

Comedia Performance

VOLUME 21 · 2024

Journal of the Association for
Hispanic Classical Theater

The Pennsylvania State University Press

Editor

Enrique García Santo-Tomás, University of Michigan

Book Review Editor

Duncan Wheeler, Leeds University

Performance Review Editor

Julio Vélez Sainz, Universidad Complutense

Interviews Editor

Veronika Ryjik, Villanova University

Editorial Board

Sergio Adillo, Universidad Antonio de Nebrija

Paula Casariego Castiñeira, Università Roma Tre

Susan L. Fischer, Bucknell University

Barbara Fuchs, University of California, Los Angeles

Purificación García Mascarell, Universitat de València

Alejandro García-Reidy, Universidad de Salamanca

Javier Huerta Calvo, Universidad Complutense

A. Robert Lauer, University of Oklahoma

Christina Lee, Princeton University

Susan Paun de García, Denison University

Alejandra Juno Rodríguez Villar, Hanover College

Javier Rubiera, Université de Montréal

Jonathan Thacker, Oxford University

Germán Vega García Luengos, Universidad de Valladolid

Lillian von der Walde Moheno, Universidad Autónoma Metropolitana

Elizabeth Wright, University of Georgia

Founding Editor

Barbara Mujica, Georgetown University

Comedia Performance

VOLUME 21 · 2024

Introduction

De amistades, en la amistad # 1
Enrique García Santo-Tomás

Obituaries

Henry Wells Sullivan (1942–2023) # 4
Raúl Galoppe

Aurelio González (1947–2022) # 6
Lillian von der Walde Moheno

Performance Articles

Honoring the Memory of
Donald R. Larson (1935–2022) # 10
Edited by Susan Paun de García

Reading for Performance

El dramaturgo es quien construye el personaje: el duque de Gloucester
de Shakespeare y el de Ferrara de Lope # 15
Isaac Benabu

Metanoia y conversión en *El castigo sin venganza*
y en *La vida es sueño* # 30
Manuel Delgado Morales

El conde Alarcos: Honor, Excess, and the King # 47
A. Robert Lauer

What Price Salvation?: Visual Signifiers in Calderón's *El gran mercado del mundo* # 62

Barbara Mujica

Women Trouble

Valor, agravio y mujeres al borde # 77

Bruce R. Burningham

Women's Agency in *El burlador de Sevilla*: Xavier Albertí's *Mise en Scène* (2022) in the Wake of #MeToo # 90

Susan L. Fischer

Staging Gender Norms, Sexual Harassment and Assault, and the *Mujer Varonil* # 110

Valerie Hegstrom

Dog Eat Dog: Staging Female Rivalry in David Johnston's Translation of Lope's *The Dog in the Manger* # 126

Sharon D. Voros

Music and Performance

The King on Stage: Philip IV and the Projection of Power in Lope de Vega's Opera *La selva sin amor* # 141

Chad M. Gasta

Mira de Amescua's *Voces del Cielo* Speak, Vélez de Guevara's Sing Dramatic Ballads—Critical Notes # 156

C. George Peale

Contextualizing Extant Music for Song-texts in Selected Plays by Lope de Vega # 166

J. Yuri Porras

Translating and Rewriting Sources

No Laughing Matter: Translating the Ludic Imagination in Lope de Vega # 184

David Johnston

“A ninguno imitó; nació para maestro, y no discípulo”: Calderón’s Early Debt to Lope de Vega and Others # 203

Jonathan Thacker

Authorship and Aesthetic Experience in the *Comedia*: The Genesis of Calderón’s *A secreto agravio, secreta venganza* # 219

Robert M. Johnston

Texto y tempestad: la furia del mar y la imitación poética en la épica y la novela de la España altomoderna # 233

Elizabeth B. Davis

Pedagogies

“Decir a voces esto”: Una adaptación digital de *El conde Partinuplés* # 245

María Ángeles Fernández Cifuentes

Children’s Theater Production Workshop: Diversifying the Classics and LA Librería # 265

Sofía Yazpik and Amed Galo Lopez

Fortune and Misfortune on the Stage: Ângela de Azevedo’s Marian *Comedia* in the Classroom and Beyond # 285

Persephone Hernández-Vogt

Interviews

Recuperar la intrahistoria de los clásicos: Entrevista a Alberto Conejero # 294

Esther Fernández

Fuenteovejuna, todos a una: Un proyecto de teatro popular. Entrevista a José Carlos Cuevas y Pedro Hofhuis, directores, y Carmen Chávez, actriz. Fuente Obejuna, Andalucía, 19 de agosto de 2022 # 304

Victoria Jane Rasbridge

“Como estudiar todo lo que no nos enseñaron”: Una conversación sobre la serie *Juana Inés* con Monika Revilla # 318

Margaret E. Boyle

Hijas de Felipe y Podcast como Performance: “Nos interesa de esta época por nuestro momento presente” # 328

Margaret E. Boyle

Hacia una interpretación de *Amicus Nebrija* (2022): diálogo *monologado* con Denis Rafter # 344

Susan L. Fischer

Performance Reviews

El muerto disimulado by Ángela de Azevedo. Directed by Laura Garmo and Nacho León. Teatro a bocajarro. Casa Palacio de los Villarreal.

July 12, 2022 # 358

Valerie Hegstrom

Fuente Ovejuna (1612), by Lope de Vega. Translated by Adrian Mitchell. Directed by Flordelino Lagundino. Theatre for a New Audience, Polonsky Shakespeare Center, Brooklyn, NY. April 30–May 28, 2023 # 362

Claudia Mesa Higuera

Los empeños de una casa, de *Sor Juana Inés de la Cruz*. EFE TRES Teatro and Teatro de los Sótanos, Corner Stage, University of Alberta, April 19, 2023, and Elder Jerry Wood Atrium, Allard Hall, MacEwan University, April 20, 2023 # 371

Erin Alice Cowling and Amanda Fuenmayor

Chronicles

Exprimiendo el jugo de los clásicos iberoamericanos: XXII Festival Iberoamericano del Siglo de Oro en Alcalá de Henares # 379

Aroa Algaba Granero

Lope, sin fin, todo lo vence en la decimoséptima edición del Festival Olmedo Clásico # 389

Adrián Velasco Sainz

Book Reviews

Norton Roy and Jonathan Thacker, eds. *A Companion to Calderón de la Barca* * 394

Alessandra Criscuolo

William Manson and C. George Peale, eds. *Los hijos de la Barbuda*. Estudio introductorio de Javier Irigoyen-García * 397

Alejandro García-Reidy

Eric Calderwood. *On Earth or in Poems: The Many Lives of Al-Andalus* * 400

Rob Bayliss

Esther Fernández and Adrienne L. Martín, eds. *Drawing the Curtain: Cervantes's Theatrical Revelations* * 405

Aaron M. Kahn

Simon Kroll. *Sonido y afecto en Calderón. Un estudio de las asonancias* * 409

A. Robert Lauer

Sara Sánchez Hernández. *Juan del Encina a escena. Análisis de la teatralidad de las piezas dramáticas del Cancionero* * 412

Roser López Cruz

AHCT 2023 Founders' Prizes * 415

Journal Description

Comedia Performance publishes articles on diverse aspects of performance of the Spanish *comedia* and other early modern theatrical forms. Appropriate subjects for articles include, but are not limited to, historical or modern staging of the *comedia*, translating the *comedia* for the stage, performance theory, textual issues pertain to performance, historical issues such as audience composition, corral design, costuming, blocking, set design, and spectator response. *Comedia Performance* does not publish text-based literary studies. The journal does publish interviews with directors and actors, performance reviews, and book reviews. *Comedia Performance* is indexed in MLA, ERIH PLUS, and Emerging Sources Citation Index.

Mission Statement

Our mission is to highlight performance as the central aspect of theater. Although text is an essential component of the *comedia*, plays are written to be performed, not read. *Comedia Performance* strives to direct scholarly attention to this fundamental truth.

Society Information

The Association for Hispanic Classical Theater, Inc. was chartered as a non-profit organization in 1984 to promote and foster greater appreciation for Spain's classical drama in production. An international organization, the Association counts among its members literary scholars, theatrical directors and producers, teachers, and other aficionados of Spain's Golden Age of Theater. The Association maintains a rare collection of Spanish Renaissance and Baroque plays on film and videotape. The materials in the Association's visual library are available to its members and serve as resources for scholarly investigations, an invaluable repertoire for theatrical companies, exciting tools for the classroom, and delightful entertainment for the general public.

Subscription Information

Comedia Performance is published annually by the Penn State University Press. Institutions are encouraged to subscribe to the online content through the Scholarly Publishing Collective (scholarlypublishingcollective@dukeupress.edu). Print copies can be added to an online subscription. For only print copies, or for individual access, please contact our subscription services through Johns Hopkins University Press (jrnlcirc@jh.edu, 1-800-548-1784 [outside USA and Canada: 410-516-6987]). Contact JHUP directly for back or single issue sales.

All other correspondence or questions may be addressed to Penn State University Press, journals@psu.edu.

The Penn State University Press is a member of the Association of American University Presses.

Rights and Permission

The journal is registered under its ISSN (1553-6505 [E-ISSN 2572-4428]) with the Copyright Clearance Center, 222 Rosewood Dr., Danvers, MA 01923 (info@copyright.com). All permission requests should be submitted through the CCC's Marketplace (<https://marketplace.copyright.com>). Special requests will be routed to PSU Press directly from the CCC.

Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA.



Introduction

De amistades, en la amistad

ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS, UNIVERSITY OF MICHIGAN,
ANN ARBOR

El verano pasado tuve la oportunidad de asistir al estreno de una de las comedias del canon aurisecular más actuales, *La traición en la amistad*. El Teatro Repertorio Español de Nueva York, que ya había albergado en 2017 una versión dirigida por Leyma López, acogió del 30 de junio al 9 de julio una nueva adaptación dirigida y versionada por la actriz, directora y crítica puertorriqueña Ana Luz Zambrana. Apoyada por un discreto monitor con la traducción simultánea en inglés, y con un reparto de jóvenes actores y actrices de diversa procedencia (Puerto Rico, México, Colombia, Bolivia, España, Cuba y la República Dominicana) que aportaron a la dicción interesantísimos contrastes, destacaron en esta nueva versión de la comedia de Zayas el descaro y desparpajo de un lenguaje corporal sin remilgos y la introducción de bailes al ritmo de reggaetón en donde no escasearon guiños al momento presente. La interpretación de Zambrana, clasificada para adultos en el programa, ofrecía numerosos cambios con respecto del original, simplificando o simplemente eliminando algunos ingredientes que ya se habían suprimido también en otras versiones de este nuevo siglo: así, por ejemplo, en vez del retrato inicial que enamora a Fenisa, se observaba directamente a Liseo en escena; desaparecía el personaje de Félix, cuya noticia a Laura del falso matrimonio de Liseo y Fenisa pasaba ahora a un Lauro con mucha más presencia; se reducían las tres jornadas a dos actos; y, como gesto último, Laura acababa rechazando a Liseo. La construcción de un don Juan mucho más burlón, de un Gerardo algo más sensual que el personaje construido por Zayas y de una Laura borrachuca y lenguaraz agarrada a una botella vacía, así como la presencia en escena de

Comedia Performance, Volume 21, 2024
Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA
<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0001>

neones rosas más propios de un *strip club*, el papel de Liseo a cargo de una actriz (la puertorriqueña Ana Cristina Malavé) a quien se nombraba tanto en masculino como en femenino, o la introducción de expresiones (“que me tomas por pendeja”, “no me encojones”, “vete al carajo”) que en cierta forma heredaban la procacidad de 1630 ahora desde una nueva geografía, hicieron de esta versión una propuesta radicalmente distinta de todas las anteriores—una propuesta que sedujo y entusiasmó a un público entregado desde el inicio, el cual brindó a su cierre una cálida ovación.

Los estrenos de *La traición en la amistad* de las últimas tres décadas, de los que he dado cuenta en una edición crítica de próxima aparición,¹ han logrado seducir a públicos tan alejados como los de Chile, Estados Unidos y España. La pieza se ha escenificado en pequeños teatros, en modestos eventos pero también en grandes escenarios urbanos y en festivales internacionales; se ha versionado fiel al modelo barroco pero también desde propuestas radicalmente audaces; se ha simplificado en versiones leídas pero también se ha condimentado con música y bailes modernos. Sin embargo, si algo se ha mantenido constante en el tiempo, esa ha sido la meditación en torno a valores y conductas como el deseo, la empatía o la solidaridad. Ello se debe, en parte, a la valiente propuesta del texto original que, sin tener la calidad formal de algunas de sus creaciones coetáneas, sí destaca por una temática y un vocabulario dramático muy desinhibidos, presentando a un grupo de jóvenes que aman, sufren y luchan por satisfacer sus deseos sin la vigilancia o supervisión de adultos, y que para ello reinventan el espacio madrileño invitando a sus audiencias a disfrutarlo de nuevas formas. Y en ese disfrute brilla la amistad en toda su imperfección, en toda su fuerza y en toda su fragilidad, borrando de un plumazo el maniqueísmo empobrecedor de héroes y antihéroes, de buenos y malos: no hay, a mi parecer, comportamientos estrictamente ejemplares en la pieza (ni siquiera esa Marcia que juega a dos bandas amorosas aprovechando la ausencia de su padre) como tampoco es totalmente censurable la conducta de Fenisa, condenada por desleal mas no por promiscua. A tenor de los estrenos más recientes, podría afirmarse que esta mujer proclive al poliamor es acaso el personaje más actual de la pieza.

Si *La traición en la amistad* parece ir ganando inercia en el canon teatral barroco, lo cierto es que seguimos conociendo muy poco de esta María de Zayas cuya identidad sigue rodeada de misterio. Lo que sí parece fiable es que la madrileña mantuvo una fértil amistad con otra de las grandes escritoras del momento, Ana Caro de Mallén, de quien sabemos algo más gracias en

parte a la reciente edición crítica de su teatro preparada por Juana Escabias.² El volumen, que colma una laguna crítica fundamental en la biblioteca crítica de la *comedia nueva*, se presentó en el 46 Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, que ha pasado al liderazgo de una vieja amiga, Irene Pardo Molina, a quien tuve el gusto de conocer en las XVIII Jornadas sobre el teatro del Siglo de Oro de Almería hace ya casi un cuarto de siglo. Espero poder contar con una entrevista a Irene en uno de los próximos volúmenes de la revista.

