

CRÍTICA BIBLIOGRÁFICA

Revista Crítica de Reseñas
de Libros Científicos y Académicos

COORDINACIÓN
Cristina Luna Segalà

EDICIÓN
www.academiaeditorial.com

ISSN
1885-6926



LIBRO RESEÑADO

Luciana GENTILI y Renata LONDERO (eds.)

Emocionar escribiendo.

Teatralidad y géneros literarios en la España áurea,

Madrid · Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert, 2011, 289 pp.

ISBN 978-84-848-957-8-7

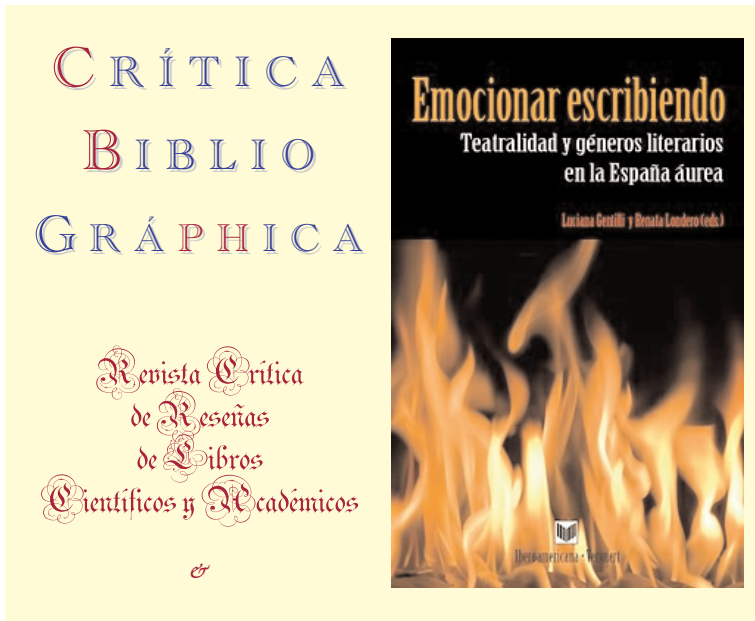
AUTORÍA DE LA RESEÑA

Elena E. MARCELLO

Universidad de Castilla-La Mancha

FECHA

2 junio 2011



El volumen reúne quince trabajos presentados en el Congreso internacional *Emozionare scrivendo: teatralità e generi letterari nella Spagna dei Secoli d'Oro*, organizado por la Universidad de Udine (Italia) en mayo de 2010 y dedicado a ahondar en la teatralidad aurisecular en sus diferentes expresiones. Tan evocador título atrae indiscutiblemente y da fe del poder de la palabra, que, desde siempre, mueve los ánimos. El subtítulo aclara y matiza el ámbito de la investigación y, por consiguiente, el común denominador que enlaza los variados estudios: la teatralidad, su manifestación y expresión –no ligadas necesaria y exclusivamente al género dramático– durante el siglo XVII de influencia española. A ello, se suma la reflexión teórica y las cuestiones taxonómicas, que, con razón, las dos editoras no desvinculan del primero de los aspectos tratados. Ambos se entrelazan y entretejen sus relaciones, como se verá a continuación.

El contenido, dispar por planteamiento e interés, introduce al lector en ese mundo del Barroco que retrató magistralmente Orozco Díaz como feliz y sobrecogedora síntesis de expresión sensorial y visual. Así, se puede pasar del análisis de una comedia –Lope y Calderón campean entre los dramaturgos estudiados– a las fórmulas de teatralización usadas por los misioneros para persuadir a los oyentes; de la reformulación dramática moderna de una pieza clásica a aproximarse a las estrategias «teatrales» utilizadas en la poesía épica o lírica, española o italiana. Por tanto, aunque el asunto sea común, los enfoques varían: hay análisis hipertextuales, sociológicos, bibliográficos o incluso pragmáticos. Es esta una modalidad que se está imponiendo en los encuentros de investigadores y que no deja de dar agradables sorpresas. Dentro del subsiguiente abanico de aportaciones, éstas pueden agruparse según el asunto.

