaboración dramática en las cortes de los últimos Austrias») por el análisis de la comedia *Los terceros de San Francisco* (compuesta por Lope de Vega y Juan Pérez de Montalbán), que ha titulado: ««Pájaros nuevos» y además colaboradores. Lope frente a la escritura en colaboración».

forma de composición dramática, detectando una posible explicación en la ausencia de una *visión social* de la escritura para el teatro. A su vez, Marcella Trambaioli centra su atención en la intrínseca teatralidad de la obra poética del Fénix, ofreciendo un acertado análisis de los recursos y efectismos teatrales presentes tanto en los poemas épicos, en su determinación seria (*La hermosura de Angélica*, la *Dragonetea*) y burlesca (*La Gatomaquia*), como en su poesía no dramática, llegando a demostrar cómo el autor supo aprovecharse de la práctica dramaturgica para enriquecer las posibilidades de su pluma poética, a través de inéditas conjunciones intergenéricas. Otros interesantes trasvases, a caballo entre narrativa y teatro, y entre la literatura italiana y la española a lo largo de los siglos, se llevan a cabo en el artículo de María del Valle Ojeda Calvo, cuya atención se enfoca en una comedia urbana de Lope, *El ruiseñor de Sevilla* (1604-1608), inspirada en la *novella* V, 4 del *Decameron*. En su puntual recorrido por los temas y la estructura dramática de la pieza, la estudiosa pone de relieve cómo Lope reelabora su modelo, respetando «el motivo de la cita nocturna en el jardín» de los amantes, «junto con la metáfora» erótico-amorosa «del ruiseñor», pero realzando la naturaleza activa de la Lucinda lopesca y el objetivo conyugal de los protagonistas españoles con respecto al único deseo de goce sexual que impulsa a los enamorados boccaccianos.

Esta línea de estudio se completa con la aportación de Andrea Bresadola dedicada al poeta y prosista madrileño Francisco de Quintana, cuya dependencia artística de la obra lopeveguesca es patente sobre todo en *Experiencias de amor y fortuna* (1626), la primera de sus dos exitosas novelas bizantinas o de aventura. La interferencia entre géneros, que el Fénix había llevado a cabo en el *Peregrino* y en las *Novelas a Marcia Leonarda*, representa para Quintana un imprescindible punto de partida, al que se suma la influencia de un específico modelo teatral, la comedia de capa y espada, con su desenfrenado dinamismo, sus tramas laberínticas y sus personajes estereotipados, elementos que desembocarán en el progresivo distanciamiento de la novela de las coordenadas que presentaba al comienzo del siglo.

En torno al fiel amigo y discípulo de Lope, Juan Pérez de Montalbán, se desarrollan las atinadas reflexiones que, desde el campo de la lingüística, y precisamente de la pragmática y de uno de sus temas, la cortesía verbal, ofrece Sagrario del Río Zamudio. En concreto, la estu-