Sin abandonar la senda de la amistad, no quiero cerrar esta breve nota sin mencionar el fallecimiento en los últimos meses de tres admirados colegas, como fueron Henry Sullivan, Aurelio González y Donald Larson. Los dos primeros reciben en este volumen un pequeño reconocimiento de Raúl Galoppe y Lillian von der Walde Moheno respectivamente. A Don le dedicamos un muy sentido homenaje gracias al liderazgo y generosidad de Susan Paun de García. A ellos se unen, como viene ya siendo costumbre, las habituales secciones de entrevistas, reseñas de libros y de estrenos, así como una sección adicional dedicada al diálogo entre teatro clásico y pedagogía. Si la esperanza definía el espíritu del último volumen, la amistad palpita en las páginas de este, una amistad con quienes se fueron tanto como con quienes inician nuevas andaduras.

NOTES

1. María de Zayas y Sotomayor, *La traición en la amistad*, ed. Enrique García Santo-Tomás (Madrid: Cátedra, 2024).
2. Ana Caro de Mallén, *Teatro completo*, ed. Juana Escabias (Madrid: Cátedra, 2023).

Obituaries

Henry Wells Sullivan (1942–2023)

Henry Wells Sullivan, eighty, passed away on Saturday, October 21, 2023, in New Orleans, Louisiana. Henry was born in Southgate in London on December 8, 1942. He graduated with a bachelor's degree in French and Spanish from Oxford in 1966 and a master's degree in French and Spanish also at Oxford in 1968. In 1970, he received his PhD from Harvard in Romance languages and literatures. He worked as an educator and professor for Lycée Michel Montaigne in Bordeaux, Harvard University, New York University, University of Illinois at Chicago, Northwestern University, University of Ottawa, University of Florida, University of Missouri–Columbia, and finally at Tulane University.

His academic journey spanned over fifty years. Since his first book appeared in 1976, a study on Juan del Encina, Henry W. Sullivan sealed his authority in the field with two major contributions: the theologically oriented *Tirso de Molina & the Drama of the Counter Reformation* (1976) and *Calderón in the German Lands and the Low Countries: His Reception and Influence, 1654–1980* (1983), tracing the great dramatist's stunning posthumous fortunes in a foreign land. Both books are indispensable readings for specialists of the Spanish Golden Age, the latter translated into German by Anke Albrecht and republished in 2017. Later in his career, Henry's scholarship incorporated Lacanian psychoanalytic theory as a fruitful resource for literary criticism. From that period, he produced *Grotesque Purgatory: A Study of Cervantes's Don Quixote, Part II* (1996), a groundbreaking analysis of Don Quixote's descent into the Cave of Montesinos as a metaphor for the talking cure. In the realm of pop culture and faithful to his admiration for the immortal group from Liverpool, he released *The Beatles with Lacan: Rock 'n' Roll as Requiem for the Modern Age* (1995), an immediate editorial success. A second edition of the book with a new Preface was published in 2013. Also published early

Comedia Performance, Volume 21, 2024

Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0004>

in 2013, the Spanish translation became a best-seller in Argentina with two new sold-out impressions in August 2013 and February 2014.

Henry was a Guggenheim Fellow (1985), Alexander von Humboldt Fellow (1978–1980), twice NEH Fellow (Junior 1976; Senior 1999), a Visiting Fellow at Clare Hall College, Cambridge (1995–1996), and an alternate for the ACLS Senior Fellowship (2003). His work capacity and productivity were admirable. In 2002, he published *The Poems of Gustavo Adolfo Bécquer: A Metrical, Linear Translation*, a collection that attests to his exceptional talent as a literary translator and poet. In 2018 came *Tragic Drama in the Golden Age of Spain. Seven Essays on the Definition of a Genre*, “a splendid study in seven interwoven essays that cover a lot of ground in great depth” in the words of Jane W. Albrecht: arguably an epoch-making publication that brought new light to the study of Spanish tragedy.

At the time of his death, Henry was working on an ambitious project: *Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), 1579–1648: A Life*, co-authored with Jane W. Albrecht. He also had in mind a micro-history of cultural relations between Spain and the Kingdom of Bohemia from the Late Middle Ages to the end of the Thirty Years’ War and the death of Charles II.

The international community of Hispanists mourns his death with a deep feeling of void and sadness for his passing. Henry will remain a highly admired and respected colleague, and an exceptional mentor. His prolific body of work—as a Lacanian scholar, literary critic, translator, poet, novelist, playwright, and composer—will continue to enlighten us and serve as timeless proof of his fervent dedication to the study of Spanish early-modern literature and theater.

Raúl Galoppe
Montclair State University

Aurelio González (1947–2022)

Dedicamos unas palabras a honrar al reconocido investigador mexicano y sin par amigo Aurelio González y Pérez, quien fuera especialista en teatro de los Siglos de Oro, con particular interés en la dramaturgia cervantista y en la puesta en escena a partir de las especificaciones autoriales en el texto dramático. Cultivó, asimismo, otros campos: la literatura hispánica medieval, el Romancero, el corrido y la literatura de tradición oral en general, así como varios temas literarios de los siglos XVI y XVII en España y en América.

Su institución de adscripción fue El Colegio de México, en donde dirigió de 2003 a 2009 el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, y fue nombrado en 2019 Profesor emérito. Nunca dejó de impartir cursos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como en otras instituciones de América, Europa y Asia en las que fue invitado a dictar cátedra. A muchos nos consta que fue un profesor muy admirado y muy querido por sus estudiantes; no es gratuito que haya dirigido 40 tesis solo en posgrado (de maestría o de doctorado), más un importante número en licenciatura.

En asociaciones académicas ocupó diversos cargos: fue, por ejemplo, miembro de la Junta Directiva de la Asociación de Cervantistas; en la Asociación Internacional de Hispanistas fue Vocal, Secretario General, Presidente y Presidente de Honor; en la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, de la que fue uno de sus fundadores, se le honró como Vocal, Presidente y Presidente de Honor; fue, asimismo, Vocal y Socio de Honor en la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, y Miembro del Comité Científico del Observatorio Permanente del Hispanismo (OPH) de la Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica. La Real Academia Española lo nombró Académico correspondiente.

Su labor de difusión científica fue en verdad significativa, como se comprueba con el enorme número de libros que editó y por las Comisiones

Comedia Performance, Volume 21, 2024

Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0006>

editoriales de las que fue miembro: en las series Publicaciones y Manuales de *Medievalia* y en las revistas *América Sin Nombre*, *Anales Cervantinos*, *Anuario Calderoniano*, *Caracol*, *Cervantes*, *Connotas*, *Hispania Felix*, *Medievalia* (codirector desde su fundación), *Nueva Revista de Filología Hispánica* (de la que fue director varios años), *Prolija Memoria*, *Revista de Literaturas Populares*, *Signos Literarios y Lingüísticos* y *Theatralia*.

Su producción académica es muy importante; elaboró más de 100 artículos o capítulos de libro en las áreas de su especialidad; aún hay varios que entregó y que aparecerán próximamente. De sus libros consigno, entre otros, *Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo* (1984), *Bibliografía descriptiva básica de la cultura medieval* (2003), *El Romancero en América* (2003), *El Centro Asturiano de México. 1918–2008* (2008), *Asturias y los asturianos en México* (2009), *El corrido: construcción poética* (2015), *México tradicional. Literatura y costumbres* (2016), y *El Romancero en América: cómo las palabras de la tradición se hicieron nuestras* (2016). En lo que respecta a los libros que editó o coordinó se hallan los siguientes: *Heterodoxia y ortodoxia medieval*, con Concepción Abellán, Concepción Company y Lillian von der Walde (1992); *Voces de la Edad Media*, con Concepción Company, Lillian von der Walde y Concepción Abellán (1993), *Palabra e imagen en la Edad Media*, con Lillian von der Walde y Concepción Company (1995); *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*, con Lillian von der Walde y Concepción Company (1996); *Edad Media: marginalidad y oficialidad*, con Lillian von der Walde (1998); *Discursos y representaciones en la Edad Media*, con Concepción Company y Lillian von der Walde Moheno (1999); *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro* (2000); *Calderón 1600–2000. Jornadas de investigación calderoniana* (2002); *Visiones y crónicas medievales* con Lillian von der Walde y Concepción Company (2002); *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación*, con Serafín González, Alma Mejía, y Lillian von der Walde (2003); *Literatura y conocimiento medieval*, con Lillian von der Walde y Concepción Company (2003); *Textos medievales. Recursos, pensamiento e influencia*, con Concepción Company y Lillian von der Walde (2005); *Introducción a la cultura medieval*, con Teresa Miaja (2005); *Temas de literatura medieval española*, con Teresa Miaja (2006); *La copla en México* (2007); *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. “Las dos orillas”*, t. I, con Beatriz Mariscal (2007), *Calderón en la imprenta y en la escena*, *Anuario Calderoniano* 1, con Ignacio Arellano (2008); *El Romancero: visiones y revisiones* (2008); *Caballeros y libros de caballerías*,

con Teresa Miaja (2008); *Temas, motivos y contextos medievales*, con Lillian von der Walde y Concepción Company (2008); *Amadís y sus libros. 500 años*, con Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas (2009); *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, con Lillian von der Walde Moheno y Concepción Company (2010); *Lyra Minima: del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, con Mariana Masera y Teresa Miaja (2010); *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos de los Siglos de Oro*, con Serafín González y Lillian von der Walde (2010); *Aproximaciones y revisiones medievales. Historia, lengua y literatura*, con Concepción Company y Lillian von der Walde Moheno (2013); *Palmerín y sus libros: 500 años*, con Karla Xiomara Luna Mariscal, Axayácatl Campos García Rojas y Carlos Rubio Pacho (2013); *Variación regional en la narrativa tradicional de México*, con Nieves Rodríguez Valle y Mercedes Zavala (2013); *Zifar y sus libros: 500 años*, con Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas (2015); *Las "Novelas ejemplares": texto y contexto (1613–2013)*, con Nieves Rodríguez Valle (2015); *El "Viaje del Parnaso". Texto y contexto (1614–2014)*, con Nieves Rodríguez Valle (2017); *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, con Lillian von der Walde Moheno (2017); *Recordar el "Quijote", Segunda parte*, con Nieves Rodríguez Valle (2018); *Lisuarte de Grecia y sus libros. 500 años*, con Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas (2019); *Cervantes hombre de teatro*, con Nieves Rodríguez Valle (2019); *El rey Arturo y sus libros. 500 años*, con Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas (2019), y *El libro y sus circunstancias. In memoriam Klaus D. Vervuert*, con Mariano de la Campa, Ruth Fine y Christoph Strosetzki (2019).

Obtuvo importantes reconocimientos como:

- Miembro de número, desde su elección en 2013, de la Academia Mexicana de la Lengua, en la que ocupó la silla xxx.
- Orden de Isabel La Católica, grado de encomienda, otorgada por el Gobierno de España en reconocimiento a la trayectoria académica.
- Medalla al Mérito Universitario 40 años de labor docente y de investigación, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reconocimiento Escuela Nacional de Altos Estudios 2017, por "haberse distinguido en la docencia, investigación y difusión de las Humanidades", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Cátedra Institucional “Manuel Calvillo” adscrita al Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis.
- Reconocimiento por Trayectoria Destacada en Investigación Teatral otorgado por la Asociación Mexicana de Investigación Teatral.

Aurelio González siempre fue muy cordial y muy gracioso; recuerdo que decía que era “un investigador de peso”, y obviamente se refería a su físico; también, en relación con su calvicie, indicaba ser “la cabeza más brillante del lugar”; sobre sus apellidos hacía notar que “procedían del linaje del Lazarrillo de Tormes”; sobre afirmaciones no comprobadas señalaba que tenían que ser verdaderas, pues las había escuchado “en una cantina”, y ya se sabe que los borrachos siempre dicen la verdad. Son inolvidables las comidas o cenas medievales o áureas que ofrecía en su casa; era, ciertamente, un gourmet y un chef de excelencia. Aún se daba tiempo para ver el fútbol, hacer las compras en el supermercado y, los martes, dirigir teatro en el Centro Asturiano de la Ciudad de México; tuve el gusto de ver sus escenificaciones sobre obras de los Siglos de Oro, ya entremeses, ya comedias; alguna la llevó a El Paso, Texas, y se representó en El Chamizal. En 2023 nos reunimos muchos colegas de las diferentes líneas que investigó para realizar un congreso en su Homenaje, con la participación, claro está, de Mariapia Lamberti, su esposa e investigadora distinguida, y Gaya González Lamberti, la hija que tanto quiso.

DESCANSE EN PAZ AURELIO GONZÁLEZ Y PÉREZ.

Lillian von der Walde Moheno
Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

Performance Articles

Honoring the Memory of Donald R. Larson (1935–2022)



Donald R. Larson

Friends, colleagues, and students of Donald R. Larson were saddened to learn of his death at his home in Cincinnati, Ohio, on December 6, 2022, after a brief illness. Those who knew him best sent their tributes and memories, invariably recalling him as a good, kind, humble soul, a warm, generous colleague, an encouraging, welcoming teacher and mentor, and an excellent scholar whose enthusiastic love of *Comedia* and its performance touched so many of us.

Born in International Falls, Minnesota, on May 20, 1935, Don received his BA, MA, and PhD degrees in Romance languages from Harvard University (1957, 1961, 1967, respectively), specializing in the theater of early-modern Spain, an interest that began early, as seen from his undergraduate honors thesis in which he studied the *gracioso* of Juan Ruiz de Alarcón. In his doctoral dissertation, he explored the development of the “Honor Plays” of Lope de Vega, which he later expanded into a book. *The Honor Plays of Lope de Vega* (Harvard UP, 1977) remains a fundamental resource.

After various teaching positions while finishing his degree (instructor at Princeton University, 1963–1965; visiting assistant professor at University of California, Berkeley, 1965–1967), he was promoted to assistant professor at UC Berkeley (1967–1973). In 1973, Larson became an associate professor at The Ohio State University, where he taught until his retirement in 2010.

Comedia Performance, Volume 21, 2024

Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0010>

Over the span of his career, Don's talents and interests ranged from tragedy to comedy, from performance to proxemics, from translation and adaptation to music, especially opera and zarzuela. Besides his important work on Lope's honor plays, he published articles on issues of adaptation, translation, ritualization, dress, dance, and musical comedies.