Las primeras cuatro contribuciones se centran en la figura de Lope de Vega y, desde ópticas diferentes, atienden a los elementos de teatralización en la producción del Fénix. Marco Presotto («Las comedias a Marcia Leonarda», pp. 15-30), con un interesante juego de espejos, analiza las comedias cuya destinataria es la Marcia Leonarda de las *Novelas*, tanto desde la perspectiva de la sociología del libro como desde la preceptiva. Comedias y novelas, de hecho, constituyen el eje principal de la literatura de entretenimiento, de consumo, cuyo éxito estalló en el siglo XVI y continuó en el siguiente. La imprenta inunda Europa con publicaciones individuales, antologías, partes, florilegios, traducciones y adaptaciones, eludiendo incluso prohibiciones legales –como en el caso de Castilla, donde durante una década (desde 1625 a 1635) se impidió editar comedias y novelas–. El hispanista italiano subraya el papel del público femenino en este proceso; un receptor defendido por el Lope autor en sus prólogos como uno de los más fuertes promotores de la «industria» editorial dramática y novelística. El espejo (si no espejismo) al que aludía antes se pone de manifiesto al tratar las dos modalidades de fruición del texto. En tiempos de Lope, al teatro escrito para ser representado (como debe ser) se suma su explotación impresa, por lo tanto, un teatro para ser leído (en privado, pero no necesariamente sin público); viceversa, las novelas, escritas para su lectura e insertas a menudo en un marco narrativo particular se compaginan con otras formas de literatura, entre ellas, el teatro. *La viuda valenciana* y *Las mujeres sin hombres*, las dos comedias dedicadas a Marcia Leonarda, comparten intenciones en sus dedicatorias. Su autor, jugando intencionadamente con reminiscencias autobiográficas o referencias a la actualidad de su tiempo, establece un *trait d'union* entre su

interlocutora narrativa y su público femenino, pergeñando así cuál es su receptor, cuál el asunto de las piezas y cómo enfrentarse a él. Por consiguiente, sus reflexiones, aún estando modeladas dentro cauces teórico-narrativos concretos, constituyen un precioso testimonio de los hábitos lectores del siglo XVII y de los artificios lopianos usados para con su público. Las siguientes dos aportaciones atienden a dos piezas teatrales puntuales del Fénix, analizadas desde perspectivas distintas. María del Valle Ojeda Calvo («A propósito de la estructura dramática de una comedia boccacciana de Lope de Vega», pp. 31-58) trata cuestiones hipertextuales, de transgenerización, estudiando las diferencias de estructura –lo que obliga a un abrumador despliegue de secuencias y microsecuencias dramáticas, que pesan en su lectura– y de enfoque –el aspecto que, a mi parecer, resulta más productivo– existentes entre *El ruiseñor de Sevilla* y la novella del *Decameron* de Boccaccio (V, 4), su fuente principal. Por otra parte, Alessandro Cassol («“Pájaros nuevos” y además colaboradores. Lope frente a la escritura en colaboración», pp. 59-72) investiga los factores (contextuales, personales, etc.) que impiden al Fénix dedicarse a la escritura en colaboración a través de *Los terceros de San Francisco*, la única comedia que él escribió a dos manos, junto al amigo Juan Pérez de Montalbán. Con Marcella Trambaioli («Estrategias y efectismos teatrales en la poesía no dramática de Lope de Vega», pp. 73-91) abandonamos solo aparentemente el teatro, porque se adentra en la producción lírica analizando los recursos adoptados por Lope de Vega –*in primis*, la técnica de romper la ilusión «escénica»– y su evolución.

Las dos contribuciones sucesivas, entre novela y teatro, se detienen en dos autores de la primera mitad del siglo XVII estrechamente ligados al gran Lope de Vega. Andrea Bresadola («Elementos teatrales en *Experiencias de amor y fortuna* de Francisco de Quintana», pp. 93-112) estudia una de las dos novelas de Francisco de Quintana, autor que en 1622 ganó una justa literaria presidida por el Fénix y, a partir de este momento, emprendió una interesante y curiosa modernización del género narrativo de ficción. En el artículo se subraya, justamente, esa peculiar configuración de las novelas de Quintana que dificultan su pura inserción en cualquier de los subgéneros vigentes en la época. Sin embargo, este peculiar hibridismo es común al teatro contemporáneo y va más allá de las reflexiones taxonómicas heredadas y aplicadas por aquel entonces. En este sentido, el escritor participa, como su «mentor» Lope, de una voluntad innovadora que prima los gustos de los «modernos» sobre los «antiguos». A lo largo de su análisis, desarrollado con pedagógica claridad, el hispanista se detiene en ciertos aspectos

(descripciones, temas, lenguaje) que, según él, entrañan elementos teatrales, y en las coincidencias (ambiente, personajes, acción, recursos) que la novela comparte con el género de la comedia de capa y espada. Un drástico cambio de enfoque se nota en el siguiente artículo («*El divino portugués, San Antonio de Padua* de Juan Pérez de Montalbán, desde su vertiente pragmática», pp. 113-128). Su autora, Sagrario del Río Zamudio, anuncia desde el principio que su método de análisis procede de la lingüística pragmática, que aplica a una comedia aurisecular de Pérez de Montalbán. Esas intenciones ofrecen unos resultados que, quizás, no sorprendan en exceso (y merecerían algunas puntualizaciones) por la evidente conexión existente en el teatro entre la expresión verbal (oral), el contexto y la acción.