In addition to contributing to scholarship in the field, Larson served on crucial committees of important professional organizations. A longtime member of the Association for Hispanic Classical Theater, his convivial presence was appreciated at the annual conference in El Paso. He served on the Board of Directors from 2001 to 2011, as the AHCT Recording Secretary from 2006 to 2010, and on the Editorial Advisory Board of *Comedia Performance* from 2004 to 2021. Beyond the AHCT, he served as a member of the Executive Committee of the Spanish 16th- and 17th-Century Drama Division of the Modern Language Association from 2006 to 2011.

A congenial collaborator, we co-edited collections of essays (*Religious and Secular Theater in Golden Age Spain. Essays in Honor of Donald T. Dietz*. Peter Lang, 2018, and *The Comedia in English. Performance and Translation*. Tamesis, 2008) and special issues of journals related to early-modern theater in translation and performance (*Comedia Performance* and *Bulletin of the Comediantes*, both volumes published in 2015, dedicated to the Golden Age Season at Bath, 2013) and often collaborated in the organization of conferences in the United States and abroad (Bath, UK, 2013; Stratford, Ontario, 2008; Stratford-upon-Avon, UK, 2004; Almagro, Spain, 2000).

His last project was perhaps his favorite, and I was delighted to collaborate with him once more. He had been working for a long time on a translation of Lope's *La discreta enamorada*, which he had titled *The Cleverest Girl in Madrid*. His idea was to do a bilingual edition, with his translation and my critical edition on facing pages, preceded by a co-written introduction. Liverpool UP published the edition in 2022, and his translation won the 2019 AHCT translation prize.

Former students recall Don as enthusiastic and inspiring in his wealth of knowledge. Colleagues remember him as kind and encouraging, especially to junior scholars. As a friend, Don was warm, generous, and steadfast. He loved to share his love of music, travel, good food, and wine. His genial conversation and infectious laugh will be missed.

To honor Don Larson's life and work, we have collected fifteen essays from friends and colleagues in this volume of *Comedia Performance*, arranged in four groups.

The first, **READING FOR PERFORMANCE**, contains four essays. The first three offer insights that can help directors and actors comprehend a character; the fourth shows how an early modern, largely illiterate audience might have made sense of a complicated concept.

In “El dramaturgo es quien construye el personaje: el duque de Gloucester de Shakespeare y el de Ferrara de Lope,” Isaac Benabu explores the problem of how to read the texts of classical plays from a point of view of performance. Benabu approaches two characters, one from Shakespeare and one from Lope, to test the criteria he proposes, which differ from many readings that have been made based on literary criticism.

Manuel Delgado Morales’s “Metanoia y conversión en *El Castigo sin venganza* y en *La vida es sueño*” examines one of the most studied aspects in these plays: the conversion or moral virtue of their respective protagonists. Starting from a suggestion that the transformation of the Duke of Ferrara in Lope’s work and that of King Basilio in Calderón’s are parallel, Delgado compares and contrasts the Duke of Ferrara’s lack of metanoia or moral evolution with the presence of metanoia in Segismundo, and by extension in Basilio.

In “El conde Alarcos: Honor, Excess, and the King,” A. Robert Lauer offers an actantial model of analysis to show how dramatic characters like el Conde Alarcos and the Infanta are not victims of fate or “a cosmic infringement of moral law” but rather are architects of their own destiny. Lauer exposes the actions of supplementary forces that intervene to establish an equilibrium between the contending forces of love and honor.

Barbara Mujica explores the use of easily recognizable visual signifiers to explain complex issues of grace and free will in “What Price Salvation?: Visual Signifiers in Calderón’s *El gran mercado del mundo*.” She explains how the playwright’s use of “talent” (both as a coin and as an aptitude) and “rose” (as a symbol of grace) illustrate “how a person can profit from or squander the gift of God’s grace.”

The second group of essays, **WOMEN TROUBLE**, offers four views of female characters, their agency, their defense of their honor, and their rivalry, seen from a contemporary viewpoint.

In “Valor, agravio y mujeres al borde,” Bruce Burningham explores the connection between Pedro Almodóvar’s *Mujeres al borde de un ataque de nervios* and the Don Juan narrative, examining the ways in which *Mujeres*

al borde can be read as an adaptation of *El burlador* and its successors, particularly *Valor, agravio y mujer*, with crucial differences in the final solution.

Susan L. Fischer's "Women's Agency in *El burlador de Sevilla*: Xavier Alberti's *Mise en Scène* (2022) in the Wake of #MeToo" examines how a radical co-production of *El burlador de Sevilla* by the Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) and Grec 2022 Festival de Barcelona, in the context of the 2017 resurgence of the #MeToo movement, foregrounded the agency of the female characters and their choices.

Issues of rape and sexual harassment are the subject of Valerie Hegstrom's "Staging Gender Norms, Sexual Harassment and Assault, and the *Mujer Varonil*." Hegstrom explores three plays by Lope, Tirso, and Vélez de Guevara to show how even "virile" women succumb to and internalize culturally constructed gender norms.

In "Dog Eat Dog: Staging Female Rivalry in David Johnston's Translation of Lope's *The Dog in the Manger*," Sharon Voros discusses elements of female rivalry in Lope's *El perro del hortelano* and how David Johnston's translation unravels the comedic complications with contemporary language.

The third group, **MUSIC AND PERFORMANCE**, offers three studies dealing with music, from royal participation in a seventeenth-century opera performance to the performative function of music inserted in plays and implications for contemporary performance.

Chad M. Gasta studies the effects of the active participation of the monarch in "The King on Stage: Philip IV and the Projection of Power in Lope de Vega's opera *La selva sin amor*," and illustrates how it collapses the distance between the stage and the audience, effectively amplifying a symbolic projection of authority.

In "Mira de Amescua's *Voces del Cielo* Speak, Vélez de Guevara's Sing Dramatic Ballads—Critical Notes," C. George Peale contrasts the two playwrights' use of "heaven's voices," illustrating how Vélez's use of songs heightened the theatrical impact of the moment and accentuated their lyrical qualities.

In "Contextualizing Extant Music for Song-texts in Selected Plays by Lope de Vega," J. Yuri Porrás contextualizes song-texts that are linked to some of Lope de Vega's plays, highlighting potential performative aspects and showing not only the significance of music on the early-modern stage but how the songs might contribute to modern productions.

The fourth and final group, **TRANSLATING AND RE-WRITING SOURCES**, brings to the reader four essays dealing with translation and adaptation.

In “No Laughing Matter: Translating the Ludic Imagination in Lope de Vega,” David Johnston honors Don Larson’s playful nature as well as his “deep-rooted interest in processes of extension and transformation” by examining the implications and challenges involved in translating Lope de Vega’s “ludic imagination.”

Jonathan Thacker’s “‘ . . . a ninguno imitó; nació para maestro, y no discípulo’: Calderón’s Early Debt to Lope de Vega and Others” analyzes how in *Cómo se comunican dos estrellas contrarias* Calderón used the same epic material as Lope’s *Las almenas de Toro* and what this reveals about Calderón’s dependence on and independence from the model.

In “Authorship and Aesthetic Experience in the *Comedia*: The Genesis of Calderón’s *A secreto agravio, secreta venganza*,” Robert Johnston investigates the genealogy of the work, from possible early influences of Lope and Tirso to an established oral tradition of pan-European motifs, showing how Calderón’s selected and manipulated material, combined with his use of dramatic irony and distance, intimate a modern concept of authorship.

Finally, Elizabeth B. Davis compares episodes of storms at sea and shipwrecks in epic sources and their use in Renaissance and Baroque novels, from a classical rhetorical capacity to a mode of transition from one part of the text to another, suggesting a needed adjustment in how critics understand the relationship between literary genres of the period.

All of these contributions are offered by colleagues in memory of and in tribute to **Donald R. Larson**.

Susan Paun de García
Denison University

Reading for Performance

El dramaturgo es quien construye el personaje: el duque de Gloucester de Shakespeare y el de Ferrara de Lope

ISAAC BENABU, UNIVERSIDAD HEBREA DE JERUSALÉN

RESUMEN: Hace unos años el distinguido y añorado crítico de la *comedia*, Francisco Ruiz Ramón, se planteaba una hipótesis de trabajo acerca de la lectura de los textos de teatro de obras clásicas, cuya pregunta serviría para descifrar tanto para el actor como para el crítico académico las dificultades de estos textos, compuestos hace varios siglos: "¿No estarán las soluciones a los problemas del texto clásico en el texto mismo?" (144). La pregunta de Ruiz Ramón coincide con las cuestiones que el presente artículo se propone plantear: la problemática de la lectura de las obras de Shakespeare como de las *comedias* del Siglo de Oro español, como textos destinados en primer lugar a la representación. Esta aproximación al texto, enfocada específicamente desde un punto de vista teatral, abarca diferentes parámetros, y se diferencia de las muchas lecturas que se han hecho basadas en criterios adoptados de la crítica literaria.

PALABRAS CLAVES: Escritura teatral, espacial, lectura / teatralidad, actor / espectador, acotaciones impresas / las camufladas en el texto, ritmo del desarrollo de la acción, leer desde el final al principio, la tradición representativa

Aproximación teórica

Las obras de teatro, en particular las del siglo XVII, se compusieron en una clave teatral y haciendo uso de palabras que cumplen una función parecida a la de la notación en un texto musical. En una partitura las notas del compositor comunican tanto al músico como al director de orquesta los límites

Comedia Performance, Volume 21, 2024

Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0015>

de interpretación dentro de los cuales se deberá contener su realización. En el caso de la palabra en un texto dramático el signo escrito tiene que abarcar más de lo que el puro campo semántico pudiera indicar, por la simple razón de que las palabras contienen gran parte de la información necesaria para la escenificación: no sólo las acotaciones textuales sino todo detalle proporcionado por el dramaturgo en su texto para conseguir lo que se requiere en el proceso de dicha escenificación.¹

Hay acuerdo general que el texto teatral se dirige a los que tienen la experiencia de descifrar la “notación” del dramaturgo, es decir al actor o al director quienes deberán desentrañar las instrucciones camufladas en el texto con precisión para convertir la palabra escrita en palabra enunciada, para crear la acción dinámica que representa el acto teatral. Al admitir tal parámetro, una lectura teatral del texto debería deducir la configuración de su propia teatralidad, cosa que, como se ha mencionado anteriormente, no puede contenerse dentro de los estrechos márgenes de lo que aparece sobre la página.

Al “trabajar” el texto desde su forma escrita o impresa hasta su representación, y tras al menos una lectura completa, no es imprescindible leer el texto progresivamente de modo lineal, digamos desde la página 1 a la 48. A menudo la lectura del texto es “desordenada”: se ensayan las escenas sin atenderse necesariamente al orden textual para así descubrir las claves tanto de la acción como las de la caracterización de los personajes. La aproximación al texto es “abierto” sólo en el sentido que se trata de un pre-texto encaminado a la representación.

Lo que planteamos aquí muy esquemáticamente es que a nivel interpretativo lo que denominamos *escritura teatral* cuenta con una dimensión *espacial* que la escritura literaria no necesita pues permite al dramaturgo introducir en su texto una visualización de lo representable, codificándola en palabras para que los encargados de montar la obra lleguen a sonsacar lo que el texto escrito encierra en sí, y para que los espectadores logren seguir el desarrollo tanto de la acción como de una caracterización consecuente. Es un modelo de escritura dirigida al profesional que requiere un tipo de lectura que se corresponda con las normas de trabajo del actor. Hoy como en épocas pasadas el actor, con su experiencia de las tablas, como ya hemos señalado, llega a extraer acotaciones tanto explícitas como implícitas, como pueden ser instrucciones para la vocalización de las palabras en su contexto junto con todo lo que apunta a la expresión facial del actor al pronunciarlas, así como sus gestos y movimientos físicos por las tablas.

Hay, pues, una especie de “taquigrafía” obrando entre el dramaturgo y el actor sensibilizado a la *escritura teatral* por la cual la “voz” del dramaturgo se comunica al actor por medio de lo encubierto en la palabra impresa que contiene instrucciones sobre cómo ha de decirse el verso y lo que debe hacerse al decirlo, e igualmente sobre los accesorios que ha de emplear el actor. López Pinciano, en su *Philosophia antiqua poética* de 1596, alude a la capacidad profesional del actor que sabe desentrañar del texto de la obra las acciones que ha de representar: “El actor debe hacer este escrutinio [. . .] porque las más veces el poeta no hace cuenta desto [en su texto] más que para que sea representado, y deja las partes que atienden a la acción del actor, cuyo oficio es representar” (tomo 3.278). Lógico parece también que, al momento de componer la obra, el dramaturgo tuviera en mente un tablado escénico específico (p. ej. el Globe o algún corral de comedias) para su obra. Además, a menudo los papeles se creaban con actores particulares de la compañía en mente con los que el dramaturgo estaba relacionado. Las partes se entregaban luego a los actores para que las memorizaran. Es más, al componer su obra, es bien probable que el dramaturgo fuera consciente de los estilos de actuación del día y que los mejores de ellos observaran las convenciones teatrales en boga, aunque no fuese más que para invertirlas y evitar así su fosilización.

Al formular lo problemático del texto teatral en su *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega, con acostumbrada ironía (“porque, como las paga el vulgo, / es justo *hablarle en necio* para darle gusto” [vv. 47–48]), se declara mucho más de izquierdas que muchos directores posmodernos de nuestro día, demostrando así su respeto hacia el público. Reconoce que el espectador, al pagar su entrada, tiene el derecho, como todo consumidor, de exigir, de solicitar del actor que satisfaga ese deseo de entretenimiento, en el sentido de divertir mediante un acto de suspensión. El espectador a su vez también se muestra dispuesto a suspender su realidad cotidiana, ejerciendo su imaginación mientras atiende a lo que presencia. La actitud de exigir por parte del espectador constituye una mitad, al menos, de lo que se denomina *el acto teatral*; la segunda la suple el actor quien, al salir al escenario y alentado por las expectativas y curiosidad del espectador, cumple con su deseo de representar. Cuando sólo se considera al espectador por su potencial adquisitivo, convirtiéndole así en meta de una estrategia de “marketing”, resulta que la fórmula de Lope, y de muchos otros dramaturgos posteriores, pierde vigencia. Disimulando su intención con su acostumbrado humor, Lope no hace más

que repetir los verdaderos preceptos del oficio de un dramaturgo para que se cumpla el acto teatral.

Es más, cuando enfoca el espacio académico al que el *Arte nuevo* al parecer va dirigido, Lope no desperdicia la oportunidad de poner a los teóricos en el sitio que les corresponde:

Fácil parece este sujeto [el de escribir *comedias*] y fácil
fuera para cualquiera de vosotros [los académicos]
que ha escrito menos de ellas, y más sabe
del arte de escribirlas y de todo;
que lo que a mí me daña en esta parte
es haberlas escrito sin el arte. (vv. 11–16)

En estos versos, encubierto también bajo una fina capa de ironía (“y de todo”), Lope demuestra el desprecio que siente por la pedantería académica. No obstante el hecho de que el mismo Lope fuera un hombre de letras, lo que aquí se percibe es un enfrentamiento entre el teatro y la academia cuando asumen posiciones opuestas. Como Lope sabe demasiado bien, el arte teatral se aprende *in situ* y no en el despacho, es decir en el espacio teatral mismo, por medio de la experimentación y la observación, y, claro está, por el talento creador del dramaturgo y el talento interpretativo del actor. Dicho de otra manera, lo que choca a Lope parece ser que gente sin experiencia de la práctica teatral le dicte cómo escribir teatro cuando él ha adquirido sus conocimientos científicos sobre cómo funciona lo teatral en el laboratorio: es decir, en el mismo teatro.

Tomemos como ejemplo la problemática de la apertura de una obra: para el dramaturgo la apertura constituía un comienzo artificial, pues llegaba a ella mediante una estructuración de todo el material dramático, proceso que una lectura más superficial del texto encubre. Parecido es el procedimiento que siguen todos aquellos involucrados en un montaje, para quienes esa apertura que el público percibe como comienzo viene a adquirir forma tras un elaborado proceso de depuración en que la apertura se afina con vista al cierre, para así dirigir la comprensión del espectador. Por todo lo cual pudiera afirmarse que el comienzo de una obra de teatro sería el punto más contraproducente para emprender un estudio analítico del texto. Preferible sería examinarlo (por supuesto después de una primera lectura) desde el final hacia el principio para tener una impresión completa antes de construir tanto la acción como los personajes.

Hay rasgos también que van incluidos por el dramaturgo en el texto de la obra para poder descifrar el ritmo con el cual se desarrolla la acción. De esta manera el espectador podrá determinar si la obra que presencia tiende hacia la tragedia o la comedia, o, al contrario, confundirlo, impresión creada por Shakespeare en el prólogo a *Romeo y Julieta* donde el Coro relata una sucesión de eventos que sugiere al espectador que el matrimonio entre Romeo y Julieta conducirá a una resolución trágica de la acción.² En cambio, en *El médico de su honra* de Calderón de la Barca, se crea un ambiente sobrio desde la apertura que va intensificándose al paso que se desarrolla la acción. Ésta última suscita paulatinamente emociones fuertes en el espectador, con frecuencia marcadas por la ironía dramática, hasta que adquiere conciencia del peligro que amenaza a los personajes, sobre todo cuando, en la tercera jornada donde Coquín, el *gracioso*, habla en serio, lo cual da a entender al espectador que finalmente el conflicto es insoluble y que no se podrá evitar la catástrofe con que cierra la obra. Con el matrimonio exigido por el Rey entre doña Leonor y un Gutierre recientemente enviudado, Calderón, como Shakespeare en la obra citada más arriba, ha invertido una convención de la comedia cómica, la del matrimonio, para crear irónicamente un ambiente trágico.

Me he metido en lo teórico, pero conscientemente. Y para no convertirme en uno de esos académicos a quienes Lope apuntaba con ironía, me atreveré a sugerir que un laboratorio en que colaboren activamente actores, directores, y académicos (ya existen por supuesto), no sólo alrededor de una mesa de discusión sino sobre las tablas mismas, abriría el campo de la investigación teatral a un examen riguroso de todo lo que queda por definir, sin posiciones previas que defender. Los prejuicios, por sabios que parezcan, deberán dejarse en los portales del laboratorio.³

Seguidamente, paso a analizar la construcción del personaje de dos duques, ambos protagonistas: en primer lugar el duque de Gloucester en *Ricardo III* de Shakespeare y más adelante el duque de Ferrara en *El castigo sin venganza* de Lope. El tipo de lectura que aplicaremos a los personajes seleccionados emplea los criterios teóricos mencionados anteriormente, y a la vez rechaza como artificial la supuesta “liberación” del texto teatral, posición asumida por estudiosos posmodernos como la profesora Susan Bennet, por ejemplo, quien propone *liberar* el texto de las obras de Shakespeare al momento de montarlas en el teatro o comentarlas en la academia. Bennet demuestra su entusiasmo por ello al expresarse con estas palabras: “attempt to disavow the fetish of

Shakespeare's text" [tratar de repudiar el fetiche del texto de Shakespeare] (13). Siguiendo tal aproximación, se intenta hacer "desaparecer" al autor para poner en su lugar al crítico, o, en el caso de la escena, permitir al director apropiarse de lo que pertenece al dramaturgo. Incluso, en el "teatro del director", el texto suele emplearse más bien como pretexto que como pre-texto.

Ricardo III

Un aspecto particularmente problemático de la construcción de Gloucester en *Ricardo III* es la escenificación del monólogo de la apertura. Hemos aludido más arriba que para el dramaturgo, la apertura supone un reto que el público en el teatro, impaciente ante la expectativa del comienzo, no suele percibir. Para el dramaturgo la apertura tiene una función muy particular (más aún en la época del Globe y del corral, frente a un público con mucha menos paciencia que el de hoy en día, y del que con frecuencia dependía el progreso de la obra por las tablas): la de captar el interés del público en pocos instantes, lo cual requiere una ordenación de todo el material dramático que asegure el impacto de la apertura.

Por lo tanto, al construir el personaje de Gloucester, no empezaremos con el análisis del monólogo con que comienza la obra, sino considerando escenas posteriores que remontan hasta iniciar el segundo cuadro del cuarto acto, escenas que demuestran ampliamente que Gloucester es un consumado actor. Sabe muy bien despistar a los personajes que se oponen a él, y al mismo tiempo entretiene al espectador con su humor negro. Recordemos el encuentro con su hermano Clarence en el primer cuadro, donde, adoptando la facha inocente de un hipócrita, Gloucester aparenta no entender la razón por la cual el Rey ha condenado a su hermano a la Torre de Londres. Sin embargo, Gloucester informa al espectador que él mismo es quien ha delatado a Clarence frente al Rey como traidor y, con deliberada sorna, en un aparte dirigido al espectador, confiesa la pena que sentirá cuando maten a su hermano. De nuevo contemplamos el talento histriónico de Gloucester en el segundo cuadro del primer acto cuando hace esfuerzos impresionantes por seducir a Lady Anne. Ella sale acompañando el féretro de su suegro Enrique VI, asesinado a manos del propio Gloucester, que también asesinó al joven Eduardo, marido de Anne. Anne expresa ampliamente su profundo odio por Gloucester y llega a escupirle en la cara cuando le faltan palabras para expresar lo que siente por él. Con todo, tal es su talento de actor que Gloucester logra transformar

la ira de un personaje que le odia y que acabará por aceptar casarse con él. Al entrar Anne, Gloucester se dirige a los espectadores y expresa su propia incredulidad por el éxito que ha tenido, añadiendo que no piensa retenerla como esposa demasiado tiempo, confesión que termina por divertir a los espectadores con el humor negro de Gloucester tras una escena violenta.

También, en el cuarto cuadro del tercer acto se ausenta del consejo de ministros con ecuanimidad achacando tener que consultar con Buckingham para volver a salir momentos más tarde enojadísimo, acusando de traición a uno de los reunidos. Más marcadamente, en el séptimo cuadro del tercer acto, vestido de religioso y acompañado de dos monjes, Gloucester hace gestos exagerados de piedad para lograr convencer a los ciudadanos de Londres de su sinceridad y su desinterés por reinar, cuando en realidad lo que necesita es ganar el apoyo de los londinenses para acceder al trono de Inglaterra. En suma, no creo que quepa duda de que Gloucester sea un consumado actor que divierte al público con sus ingeniosos recursos hasta el final del tercer acto, y a la vez neutraliza cualquier reacción de censura, a la manera que lo hacía el demonio en el teatro medieval inglés antes de ser castigado al final.

Con el conocimiento adquirido del personaje hasta comenzar el cuarto acto, estamos en posición de analizar cómo ha de escenificarse el monólogo de Gloucester con que se abre la obra. El tono irónico de su monólogo se hace patente en los dos primeros versos: “Now is the winter of our discontent / Made glorious summer by this son of York” (1.1.1–2) [Ahora el invierno de nuestro descontento se vuelve verano con este sol de York] (1). Hay un juego de palabras en el último verso citado, “son/sun” en inglés, que suena a la vez como “hijo” y como “sol”, y que sólo un actor puede reproducir al recitar el verso con marcado sarcasmo. El personaje prosigue describiéndose como uno que favorece los tiempos de guerra. Luego, para ganarse la piedad del espectador, pasa a retratar una desmesurada imagen de sí mismo por haber nacido malformado, y achaca su condición por medio de tres desmesuradas exageraciones, cada una introducida por un “yo,” que culminan con la reacción que despierta en los perros cuando contemplan su sombra:

But *I*, that am not shaped for sportive tricks,
Nor made to court an amorous looking-glass;
I that am rudely stamp'd, and want love's majesty
To strut before a wanton ambling nymph;
I, that am curtail'd of this fair proportion,

Cheated of feature by dissembling nature,
 Deformed, unfinish'd, sent before my time
 Into this breathing world, scarce half made up,
 And that so lamely and unfashionable
 That dogs bark at me as I halt by them; (1.1.14–23)

[Pero *yo*, que no estoy formado de bromas juguetonas, ni hecho para cortejar a un amoroso espejo; *yo*, que estoy toscamente acuñado, y carezco de la majestad del amor para pavonearme ante una lasciva ninfa contoneante; *yo*, que estoy privado de la hermosa proporción, despojado con trampas de la buena presencia por la Naturaleza alevosa; deforme, inacabado, enviado antes de tiempo a este mundo que alienta; escasamente hecho a medias, y aun eso, tan tullido y desfigurado que los perros me ladran cuando me paro ante ellos] (1)

¡Nada menos! Prosigue con su monólogo atribuyéndose el derecho de vengarse de los que le rodean achacándolo a su deformación física (no intelectual, ¡por supuesto!).

And therefore, since I cannot prove a lover
 To entertain these fair well-spoken days,
 I am determinèd to prove a villain
 And hate the idle pleasures of these days. (1.1.29–31)

[Y por tanto, puesto que no puedo mostrarme amador, para entretenerme en estos días bien hablados, estoy decidido a mostrarme un canalla, y a odiar los ociosos placeres de estos días.] (1)

Recordemos que Gloucester es actor y sus primeros espectadores son los que tiene frente a él durante su primer monólogo. Por consiguiente, parece que toda la primera parte del mismo discurso hasta que Gloucester proclama que se ha de mostrar un “canalla” debería representarse con sutiles gestos y tonos de ironía (las instrucciones son las de Shakespeare según la estructuración del texto, no más). Por último, habiéndose ganado al público con su sarcasmo y sus exageraciones cómicas, confía a sus oyentes hacia el final de su monólogo cómo piensa vengarse de sus dos hermanos, Clarence y el Rey Eduardo, para facilitar su ascenso al trono de Inglaterra. Y al ver que su hermano Clarence se acerca, cesa su parlamento. Concluimos que, junto con

su deliberada actuación frente a muchos personajes, el talento de Gloucester como actor se pone de manifiesto desde que abre la obra.

Me consta que Shakespeare ha conseguido neutralizar cualquier censura de orden moralizador hacia Gloucester por parte del público, introduciendo personajes crédulos como su hermano Clarence y otros, junto al humor negro del protagonista que tanto divierte. Sin embargo, desde el momento en que asciende al trono en el segundo cuadro del cuarto acto, el personaje cambia, pues habiendo conseguido su ambición sin pensar más allá después de apoderarse del trono, resulta agredido por el vacío que le confronta. Ocurre porque al verse abandonado por su antes fiel consejero, Buckingham, el Rey Ricardo, visto su predicamento, pierde toda confianza en sí mismo. Esta neurosis viene manifestada por los malos sueños que le agreden, y que vienen contrastados con los placereros que anuncian a Richmond la victoria sobre las fuerzas de Ricardo.

Como ya hemos indicado, las instrucciones para construir el personaje de Gloucester se encuentran en la organización del texto. Es posible también que el joven Shakespeare (*Ricardo III* es una obra temprana) haya intentado darle un toque trágico a su personaje al finalizar la obra pues muere luchando solo, sin caballo, y rodeado de enemigos: “A horse, a horse, My kingdom for a horse! (5.4.13) [¡Un caballo, un caballo!: ¡mi reino por un caballo!] (59). Sin embargo, es demasiado tarde para que tal pincelada logre convertir al protagonista en personaje trágico. Lo conseguirá mucho más tarde frente al reto de construir un personaje como Macbeth que también comete actos nefastos, pero que consigue conmover como personaje trágico en el quinto acto, con su *anagnórisis* a lo largo de sus dos penúltimos monólogos.⁴

El castigo sin venganza⁵

Pasemos seguidamente a Lope y al personaje del duque de Ferrara en *El castigo sin venganza*, personaje más matizado y difícil de construir que Gloucester. Los que han estudiado la obra concuerdan en que *El castigo* demuestra la superioridad artística de un dramaturgo maduro; sin embargo, hay diferencia de opinión en cuanto a lo que constituye su caracterización (p. ej. Friedman). No es posible negar que sea una tragedia ya que el mismo Lope la describe como tal en su autógrafo.

En general, la crítica ha evaluado al personaje del duque de manera contradictoria: o bien como personaje disoluto, o bien como protagonista trágico. La primera parece surgir porque cuando se ha leído el primer cuadro de

El castigo, al ver al duque rondar las calles de Sevilla de noche, la crítica parece haberse dejado llevar por primeras impresiones: por aspectos estereotipados de algún modelo de personaje teatral, el disoluto, más bien que por los matices que un personaje complejo pudiera comunicar. Al parecer, el hecho de que el duque esté “cazando” mujeres durante el cuadro que abre la obra no constituye en sí suficiente información para darle matiz de libertino durante el resto de la obra. La segunda es la que procuraremos construir aquí.