Cambia el tercio con los dos estudios posteriores, que miran al Calderón dramaturgo: al joven y al mayor, al experimentador y al educador. Fausta Antonucci («Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas», pp. 129-145), que últimamente ahonda en los procesos de renovación del género teatral en dirección trágica, se centra en un ramillete de obras del primer Calderón, fechables entre 1623 y 1625: *Amor, honor y poder*, *Judas Macabeo*, *El sitio de Bredá* y *La gran Cenobia*. Partiendo de los preceptos taxonómicos heredados por aquel entonces, la hispanista extrae las marcas genéricas que Calderón desatiende, modifica y, sobre todo, compagina con las cómicas, y va señalando cómo evoluciona el tratamiento trágico en las cuatro piezas, que indican el camino emprendido hacia sus creaciones mayores. La acción histórica –signo caracterizador de lo trágico– sufre modificaciones por su mezcla con asuntos y recursos de signo inverso, es decir, típicos de las comedias; o también por su acercamiento al contexto contemporáneo (como es el caso de *El sitio de Bredá* y de su componente épico); la adaptación de elementos cómicos (por ejemplo, conflictos) o la reutilización de motivos promovidos por la tragedia renacentista (la mudable fortuna, el maniqueísmo de situaciones y personajes); el paulatino disolver de las soluciones macabras o terroríficas tanto a nivel lingüístico como a nivel dramático, etc. De modo que, concluye Antonucci, «parece evidente que Calderón, al componer piezas como *El sitio de Bredá*, y aún más *Judas Macabeo* y *La gran Cenobia*, que tratan de historia antigua y agitan importantes temáticas políticas y morales, tenía muy presente el modelo de la tragedia renacentista, declinado en su modalidad *morata*. Pero, como observaba ya Aristóteles [...] y repiten puntualmente los comentaristas del XVI y del XVII, si, por una parte, el castigo final del malvado y el premio del bueno son indudablemente aleccionadores [...], por otra, no determi-

nan compasión y miedo en los espectadores, sino más bien satisfacción, que no es una emoción trágica sino cómica» (p. 141). Y a pesar de los ajustes señalados, estos textos constituyen todavía la fase previa a la posterior configuración de un protagonista trágico con que el público puede identificarse y que, por un error inadvertido (y no fruto de una intrínseca maldad) o por una imprudencia, sufre consecuencias trágicas; estos personajes poblarán la producción madura de Calderón. El segundo estudio, a cargo de Erik Coenen («Calderón, educador de príncipes», pp. 147-157), se detiene en las piezas escritas para el público palatino y pensando, en particular, en la figura del monarca. Se trata de obras en que se plantean cuestiones del poder (*Saber del mal y del bien*, *Como se comunican dos estrellas contrarias*, *La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo*, *Darlo todo y no dar nada*, *Amar, honor y poder*, *Nadie fía su secreto*, etc.) y que pueden tener una intención aleccionadora. Sigue conectado con el mundo calderoniano el artículo a cargo de Renata Londero («Entre el espanto y la risa: la escenificación de la magia en *El hechizado por fuerza* y *Duendes son alcahuetes* de Antonio de Zamora», pp. 159-172) por el hipotexto de las comedias de Zamora estudiadas. Se analizan, en efecto, dos obras inspiradas en *La dama duende*, aunque, en el caso de *Duendes son alcahuetes*, probablemente en su elaboración pesan más tres *scenari* titulados *Lo spirito folletto*, derivados, a su vez, de la misma pieza. Londero va señalando los distintos planteamientos dramáticos, no solo con respecto a las fuentes sino también entre las dos producciones teatrales. El dramaturgo finisecular apuesta por amplificar los elementos burlescos –la ridiculización de la creencia en supersticiones– a través de un personaje (el figurón, en la primera; el gracioso, en la segunda) y derivando el tono hacia lo grotesco. Asimismo, los efectos espectaculares ligados a la magia se ven amplificados por otros factores, como el vestuario, la música, las imágenes visuales y retóricas, etc.