En vista de estas contradicciones al momento de construir el personaje, esbozamos la interpretación de la apertura con unas pinceladas. Los criados parecen exaltados tras la “linda burla” que vienen ejecutando. Sin embargo, las primeras palabras que el duque pronuncia al salir retratan a un personaje agredido por dudas: “Que no me conozcan, temo” (1.4). Ese “temo” apunta al miedo que sufre en una noche particular, como el mismo duque reconoce (1.171–75), porque teme ser descubierto por estar a punto de casarse. Resulta indudable que la “burla” de la que vienen escapando al abrir la obra condiciona el estado de ánimo del duque, pues muy pronto se muestra impaciente con la locuacidad de su criado Ricardo: “¿Ya comienzas desatinos?” (1.17). Por lo que aprendemos más tarde, su salida nocturna no es una ocasión aislada, como implica el mismo duque (1.57–58). No obstante, las palabras que oye de boca de Cintia agudizan su frustración y le causan desagrado porque le recuerdan “verdades” (1.165–73). Por último, el monólogo de la primera dama, Andreлина, que pinta un estado de ánimo atormentado por pensamientos que hubiera preferido suprimir, provoca su reconocimiento de las faltas que el duque ha cometido en pasado: “Basta que oí del papel / de aquella primera dama / el estado de mi fama; / bien claro me hablaba en él” (1.226–29). En suma, los acontecimientos durante su aventura nocturna acaban por ponerle de mal humor: “estoy / sin gusto. Acostarme voy. . . . Todo me enfada” (1.208–09). Y con el mismo grado de autoconocimiento al que se ha aludido más arriba entra admitiendo a Ricardo: “no quieren los señores / oír tan claras verdades” (1.232–33).

Por el contrario, a lo largo de la primera jornada, hallamos otras cualidades más favorables del duque. Reconoce sus responsabilidades hacia sus deudos casándose para asegurar una sucesión legítima en Ferrara. También, durante su encuentro íntimo con Aurora (1.1665–708), deja ver el amor que siente por su hijo ilegítimo: “porque es Federico, Aurora, / lo que más mi alma adora” (1.665–66), y el dolor que le causa desheredarle por los hijos que espera tener de Casandra. Más ejemplos del amor que siente por Federico los encontraremos

repartidos por todas las jornadas.⁶ A su vez, Aurora reconoce con afecto que al duque le importa la felicidad ajena al haberla recogido cuando se quedó huérfana: “tú sólo fuiste mi querido padre” (1.708). Estas instancias parecen negar que se trate únicamente de un personaje insensible.

Ni siquiera en el recibimiento oficial que el duque hace a Casandra (1.821–60) hay por qué asumir que el personaje no sea sincero, aunque la decisión de casarse la haya tomado bajo presión de sus “vasallos”. Más notable en el contexto es que el duque muestre su imagen pública, pues de lo contrario habría que fijarse en una posible ironía dramática evocada pocos versos antes de recibir a Casandra cuando el duque parece expresar con inocencia el deseo de que su hijo Federico “con su buen entendimiento / se lleve bien con Casandra” (1.786–88), ignorando lo que el espectador ya ha intuido: lo muy bien que los dos jóvenes se han llevado desde su primer encuentro.

Al finalizar el primer cuadro, el duque parece sacudido por un acto de conciencia que pudiera sugerir una pérdida paulatina de confianza en sí mismo. No parece, pues, que Lope haya querido retratar tan sólo a un estereotipo sino a un personaje complejo que va mostrando sus matices a medida que se desarrolla la obra.

En la segunda jornada oímos que el duque, aun después de casado, sigue con sus aventuras mujeriegas; sin embargo, en la tercera hallamos argumentos que apoyan el papel trágico que el duque desempeñará. Para desentrañar la instrucción que Lope ha inscrito hay que aplicar lo anteriormente observado por López Pinciano. Primeramente, a su regreso de Roma, aunque tarde, el duque declara con sinceridad la intención de reformar su comportamiento (3.2323–27). También, desde la primera jornada Lope ha demostrado que el duque sufre arrebatos de mala conciencia; en la tercera reconoce que sus irresponsables acciones fueron causa del nuevo mal que le acaece: “El vicioso proceder / de las mocedades mías / trujo el castigo, y los días / de mi tormento [. . .]” (3.2516–19).⁷ Esto ocurre después de leer los memoriales tras descubrir las relaciones ilícitas entre Casandra y Federico. El personaje, complejo desde la apertura, es consecuente con el del cierre. Es la última vez que demuestra una toma de conciencia antes de dejarse apoderar de los celos—celos que ciegan. Sin embargo, en el *Castigo*, la anagnórisis funciona inversamente a la que hallamos en las tragedias de Sófocles o de Shakespeare. En vez de un reconocimiento de los anteriores actos errados del protagonista con que éstas suelen culminar, en el caso del duque existe una toma de conciencia por todos sus pecados, lo que no evita que se entregue a la nueva pasión provocada

por los celos. Con todo, tal es la confusión que lo atormenta, que vuelve a expresar ese amor de padre pero en forma desesperada:

¡Oh, si el cielo me otorgara
que después que te matara,
de nuevo a hacerte volviera,
pues tantas muertes te diera
cuantas veces te engendrara! (3.2527–31)

En busca de pruebas de las ilícitas relaciones, escucha furtivamente una conversación entre la madrastra y su hijo. Nótese también que durante el encuentro del duque con Federico en la jornada 3, versos 2552–661, las irónicas respuestas del padre indican que no desea aún revelar sus sospechas al hijo. Más adelante, aún más turbado, en el soliloquio extenso que inicia desde la jornada 3, versos 2834–2914, donde parece resuelto a ejecutar su venganza, empieza por autoconvencerse, atribuyendo su venganza, no a sí mismo, sino al cielo:

No es venganza de mi agravio,
que yo no quiero tomarla
en vuestra ofensa, y de un hijo
ya fuera bárbara hazaña.
Éste ha de ser un castigo
vuestro [del cielo] no más, porque valga
para que perdone el cielo
el rigor por la templanza. (3.2838–45)

Sin embargo, el mero pensamiento de matar a su hijo le hace temblar de horror (3.2869–81), y acaba admitiendo que, frente a su hijo, la proyectada venganza para que la causa de su deshonra no se descubra parece acobardarlo (3.2913–14). Queda bien claro que Lope ha dibujado el conflicto trágico del duque que incluso parece amenazar su cordura, como atesta el soliloquio que acabamos de citar.

En la última escena, rodeado de los demás personajes, el duque, bajo su imagen pública de juez, exclama al aspaentado hijo: “En el tribunal de Dios, / traidor, te dirán la causa” (3.2998–99). Luego el Marqués ejerce “el castigo de su culpa” sobre Federico por haber matado a Casandra. Sin embargo, cuando descubre los cadáveres, el duque le ruega no hacerle contemplar el de su hijo: “Tente, aguarda / Marqués, porque para verle / llanto sobra, y

valor falta” (3.3013–15). Aunque no se explicita en el texto, parece evidente que no querer contemplar el cadáver de Federico demuestra que detrás de la imagen pública de juez está la de un padre que sufre. Ese “llanto sobra y valor falta” apunta al recelo que el duque siente al ver ante él al hijo que tanto había amado y que se vio forzado a castigar. Lope parece haber indicado al actor que deje vislumbrar el semblante del destrozado padre. Y lo más trágico es que el duque tenga que disimular su pena confiándola al silencio.⁸

Las instrucciones para construir el personaje de los duques las hemos trazado investigando las “partituras” compuestas tanto por Shakespeare como por Lope. Ambos practican lo que López Pinciano recomendó años antes, y muy posteriormente Stanislavski (247–51) al tratar de la motivación que el actor deberá sonsacar del texto en el momento de construir el personaje. Como he comentado más arriba, todo escrito teatral va dirigido a profesionales: al actor y al director junto con los que se dedican a estudiar el texto teatral, que son quienes deberán medir la distancia entre lo escrito y lo que ha de representarse. Así lo recuerda también el ingenioso Victor Dixon desempeñando el papel de un *autor de comedias* del siglo XVII: “[El dramaturgo] imagina y hasta cierto punto determina cómo ha de representarse su obra. . . . Lo que escribe no es más que . . . la mitad, digamos del texto verdadero de la representación que él imagina” (56).

No se necesita, pues, deshacerse del texto del dramaturgo, ni producir una versión, a menos que se pretenda escribir una nueva obra. Antes, habría de asegurarse que se han desentrañado los criterios imaginarios que el propio dramaturgo ha transmitido por medio de su texto. Como es el caso de una moda pasajera como el posmodernismo, un director pudiera avanzar una interpretación personal que ensordezca la “voz” del dramaturgo codificada en su texto y que está íntimamente ligada a la caracterización⁹, o, inversamente, plagiar la obra de quienes no pueden, desafortunadamente, poner pleito a los que los maltratan.

Isaac Benabu es catedrático de Estudios Teatrales en la Universidad Hebrea de Jerusalén. Temas de investigación incluyen el teatro del renacimiento (Inglaterra, España, y Francia) y el teatro medieval así como poesía hispano-hebrea en la España medieval, literatura judeo-española, y las biblias romanceadas. Los siguientes títulos se dedican en particular al teatro de Calderón de la Barca: *On the Boards and in the Press; Reading for the Stage: Calderón and his Contemporaries; Textos “ilegibles”*: Reflexiones sobre la representación de la comedia áurea, así como numerosos artículos sobre los temas mencionados arriba.

NOTAS

Dedicado a la memoria de un estimado colega y amigo, amante de ambos teatros.

1. El dramaturgo norteamericano Edward Albee se expresa sobre este punto con sarcasmo en una entrevista televisiva cuando le piden su opinión sobre los directores que dirigen sus obras: “A mí no me importa lo que hagan [los directores de mis obras] siempre y cuando lleven a cabo mis instrucciones al pie de la letra”.

2. Con todo, al abrirse el primer cuadro, el espectador percibe un intercambio entre criados que crea un ambiente cómico, y la expectativa hasta el final del segundo acto es que los jóvenes protagonistas lograrán su deseo. En el tercer acto, por medio de la intervención inocente de Romeo al intentar separar a los combatientes, el ambiente cambia súbitamente creando una nueva expectativa que la acción no podrá menos que rematar trágicamente.

3. Algo parecido puede haber ocurrido cuando se reestableció la Royal Shakespeare Company en tiempos de Peter Hall y John Barton, y que dio resultados impresionantes. Sin embargo, en varias ocasiones desde entonces tal aproximación parece haberse abandonado.

4. “*Macbeth revisits the issue of the villain-hero that Shakespeare first addressed in Richard III*” Consultar Shakespeare, ed. Lull, 16.

5. He revisado considerablemente la versión que aparece en Benabu, *Textos* 25–35.

6. El amor de padre viene afirmado cuando el duque admite que hubiera preferido morir antes de causarle disgusto: “Si yo pensara, Conde, que te diera / tanta tristeza el casamiento mío, / antes de imaginarlo me muriera” (2.1114–16), o como lo confirma Batín en 3.2149–55.

7. Como observamos más arriba, Shakespeare usó el recurso de autoconocimiento en los penúltimos soliloquios de Macbeth, e incluso en su respuesta a Macduff cuando reasume el valor de un general. Así logra Shakespeare que un Macbeth trágico conmueva al espectador, viéndole en lo más íntimo de sus pensamientos. El dramaturgo ha conseguido que no se le considere a Macbeth puramente como un asesino, lo cual le desquitaría de su condición como protagonista trágico.

8. Otro personaje que confía su sufrimiento al silencio es don Gutierre en *El médico de Calderón*. Se ve obligado por el Rey a dar la mano a doña Leonor, a pesar de haber comunicado en múltiples soliloquios su sufrimiento al tener que “sacrificar” a Mencía, a quien amaba, por otra mujer de quien había tenido sospechas anteriormente (Benabu, *Reading for the Stage* 36–52).

9. Al considerar el reto que ofrece la construcción del personaje, Helbo ha declarado: “One ought not to be looking, in the dialogue particularly, for a supply of information that will allow one to decipher the character’s personality, but rather, given the discourse/ actions attributed to the character . . . look for whatever may elucidate his/her discourse, in other words, the conditions that govern the character’s speech” (145).

OBRAS CITADAS

- Albee, Edward. *The South Bank Show* (London Weekend Television, 15/03/1995), entrevistado por Melvyn Bragg. www.youtube/watch?v=oYAMGMmUP3Q&t=632s.
- Barton, John. *Playing Shakespeare*. Methuen, 1984.
- Benabu, Isaac. *On the Boards and in the Press*. Reichenberger, 1991.

- . *Reading for the Stage: Calderón and his Contemporaries*. Támesis, 2003.
- . *Textos "ilegibles": Reflexiones sobre la representación de la comedia áurea*. Peter Lang, 2019.
- Bennet, Susan. *Performing Nostalgia: Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*. Routledge, 1996.
- Dixon, Victor. "Manuel Vallejo, un actor se prepara: un comediante del Siglo de Oro ante un texto (*El castigo sin venganza*).” *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque. Támesis, 1990, pp. 55–74.
- Friedman, Edward H. "Llanto sobra, y valor falta': La estructura de la tragedia en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega." *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, eds. Frederick de Armas et al. Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 81–96.
- Helbo, André, et al. *Approaching Theatre*. Indiana UP, 1991.
- López Pinciano, Alonso. *Philosophía antigua poética*. CSIC, 1953.
- Ruiz Ramón, Francisco. "Sobre la construcción del personaje teatral clásico: del texto a la escena." *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque. Támesis, 1989, pp. 143–54.
- Shakespeare, William. *The Tragedy of Richard III*. Ed. Janis Lull. Cambridge UP, 2009.
- . *Ricardo III*. Trad. Daniel Cinelli, www.yumpu.com/es/document/view/12566610, 2013.
- Stanislavski, Konstantin. *An Actor Prepares*. Methuen, 1986.
- Vega Carpio, Lope de. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Linkgua ediciones, 2007.
- . *El castigo sin venganza*. Edición PROLOPE, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2011. cervantesvirtual.com/obra-visor/el-castigo-sin-venganza-tragedia/html/34884e6b-2b07-485c-8d7d-6645f4b6a3of_71.html.

Metanoia y conversión en *El Castigo sin venganza* y en *La vida es sueño*

MANUEL DELGADO MORALES, BUCKNELL UNIVERSITY

RESUMEN: Uno de los aspectos más estudiados en *El castigo sin venganza* y *La vida es sueño* gira en torno a la conversión o virtud moral de sus respectivos protagonistas. En este sentido, se ha hablado incluso de un paralelismo entre la transformación operada en el Duque de Ferrara en la obra de Lope y la del rey Basilio en la de Calderón. A partir de esta sugerencia, en el presente ensayo analizo y comparo la metanoia o el devenir moral del Duque de Ferrara, de Basilio y de Segismundo. Mientras sostengo que la falta de metanoia en el Duque es la causa de que este se muestre incapaz de autocrítica, de reflexión y de arrepentimiento sincero, explico, al mismo tiempo, que la presencia de la metanoia en Segismundo, y por extensión en Basilio, es lo que contribuye al bien obrar del padre y del hijo, lo cual da como resultado la paz de la corte y del reino de Polonia.

PALABRAS CLAVE: metanoia, conversión, aprendizaje, cambio de mente, conocimiento de sí, honra, fama vividora, sindéresis, ley natural, instinto

Uno de los temas más cultivados por Lope y Calderón en sus respectivas obras gira en torno a la conversión o metanoia de muchos de sus protagonistas. A modo de referencia, baste citar *La buena guarda*, *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, *El divino africano*, *Barlaham y Josafat*, *El vaso de elección San Pablo* y *Lo fingido verdadero*, de Lope, así como *La devoción de la cruz*, *El purgatorio de San Patricio*, *La vida es sueño*, *El mágico prodigioso*, *Los dos amantes del cielo* y *El gran príncipe de Fez*, de Calderón, obras en las que sus respectivos protagonistas acaban convirtiéndose y cambiando radicalmente de conducta.

A pesar de ser un fenómeno relativamente frecuente en el teatro español del Siglo de Oro, dicha conversión o metanoia no ha sido explicada adecuadamente

Comedia Performance, Volume 21, 2024
Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA
<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0030>

por algunos críticos, como demuestran, por ejemplo, las radicales opiniones de Jean Charles L. Simonde de Sismondi y George Ticknor en torno a la importancia concedida por Calderón al signo de la cruz en *La devoción de la cruz*. Mientras Simonde de Sismondi llegó a afirmar que el propósito de Calderón era “convencer a los espectadores cristianos de que la devoción a este signo de la Iglesia bastaba para excusar todos los crímenes y asegurar la protección de la Divinidad” (131), Ticknor consideró ofensiva la obra porque, según él, se devuelve la vida a un criminal como Eusebio para poder absolverlo de sus pecados. A Ticknor llegó a molestarle incluso que *La devoción de la cruz* tuviera admiradores incondicionales no sólo en la católica España, sino en la “cristiandad protestante” (433). Entre los muchos estudiosos que reaccionaron a tales prejuicios, cabe destacar a Marcelino Menéndez Pelayo, el cual defendió *La devoción de la cruz* y a su autor, sosteniendo, con razón, que un criminal como Eusebio no se salva “por la fe sola, sino por verdadero y sincero arrepentimiento de sus culpas” (*Teatro selecto* 50).

Una situación muy distinta a la de *La devoción de la cruz* y a la de las comedias citadas de Lope y Calderón es la que presenta Antonio Carreño en torno a la presunta conversión del Duque de Ferrara en *El castigo sin venganza*. Basándose en los paralelos y semejanzas de esta obra de Lope con *La vida es sueño* de Calderón, concluye:

Si es cierto que detrás de *El castigo sin venganza* está como subtexto *La vida es sueño*, según sugiere la profesora Mackenzie, también Juan Manuel Rozas y hasta González Echevarría . . . el paradigma de la obra de Calderón podría arrojar nuevas luces sobre la radical transformación del Duque de Ferrara. Basilio altera su conducta en el tercer acto; lo mismo (asumimos) el Duque. (83–84)

Al hilo de la invitación de Carreño a buscar “nuevas luces” sobre la conversión del Duque de Ferrara, en las páginas que siguen me propongo analizar y comparar la supuesta conversión del Duque con la de Segismundo y la de Basilio bajo la óptica de la metanoia, término griego que equivale a la palabra de origen latino “conversión”, pero que ofrece más connotaciones respecto a la transformación intelectual, moral y espiritual de una persona. A tal fin, y sin excluir la conversión de Basilio, centraré mis reflexiones principalmente en la de Segismundo, entre otras razones, porque su caso explicita más detalladamente en qué consiste el proceso mental de su metanoia frente a la

incierta e insegura del señor de Ferrara. Como apunta el mismo Carreño, la “radical transformación del Duque” (83–84) ha sido discutida por numerosos críticos, los cuales han expuesto sus opiniones a favor o en contra de esta conversión. Mientras José María Díez Borque, Margaret Van Antwerp, Geraldine Nichols y Donald McGrady han visto en dicha transformación una conversión sincera y definitiva, la cual hace del Duque una persona virtuosa y “un santo” (3.2363), según proclama su secretario y alcahuete Ricardo, otros, como T. E. May, E. M. Wilson, Ann L. Mackenzie y Manuel Ángel Candelas Colodrón, han dudado de ella y de la supuesta virtud resultante, continuando de esa forma el escepticismo mostrado por la esposa del Duque, Casandra, y por el gracioso y perspicaz Batín, el cual expresa sus dudas de manera irónica momentos antes de la tragedia final:

Milagro ha sido del Papa
llevar, señor, a la guerra
al Duque Luis de Ferrara
y que un ermitaño vuelva.
Por Dios, que puedes fundar
otra Camáldula. (3.2443–48)

Yo mismo he participado en dicho debate, manteniendo que el cambio anunciado por el Duque y por su criado Ricardo se debe en gran parte a razones de tipo sociopolítico, de corte maquiavélico, más que a un afán aristotélico o cristiano de practicar la virtud por la virtud en sí (Delgado, “En torno a la virtud”). Aunque existen mayores y mejores motivos para ello, tampoco se puede decir que Segismundo o Basilio sean virtuosos por haber experimentado la metanoia o por haber realizado actos meritorios y dignos de alabanza.

Antes de analizar la metanoia en *El castigo sin venganza* y en *La vida es sueño*, creo necesario llamar la atención sobre el enfoque tan distinto que Lope y Calderón dan a sus obras respectivas. Mientras Lope muestra una clara vertiente política e histórica, no exenta de crítica social y moral, Calderón imprime a su obra un marcado componente conceptual y de tesis, muy de acuerdo con la tradición filosófica y moral de la escolástica. Volviendo al tema de los paralelos observados por Carreño (83–86) en una y otra obra, creo necesario contrastar las palabras de Segismundo al final de *La vida es sueño* y las de Federico al final del primer acto de *El castigo sin venganza*. Mientras Segismundo concluye todo su discurso moral explicando que la razón de su

discreción y prudencia finales no debe extrañar a nadie porque “fue mi maestro un sueño” (3.3306), Federico, *alter ego* del Duque en el sentido moral de no poner freno a su deseo sexual, considera una “extraña locura” (1.964) los “desatinados conceptos / de sueños despiertos” (1.959–60).

Por lo que respecta al término “metanoia”, creo necesario traer a colación la explicación detallada de Peter M. Senge:

The word “metanoia” . . . means a shift in mind. The word has a rich history. For the Greeks, it meant a fundamental shift or change, or more literally transcendence (“meta” —above or beyond, as in “metaphysics”) of mind (“noia,” from the root “nous,” of mind). In the early (Gnostic) Christian tradition, it took on a special meaning of awakening shared intuition and direct knowing of the highest, of God. “Metanoia” was probably the key term of such early Christians as John the Baptist. In the Catholic corpus the word metanoia was eventually translated as “repent.” To grasp the meaning of “metanoia” is to grasp the deeper meaning of “learning,” for learning also involves a fundamental shift or movement of the mind. (13)

De las palabras de Senge es necesario destacar factores como despertar del espíritu, arrepentimiento, cambio de mente y aprendizaje, los cuales aparecen interrumpidos, ambivalentes o dudosos en el Duque, y desarrollados plenamente en Segismundo y en menor medida en Basilio. En base a esas pautas o factores, podríamos decir que el despertar o toma de conciencia del Duque de Ferrara ocurre por primera vez cuando la prostituta Cintia critica, en presencia del propio Duque, las andanzas nocturnas y la vida escandalosa de este: “fábula siendo a la gente / su viciosa libertad” (1.99–100). Ante tales críticas y la mala fama de que goza entre sus súbditos y su propio hijo, el Duque exclama:

Yo confieso que he vivido
libremente y sin casarme
por no querer sujetarme,
y que también parte ha sido
pensar que me heredaría
Federico, aunque bastardo;
mas ya que a Casandra aguardo,

que Mantua con él me envía,
todo lo pondré en olvido. (1.165–73)

A lo cual responde Febo: “Será remedio casarte” (1.174).

La segunda ocasión en que el Duque oye hablar del estado de su fama, es decir de su condición moral, es cuando la actriz Andrelina se halla ensayando una comedia en la que uno de los episodios le da pie al señor de Ferrara para expresar su temor a que la comedia hable de su vida escandalosa. Enojado por tal posibilidad, el Duque le advierte a Ricardo:

Basta, que oí del papel
de aquella primera dama
el estado de mi fama:
bien claro me hablaba en él.
¿Que escuche, me persuades,
la segunda? Pues no ignores
que no quieren los señores
oír tan claras verdades. (1.226–33)

Temiendo oír retratadas sus “costumbres livianas” en dicha comedia, es decir, sus costumbres “incontinentes y deshonestas” (*Diccionario de Autoridades* 1734), el Duque le advierte a Ricardo que se encuentra a disgusto en tal situación y que por esta razón quiere irse a dormir: “Más oyera, pero estoy / sin gusto. Acostarme voy” (1.207–08).

Desde el punto de vista literal, resulta evidente que el Duque rechaza oír “tan claras verdades” con la excusa de que los grandes señores como él se niegan a oírlas. Ahora bien, las palabras del Duque adquieren un significado especial si se las examina desde el prisma de la metanoia. En primer lugar, al incluirse a sí mismo entre “los grandes señores” que se niegan a escuchar a quienes les recuerdan sus errores, el Duque muestra que no tiene la humildad necesaria para convertirse y mudar de conducta. Rasgo que, según se verá, es muy diferente del de Basilio y Segismundo. De puertas adentro, es decir, en el mundo íntimo de Lope, la actitud del Duque es también muy distinta a la que se observa, por ejemplo, en el yo lírico del siguiente soneto de nuestro dramaturgo:

Tardar en convertirse, error notable;
 y diferirlo de uno en otro día,
 loca desvanecida fantasía,
 esperanza del hombre miserable. (*Rimas sacras*, soneto 43)

Por otra parte, la determinación del Duque de irse a dormir cuando le recuerdan sus errores se opone al conocimiento propio del yo lírico mencionado y al factor del despertar de la conciencia que, según se ha visto, es inherente a la metanoia. Parafraseando el “mañana le abriremos respondía / para lo mismo responder mañana” del soneto “¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?” (*Rimas sacras* 41), de Lope, o el “mañana, mañana” (2.1546) entonado por San Agustín en *El divino africano*, del mismo Lope, podríamos decir que el Duque difiere y pospone para un mañana indefinido el enfrentarse a sus faltas y cambiar radicalmente de conducta. Así se explica que, a pesar de su promesa y de su matrimonio con Casandra, el Duque no llegue a cambiar de estilo de vida, por el simple hecho de que no ha abandonado sus malos hábitos de soltero. Por esta razón, ante las quejas de Casandra por la infidelidad de su esposo, su criada Lucrecia le contesta:

Tu discurso me ha causado
 lástima y admiración,
 que tan grande sinrazón
 puede ponerte en cuidado.
 ¿Quién pensara que casado
 fuera el Duque tan vicioso? (2.1074–79)

La segunda vez en que el Duque promete cambiar de conducta es cuando vuelve triunfante y victorioso de la guerra en la que ha asistido al papa:

¡Gracias a Dios que con infame ausencia
 los enemigos del pastor romano
 respetan en mi espada su presencia!
 Ceñido de laurel besé su mano
 después que me miró Roma triunfante
 como si fuera el español Trajano;
 y así pienso trocar de aquí adelante

la inquietud en virtud porque mi nombre,
 como le aplaude aquí, después le cante;
 que cuando llega a tal estado un hombre
 el vicio, más que la virtud, le nombre. (3.2316–27)

Aunque puede resultar algo ambiguo por la anfibología que tanto apreciaba Lope, el pasaje anterior es de gran importancia para entender no sólo los motivos y circunstancias de la intención de cambio o conversión del Duque, sino *El castigo sin venganza* en general. Como se puede ver por el contexto, el Duque les promete a Casandra y Federico cambiar en virtud su “inquietud”, es decir su “desasosiego, conmoción o alteración” (DA 1734) después de haberse dirigido a ellos como a sus “queridas prendas” (3.2299). Irónicamente, y para sorpresa del propio Duque, sus “queridas prendas” han estado teniendo relaciones sexuales mientras él se hallaba en la guerra. Con lo cual puede decirse que dicha guerra le ha traído, a un tiempo, la fama y la honra que él tanto estima y pregona, así como la deshonor que tratará de ocultar por todos los medios al final de la obra, cuando organice la muerte de Casandra y Federico con gran astucia y disimulo.

Por un lado, las palabras del Duque indican que está consciente de que el príncipe o gobernante deben atenerse a las leyes de la moral en su actuación política, idea que como han mostrado Juan Francisco Pardo Molero *et al.* gozaba de gran estima y consideración en los siglos XVI y XVII. Por otro lado, esas mismas palabras indican que la intención de cambio del Duque está basada en una causa ajena al deseo de buscar la virtud por la virtud en sí, ya que lo hace movido por la necesidad de agradar al papa y por el beneficio que esto le pueda reportar en el futuro. Es más, en el segundo terceto, el Duque muestra su preocupación por lo que pueda pensar Roma de él, especialmente después de que ha logrado una victoria militar tan importante y el “estado” o rango social resultantes. En este “no es bien”, equivalente a “no conviene” (DA 1726), subyace el interés y el sentido utilitario del Duque de no ser tenido por vicioso después de haber conseguido la victoria militar mencionada. Como señala John Milliken refiriéndose a casos parecidos al del Duque, para que la acción de un sujeto pueda ser considerada meritoria y conducente a la virtud,

the agent must choose the act in question “for its own sake.” In other words, he will not choose to be honest because he will be thought better of by his peers, but because he sees something intrinsically

good about being honest. . . . For Aristotle it seems the agent is not to be motivated by considerations of what benefits he might obtain from performing the action, but simply by the desire to do the action for its own sake. (322)

Teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, se puede decir que la ausencia de una metanoia puntual en el Duque explica que este se muestre incapaz de autocrítica, de reflexión y de arrepentimiento sincero, lo cual le impide evitar a tiempo la tragedia final. Sólo cuando recibe la noticia de que su esposa y su hijo han tenido relaciones sexuales, faltándole gravemente al honor, es cuando admite que “el vicioso proceder / de las mocedades mías / trujo el castigo y los días / de mi tormento” (3.2516–19). Ahora bien, según se puede observar, en este momento de anagnórisis el Duque sólo piensa en sí mismo y no en el mal que ha causado al Otro con su conducta, sea este Otro Casandra o Federico sea el ducado de Ferrara.