Catapulta al lector en el barroco y épico mundo tassiano Andrea Baldissera («Teatralidad y poesía épica en el Siglo de Oro. Traducciones poéticas y traducciones (adaptaciones) teatrales de la *Gerusalemme Liberata*», pp. 173-195), que en su sugestivo artículo atiende a un episodio celeberrimo del poema italiano –el duelo entre Tancredi y Clorinda– y a sus respectivas traducciones, a cargo de Juan Sedeño, Bartolomé Cairasco de Figueroa y Antonio Sarmiento de Mendoza. El fragmento de la *Gerusalemme Liberata*, rico de elementos teatrales por la presencia de diálogo, la descripción del duelo, el uso del disfraz, la dolorosa agnición final, fascinó a poetas, artistas, pintores y dramaturgos. Baldissera va señalando las diversas soluciones estilísti-

cas y lingüísticas ofrecidas por los tres traductores españoles e incluso atiende, aunque sea someramente, a dos dramatizaciones del poema de Tasso: *La conquista de Jerusalén* atribuida a Cervantes y la *Jerusalén res-taurada* de Agustín Collado del Hierro (sobre la que está preparando una edición crítica).

La teatralidad estudiada en los sólidos y valiosos artículos siguientes es la que atañe al mundo de la predicación. Luciana Gentili («En la escena del mundo: la *performance* de predicadores y misioneros en la España del siglo XVII», pp. 197-215) y Bernadette Majorana («Varios aspectos y varias especies sensibles: la predicación de los jesuitas misioneros en las zonas rurales italianas (siglos XVII-XVIII)», pp. 217-237) comparten un mismo enfoque crítico que aplican, la primera, a los misioneros jesuitas en España; la segunda, a las misiones rurales en Italia. Asimismo, ambas estudiosas se enfrentan, en cierto sentido, a un mismo obstáculo de índole documental: un corpus reducido, de carácter no literario y, a menudo, testimonio indirecto del discurso misionero (manuales de comportamiento o informes sobre el desarrollo de las misiones), por lo que el estudio de la teatralidad se ve ulteriormente limitado. Como es sabido, la finalidad primaria de estos misioneros era la de «mover» los ánimos, de persuadir a los oyentes y conmocionarlos para favorecer su conversión o arrepentimiento, según los casos. Dicho objetivo se alcanza compaginando el discurso verbal con lo visual; es decir, usando esa fórmula teatral que une palabra-imagen-acción. La conexión entre oratoria y representación dramática no era desconocida para quienes, entre los misioneros, habían tenido acceso a los estudios universitarios, puesto que era una fórmula comúnmente adoptada en las escuelas jesuíticas: poner a prueba la capacidad elocutiva de los estudiantes a través de una representación teatral. Por otra parte, la literatura religiosa también se hace eco de estos recursos. Ambos aspectos se reflejan en los consejos dirigidos a los misioneros. Valga para ambos trabajos el ejemplo de la Pasión de Cristo, sintetizada en la imagen del Cristo crucificado, que la poesía, los ejercicios espirituales ignacianos y, obviamente, las alocuciones predicadoras utilizan para conmover al penitente. Este diálogo con la cruz, acoplado con actos de contrición físicos autoinfligidos (por ejemplo, las flagelaciones) o con relatos emocionalmente impactantes, son los recursos más teatrales utilizados por los misioneros en su labor.

Cierran el volumen tres contribuciones que proyectan la teatralidad aurisecular hacia la era moderna a través de los libros, como ocurre con el fondo bibliográfico de Auguste Rondel (Dolores Thion Soriano-Mollá, «Auguste Rondel y la teatralidad áurea en España», pp. 239-

253), a través de la puesta en escena, como en la representación cervantina dirigida por Marsillach (Luciano García Lorenzo, «Corrigiendo a Cervantes. Signos de teatralidad y puesta en escena: *La Gran Sultana*», pp. 255-265), y, finalmente, a través de internet (Miguel Ángel Auladell Pérez, «Lope de Vega y la teatralidad áurea desde el siglo XXI», pp. 267-289). Una válida demostración de que hay signos teatrales que perviven, sobreviven o reviven hasta (y en) nuestros días. En definitiva, el volumen constituye un interesante y enriquecedor acercamiento a la teatralidad y a la taxonomía dramática del Siglo de Oro, a los problemas teóricos para su análisis y a la variedad de realizaciones.

et