Como se puede ver, la metanoia del Duque es muy diferente a la del rey Basilio, ya que cuando este reconoce su error no sólo piensa en sí mismo, como hace el Duque, sino que admite su culpa y responsabilidad por haber dejado sumida a su patria en el caos y en la guerra civil:

¡Dura ley! ¡Fuerte caso! ¡Horror terrible!
 Quien piensa que huye el riesgo, al riesgo viene,
 con lo que yo guardaba me he perdido;
 yo mismo, yo mi patria he destruido. (3.2456–59)

Junto al reconocimiento de sus pasados errores, Basilio da muestras también de la humildad requerida para poder completar el proceso de la metanoia, humildad que se pone de manifiesto cuando se arroja a las plantas de Segismundo, el cual acepta su gesto con un “dame la mano” (3.3242), al mismo tiempo que le corresponde con otro gesto de humildad semejante al suyo: “rendido estoy a tus plantas” (3.3247). Todo lo cual da como resultado la paz para el reino y la corte de Polonia, algo que dista mucho de la situación caótica en que se encuentra el ducado de Ferrara a causa de las acciones del Duque, de su familia y de su corte. Tiene razón Cesáreo Bandera cuando afirma que la reconciliación entre el rey Basilio y Segismundo, que trae la paz a Polonia, no ha de considerarse exclusivamente en función de la conversión del príncipe, sino también como resultado de la de su padre:

The conversion must not be considered as something momentaneous, but rather as a long process which encompasses the whole play, that is as something built into the structure of the play. . . . The conversion would have been a purely theoretical nature had it not led to this result . . . that is, the conversion presented by Calderón is precisely the overcoming of their rivalry, the suppression of a violence which goes beyond the limits of the individual, which threatens to annihilate the collectivity and in which the entire collectivity participates. (40)

Por lo que respecta a la humildad y metanoia de Segismundo, creo necesario comenzar con la cita de un pasaje de *La vida es sueño* que contiene uno de los paralelos con *El castigo sin venganza* a los que alude Antonio Carreño, y que, sin embargo, ha pasado desapercibido para muchos lectores y estudiosos. Me refiero al episodio en el que Segismundo sueña despierto con grandes hazañas militares, algo muy parecido a lo del Duque de Ferrara, si bien en el caso del joven príncipe se trata de la Roma imperial:

Si este día me viera
 Roma en los triunfos de su edad primera
 ¡oh, cuánto se alegrara,
 viendo lograr una ocasión tan rara
 de tener una fiera
 a cuyo altivo aliento
 fuera poca conquista el firmamento!
 Pero el vuelo abatamos,
 espíritu; no así desvanecemos
 aqueste aplauso incierto,
 si ha de pesarme, cuando esté despierto,
 de haberlo conseguido
 para haberlo perdido,
 pues mientras menos fuere,
 menos se sentirá si se perdiere. (3.2656–71)

Mi propósito al citar el pasaje anterior es comparar la ausencia de metanoia en el Duque de Ferrara, comentada anteriormente, con la experimentada por Segismundo en su sueño de grandeza militar. Mientras, según se ha visto, el Duque insiste en la gloria, la fama y el prestigio que su ida a Roma le ha

proporcionado, Segismundo sueña igualmente con posibles triunfos militares y con el prestigio que dichos triunfos le podrían reportar. Ahora bien, con una diferencia importante, ya que Segismundo interrumpe abruptamente su sueño con “el vuelo abatamos, / espíritu” (3.2664–65); lo cual indica que en medio de la metanoia en que se halla inmerso ha llegado a comprender la vanidad de “aqueste aplauso incierto” (3.2666). De igual modo, mientras el Duque utiliza sus hazañas militares, su prestigio y su fama para engrandecer su honor y su persona, lo cual determinará su comportamiento final con Casandra y Federico, Segismundo, por el contrario, ateniéndose a un concepto del honor muy distinto, es decir al que se basa en la acción moral del sujeto, renuncia a su deseo de placer para salvar el honor del objeto de su deseo, Rosaura:

Rosaura está en mi poder;
 su hermosura el alma adora;
 gocemos, pues, la ocasión;
 el amor las leyes rompa . . .
 Mas, con mis razones propias
 vuelvo a convencerme a mí . . .
 Rosaura está sin honor:
 más a un príncipe le toca
 el dar honor que quitarle. (3.2958–88)

Es más, mientras el Duque se deleita con sus triunfos logrados en la guerra a favor del papa y con la fama que le acompaña, Segismundo apela a la “fama vividora” (3.2983), es decir a la fama eterna, que será la que determine su conducta con palabras distintas y en circunstancias diferentes.

Continuando con la humildad y la magnanimidad aprendidas, no infusas, de Segismundo, es oportuno recordar también el episodio en que se encuentra con Clotaldo al principio del acto tercero, ya que muestra fielmente cómo el joven arrogante, soberbio y cruel del principio de la obra da un giro radical en su forma de proceder. Cuando Clotaldo, sabedor de cómo ha actuado Segismundo en el pasado, se postra ante él temiendo por su vida, el príncipe le responde:

Levanta
 levanta, padre, del suelo;

que tú has de ser norte y guía
 de quien fíe mis aciertos,
 que ya sé que mi crianza
 a tu mucha lealtad debo.
 Dame los brazos. (3.2392–98)

Ante la sorpresa de Clotaldo por las palabras y la actitud de Segismundo, este le responde con lo que podríamos titular como el leitmotiv de su metanoia y de *La vida es sueño*: “Que estoy soñando y que quiero / obrar bien; pues no se pierde / obrar bien, aun entre sueños” (3.2399–41).

Basándose en un concepto realista de lo que debería ser una obra como *La vida es sueño*, Menéndez Pelayo juzgó de forma negativa la conversión de Segismundo, tachándola de inverosímil, así como la acción dramática que gira en torno a Rosaura, acción que también calificó de “intriga completamente pegadiza y exótica” (*Estudios* 230). Haciéndose eco de las respuestas más destacadas a las palabras del sabio santanderino, Rafael Lapesa comenta:

Estos puntos de vista del maestro santanderino han sido rebatidos de manera contundente por la crítica anglosajona de los últimos decenios: estudios de Edward M. Wilson, Albert E. Sloman y William M. Whitby han asentado que el cambio de actitud responde en Segismundo a un desarrollo gradual, han puesto de relieve la importancia del papel de Rosaura, y han mostrado la estrecha ligazón de su suerte con la de Segismundo en una acción indivisible (88).

Sin entrar en los detalles de tales estudios ni en los de los trabajos de M. A. García o Marcin Kazmierczak y Ángel Ubach en torno al proceso intelectual de la conversión de Segismundo y la metanoia que le lleva a pasar de la lujuria a la templanza, en las páginas que siguen analizaré las circunstancias más relevantes de la metanoia del príncipe de Polonia en base al trasfondo cultural, filosófico y religioso que pudo haber llevado a Calderón a escribir su obra maestra y a desarrollar metódicamente el fenómeno de dicha metanoia. Como he mostrado en otro lugar (“Sindéresis”), dicho trasfondo queda constituido en buena medida por la cuestión relativa al destino último del ser humano o a la predestinación, cuestión que se halla estrechamente relacionada con las discusiones escolásticas en torno a los contingentes futuros y a los problemas que dichos contingentes llevan aparejados, a saber, el de si es

posible el conocimiento previo de un futuro que puede o no puede ocurrir y el de si el conocimiento de un hecho futuro por un Dios inmutable e infalible puede reconciliarse con la contingencia de algunos aspectos del futuro. Sin detenerme tampoco a considerar las numerosas elucubraciones escolásticas sobre dichos contingentes, sobre el conocimiento previo, sobre la predestinación o la libertad del individuo, baste recordar para nuestro propósito que dichas discusiones llevaron en la España del siglo XVI a la controversia mantenida entre Luis de Molina y Domingo Báñez sobre la *scientia media*, controversia en la que llegó a participar el granadino Luis Suárez. Como ha señalado Calvin Normore, Suárez sostiene en su *De gratia* que lo que haría un agente libre en una circunstancia específica (dígase Segismundo, Basilio, Rosaura o el Duque) se basa exclusivamente en una propiedad *sui generis* de dicho agente (380).

Haciéndose eco de dicha disputa, el teatro español del Siglo de Oro produjo numerosos ejemplos de este tipo de agente, siendo dos de los más conocidos los de Paulo y Enrico, de *El condenado por desconfiado*, cuyas peripecias respectivas argumentan a favor del libre albedrío y en contra de un destino inmutable. Por lo que se refiere al teatro de Calderón, también es de sobra conocido que nuestro dramaturgo se plantea con frecuencia dicha cuestión en sus autos sacramentales y en algunos de sus dramas religiosos citados al principio de este ensayo, cuestión que suele resolver con argumentos de tipo teológico y providencialista. En muchos de estos casos, el ser humano llega a percibir el bien y a perseguirlo gracias a una voz o luz interior que representa a la gracia divina. Frente a la solución teológica o religiosa, que se halla presente en *El condenado por desconfiado* y en muchas de las obras de Lope y Calderón citadas anteriormente, *La vida es sueño* nos muestra lo que podríamos calificar de solución o vía natural, es decir la que, partiendo de la filosofía natural, y más concretamente de la ley y de la moral naturales, considera dotada a la naturaleza (razón) humana de los recursos suficientes para poder darse cuenta de sus errores, renunciar a ellos, distinguir entre el bien y el mal y, lo que es más importante, para aspirar al primero y evitar el segundo.

Como se puede observar al principio de *La vida es sueño*, Calderón presenta a Basilio y Segismundo como los dos polos opuestos del conocimiento o del saber humanos. Mientras Basilio es experto en matemáticas y astrología, Segismundo no sólo vive e interactúa con la naturaleza que le rodea—monte, peñas, aves, brutos, peces, arroyos, y más adelante Rosaura—sino que, en

base a la naturaleza de estos seres, de estas cosas y de la misma Rosaura, el príncipe de Polonia llega a adquirir conciencia de sí mismo y a iniciar y fundamentar su aprendizaje y su devenir moral, aspectos todos ellos inherentes a la metanoia. El hecho de que Segismundo utilice en la premisa mayor de su silogismo los beneficios naturales de que gozan aves, brutos y peces, para reafirmar en la conclusión su derecho a disfrutar de los mismos privilegios que ellos, está en consonancia con la identificación llevada a cabo por muchos escolásticos entre razón, ley natural y naturaleza. Hay que insistir, sin embargo, en que, lejos de detenerse en la mera identificación de la naturaleza y la razón, o, lo que es lo mismo, de situar a Segismundo en un plano de igualdad con el mundo orgánico e inorgánico que le rodea, Calderón lo convierte en depositario privilegiado de la ley natural. De ahí se entiende que al comparar su situación con la de las aves, brutos, peces y plantas, Segismundo declare una y otra vez que tiene “más alma” (1.131), “mejor instinto” (1.141), “más albedrío” (1.151), y “más vida” (1.161) que todos ellos juntos. Detalles que sirven para entender los diferentes pasajes en los que Segismundo reconoce y corrige sus errores para aspirar al sumo bien, lo cual, según se ha visto, forma parte del proceso completo de la metanoia.

Aunque resulta relativamente fácil comprender que el heredero al trono de Polonia tiene más alma, albedrío o vida que las criaturas que le rodean, no parece haber gozado de igual suerte la expresión “mejor instinto”, a tenor especialmente de los juicios emitidos en contra de las palabras de Rosaura y del silencio general concedido a dicha expresión. Por tal motivo, considero necesario detenerme a reflexionar en torno a la expresión que nos ocupa, ya que a partir de ella pueden entenderse mejor las palabras de Rosaura respecto al hipogrifo y a la luz que acompaña a Segismundo en la torre, la posible relación de ambas imágenes con la razón natural, el uso y función de esta razón, las relaciones entre Rosaura y Segismundo, el significado del vuelo del águila y, en definitiva, el perfeccionamiento de la metanoia.

Por otra parte, el hecho de que Segismundo afirme en su monólogo que tiene mejor instinto que el bruto demuestra, a mi entender, que Calderón está tratando de establecer una diferencia fundamental entre el instinto de los animales y el del hombre, ya que mientras aquéllos se mueven y actúan única y exclusivamente por lo que les dicta su instinto (= *aestimatio naturalis*), siendo incapaces de despertar moralmente y de cambiar, Segismundo, por el contrario, tiene la capacidad de conocer el fin de lo que persigue, así como la relación

existente entre dicho fin y los medios para conseguirlo. En otras palabras, y en base a la explicación de D. E. Luscombe sobre la ley y la moral naturales (709–10), podemos decir que las acciones de Segismundo en cuanto hombre no responden o no deben responder exclusivamente a la facultad apetitiva de éste—lo cual lo habría reducido a una condición bestial o sometido al influjo de las estrellas—sino que deben estar guiadas por “su facultad cognoscitiva”, que desde la Edad Media hasta Baltasar Gracián y Calderón se asociaba con la *sindéresis*¹ y la metanoia. A la luz de este principio, que se corresponde estrechamente con la filosofía de Santo Tomás respecto al instinto natural, se entienden perfectamente la acción y la presencia de Rosaura en la obra y, de manera especial, la conducta de Segismundo hacia ella. Mientras que la atracción física de Segismundo por la hija de Clotaldo se aviene perfectamente con su naturaleza animal de hombre, la cual le otorga el derecho de aparearse y tener descendencia como los animales, su condición racional, sin embargo, o, lo que es lo mismo, su facultad moral cognoscitiva, activada por la metanoia, le llevan a respetar el honor de Rosaura, porque con tal forma de proceder está persiguiendo el bien por el bien, en otras palabras, el sumo bien que recomiendan Aristóteles y Santo Tomás (Luscombe 710). Aquí reside, en mi opinión, el significado moral del águila subrayada por Clotaldo, ya que su presencia o influencia le ayudan a Segismundo a trascender su naturaleza animal o bestial, a remontarse a la luz de la razón y, en definitiva, a “acudir a lo eterno”.

Comparadas las peripecias, metanoias o conversiones del Duque, de Segismundo, y Basilio, salta a la vista una de las grandes diferencias existentes entre ellas: la presencia o ausencia de un consejero fiel en la evolución o involución moral de cada príncipe o jefe de estado, así como de sus cortes respectivas. Mientras Clotaldo, por ejemplo, desempeña el papel de consejero fiel que resulta fundamental en el progreso y en el cambio moral de Segismundo y Basilio, el Duque de Ferrara, por el contrario, carece de él o no lo escucha suficientemente, al mismo tiempo que se halla rodeado de cortesanos alcahuetes, aduladores e hipócritas.

Por lo que se refiere a uno de los componentes más importantes de la metanoia, el aprendizaje y conocimiento de sí mismo, contrasta el adquirido paulatinamente por Segismundo, y hasta cierto punto por Basilio, con la ausencia de dicho aprendizaje en el Duque. Teniendo en cuenta una situación y otra, resulta apropiado traer a colación el aforismo de Baltasar

Gracián respecto a “No rendirse a vulgar humor”, cuya explicación por el propio Gracián ilustra lo que son la vida y la metanoia de los personajes aquí considerados:

No rendirse a un vulgar humor. Hombre grande el que nunca se sujeta a peregrinas impresiones. Es lección de advertencia la reflexión sobre sí: un conocer su disposición actual y prevenirla, y aun decantarse al otro extremo para hallar, entre el natural y el arte, el fiel de la sindéresis. Principio es de corregirse el conocerse; que hay monstruos de la impertinencia: siempre están de algún humor y varían afectos con ellos. (Aforismo 69)

Parafraseando el aforismo anterior, podríamos decir que Segismundo representa al hombre que acaba triunfando sobre las “peregrinas impresiones”, incluidas las estrellas celestes o cortesanas; representa también a quien aprende la lección de “la reflexión sobre sí”, a quien conoce “su disposición actual”, y la previene, decantándose “al otro extremo para hallar, entre el natural y el arte, el fiel de la sindéresis”; representa finalmente a quien aprende a corregirse en base al conocimiento propio. El Duque de Ferrara, por su parte, representa todo lo contrario de Segismundo cuando se deja llevar por su condición natural en sus aventuras nocturnas, en su aprecio obsesivo de la fama y del honor y, sobre todo, cuando rechaza, o se olvida de conocerse a sí mismo, a su corte y a su familia por el simple hecho de que se rinde o se deja llevar por los vulgares humores.

Manuel Delgado Morales es Catedrático Emérito de Bucknell University, Licenciado en lenguas y literaturas románicas por la Universidad de Granada y Doctor por The University of Texas at Austin. Es autor y editor de varios libros y artículos sobre la literatura española del Siglo de Oro y la contemporánea. En su investigación combina la vertiente filológica con la historia y la filosofía, especialmente con la ética. En Bucknell recibió los premios Lindback, por la excelencia en la enseñanza (1991), y el Presidential Professorship (2007). Ha sido presidente del Comité Ejecutivo del Teatro Español de los siglos XVI y XVII (MLA), Asesor del Consejo de Investigación de Ciencias Sociales y Humanidades de Canadá, miembro del Board of Directors of the AHCT y Corporator of the International Institute in Spain.

NOTA

A Donald Larson, maestro de prudencia y metanoia

1. Entre las muchas definiciones existentes en torno a la sindéresis, me parece apropiada para el caso de *La vida es sueño* la que da Baltasar Gracián: “Es el trono de la razón, basa de la prudencia, que en fe de ella cuesta poco el acertar. Es suerte del Cielo, y la más deseada por primera y por mejor. . . . Todas las acciones de la vida dependen de su influencia, y todas solicitan su calificación, que todo ha de ser con seso. Consiste en una natural propensión a todo lo más conforme a la razón, casándose siempre con lo más acertado” (aforismo 96).

OBRAS CITADAS

- Bandera, Cesáreo. “The Crisis of Knowledge in *La vida es sueño*.” *SubStance*, Autumn, 1973, vol. 3, no. 7, pp. 27–47.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Edición de José M. Ruano de la Haza, Castalia, 2000.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. “Política, tragedia y comicidad en *El castigo sin venganza*.” *Tragique et comique liés dans le théâtre, de l’Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Actes du colloque organisé à l’Université de Rouen en Avril 2012. Edición de Milagros Torres *et al.*, ceredi.labos.univ-rouen.fr
- Carreño, Antonio. Introducción. *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega Carpio. Edición de Antonio Carreño, Cátedra, 2012, pp. 17–96.
- Delgado, Manuel. “Sindéresis, ley natural y sentido moral en *La vida es sueño*.” *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*. Edición de José M. Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Castalia, 2002, pp. 107–24.
- . “En torno a la virtud moral del Duque de Ferrara en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega.” *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 98, núm. 2, 2021, pp. 169–91.
- Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, 1726–1739. apps2.rae.es/DA.html
- Díez Borque, José María. Introducción. *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega. Espasa Calpe, 1988, pp. 7–80.
- García, M. M. “El fondo conceptual en el proceso de conversión de Segismundo.” *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermánico. Londres, 1973*. Edición de Hans Flasche. De Gruyter, 1976, pp. 185–204.
- Gracián y Morales, Baltasar. *Oráculo manual y arte de prudencia*. Edición digital a partir de la edición de Huesca. Juan Nogués, 1647 (CervantesVirtual.com) y cotejada con la edición crítica de Emilio Blanco, Cátedra, 1997.
- Kazmierczak, Marcin, y Ángel Ubach. “De la lujuria a la templanza. La metanoia de Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.” *Templanza e intemperancia: Propuestas terapéuticas y educativas*. Edición de Martín F. Echavarría. Ediciones Scire, 2013, pp. 65.
- Lapesa Melgar, Rafael. “Consideraciones sobre *La vida es sueño*.” *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 62, cuaderno 225, 1982, pp. 87–102.

- Luscombe, D. E.: "Natural Morality and Natural Law." *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*. Cambridge UP, 1982, pp. 705–19.
- Mackenzie, Ann L. "Some Comments upon Two Recent Critical Editions of *El castigo sin venganza*." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 68, 1991, pp. 503–06.
- May, T. E. "Lope de Vega's *El castigo sin venganza*: The Idolatry of the Duque de Ferrara." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 37, 1960, pp. 154–82.
- McGrady, Donald. "Sentido y función de los cuentecillos en *El castigo sin venganza* de Lope." *Bulletin Hispanique*, vol. 85, núm. 1–2, 1983, pp. 45–64.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Teatro selecto de Calderón de la Barca*, vol. 1, Librería de Perlado, 1920.
- . *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Teatro: Lope, Tirso, Calderón*. Edición de Enrique Sánchez Reyes. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. *Edición digital a partir de Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*. Vol. 8. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942. Cervantes-Virtual.com
- Milliken, John. "Aristotle's Aesthetic Ethics." *The Southern Journal of Philosophy*, vol. 44, 2006, pp. 319–39.
- Nichols, Geraldine. "The Rehabilitation of the Duke of Ferrara." *Journal of Hispanic Philology*, núm.1, 1977, pp. 209–30.
- Normore, Calvin: "Future Contingents." *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*. Cambridge UP, 1982, pp. 358–81.
- Pardo Molero, Juan Francisco, et al. *El gobierno de la virtud. Política y moral en la Monarquía Hispánica (siglos XVI–XVIII)*. Edición de Juan Francisco Pardo Molero. Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Senge, Peter M., *The Fifth Discipline: The Art and Practice of The Learning Organization*. Doubleday/Currency, 1990.
- Simonde de Sismondi, Jean Charles L *De la littérature du midi de l'Europe*. Treutel et Wurtz, 1813.
- Ticknor, George. *History of Spanish Literature*, vol. 2, 6th edition. Gordian Press, 1965.
- Van Antwerp, Margaret A. "Fearful Symmetry: The Poetic World of Lope's *El castigo sin venganza*." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 55, 1981, pp. 205–16.
- Vega Carpio, Félix Lope de. *El castigo sin venganza*. Edición de Antonio Carreño. Cátedra, 2012.
- . *Rimas sacras*. Edición de Ramón García González. CervantesVirtual.com.
- . *El divino africano*. Adaptación digital de Ángela Martínez Fernández. Texto digital basado en la edición de Marcelino Menéndez Pelayo, RAE, 1890–1913, vol. IV. Biblioteca Digital Arte Lope, artelope.uv.es.
- Wilson, E. M. "Cuando Lope quiere, quiere." *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 161–62, 1963, pp. 265–98.

El conde Alarcos: Honor, Excess, and the King

A. ROBERT LAUER, THE UNIVERSITY OF OKLAHOMA

ABSTRACT: The *Count Alarcos* plays, although tragic for the most part, do not deal with a whimsical fate or a cosmic infringement of moral law. An actantial model shows how dramatic characters like Count Alarcos and the Royal Infanta shape their own destinies by insisting on their excessive singularity. The King in these works tries to remove that excess by honorable means, which, moreover, infringe on the rights of others, creating an imbalance. Hence, supplementary forces intervene to establish an equilibrium between two contending forces: a primary claim to love and honor, which demands recognition and legitimacy, and a secondary claim to love and honor, which demands validity and continuity. If a reconciliation ensues, one has a sense of ethical tranquility; if not, death and tribulation follow.

KEYWORDS: *Romancero*, *Count Alarcos*, actantial model, tragedy, Renaissance, Baroque, drama

Donald R. Larson, in his well-known book *The Honor Plays of Lope de Vega*, observes that in tragedy a catastrophe is occasioned neither by whimsical fate nor by an infringement of moral law,¹ although, as he notes, “a violation of some sort is always involved” (114). The story of Count Alarcos, “that strange and terrible tale,” as Benjamin Disraeli calls it (qtd. in Cline 93),² offers, in its lyrical, dramatic, and prose renditions, an example of how a fortuitous event like a broken promise occasions woe and tribulation to the innocent and the guilty, at times endangering the fate of kingdoms. As Larson would say, “Fate, which formerly had remained indifferent . . . now becomes external and hostile” (115).

Comedia Performance, Volume 21, 2024
Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA
<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0047>

“El conde Alarcos” (“Retraída está la infanta / bien así como solía”) is a 214-line *romance novelesco* attributed to Pedro de Riaño and published in Seville by Juan Cromberger, c. 1515. Paloma Díaz-Mas, whose edition we follow, states that this ballad is “una auténtica novelita en verso producto de una elaboración juglaresca” (“El conde” 283). To establish the ballad’s unique functional structure, which serves as a prototype for all subsequent renditions, I propose the following actantial model, based partially on the works of Étienne Souriau, Algirdas-Julien Greimas, and Tzvetan Todorov:³

One notes that in most versions of the ballad listed by Luciano García Lorenzo (175–213), the Infanta (U) is the first actant mentioned.⁴ She is also the agent who establishes the thematic force. As U tells the King (Y), her father: “decilde que se acuerde / de la fe que d’él [Count Alarcos] tenía / la cual él me prometió, / . . . / de ser siempre mi marido / e yo su mujer sería” (284; ll. 29–31). Her main quality is to be constant (A) in her desire for the Count, a quality she shares with the Countess (V). The Infanta is undoubtedly the agentive agent of the poem. Both U and V, the disjunctive

Table 1 Actantial model for the *romance* “El conde Alarcos.”

<p>Comitative agent:</p> <p>Z: ∞ F: ∞ f: ∞</p>	<p>Supplemental circumstantial agent:</p> <p>YY: God E: angry e: avenges V</p> <hr/> <p>Circumstantial agent:</p> <p>Y: The King E: affronted e: demands equity</p>	<p>Comitative agent:</p> <p>Z: ∞ F: ∞ f: ∞</p>
<p>Agentive agent:</p> <p>U: The infanta A: constant a: desires W</p>	<p>Accusative agent:</p> <p>W: Count Alarcos C: inconstant c: acquiesces to Y & U</p>	<p>Disjunctive agent:</p> <p>V: Countess Alarcos B: constant b: indicts Y & U</p>
<p>Poly-comitative agent:</p> <p>ZZ: ∞ F: ∞ f: ∞</p>	<p>Dative agent:</p> <p>X: Thanatos D: impassive d: receives UVWY</p>	<p>Comitative agent:</p> <p>Z: ∞ F: ∞ f: ∞</p>

agent, share the same adjectival function and have a similar object of desire: the Count (W). If U wishes W, the accusative agent, to fulfill his promise, which he has broken, V wishes W to continue to fulfill his obligations to her as his legitimate, albeit “second” wife. The inconstancy (and weakness) of W (C) is what causes the circumstantial agent, in this case the King (Y), who now feels affronted (E) by U (his daughter) and W (his vassal) to demand equity (e). Since W and V are now legitimately (sacramentally) married, the only way to have W fulfill his original promise to U is by eliding the disjunctive agent—now mother of three—who is unaware of her husband’s first promise. The inconstant accusative agent vacillates, as befits his character (C), but he eventually acquiesces (c) to the demands of W and Y. This work has no comitative agents who might have assisted V. In their absence, V indicts (b) Y and U and appeals to a higher power, God (YY), the angry (E) supplemental—and paramount—circumstantial agent, who avenges (e) V. Although V’s indictment has not included the Count, YY decides that W too is guilty of V’s diplomatic murder. Thanatos, the impassive (D) dative agent receives (d) thus the corpses of UVW and Y. “Tragedy,” indeed, as Terry Eagleton avows, seemingly “presents human beings in states of extremity” (34).

This story, a love triangle, would be repeated, with sundry modifications and at times radical changes, in the Asturian, Castilian, Catalan, Galician, Judaeo-Spanish, Piedmontese, and Portuguese lyrical versions found in Africa, America, Asia, and Europe (García Lorenzo 175–213).⁵ In effect, every aesthetic rendition seems to elicit anxiety in the form of uncertainty and incompleteness, preventing any kind of closure. Thus, in each version, the characters seem to evolve, as they attempt to explain their story, from their perspective, to arrive at some sort of intelligible resolution. Herewith we shall focus on the dramatic versions of Renaissance and Baroque Spain, which modify the tragic ending, and the subsequent Romantic—German, Cuban—, post-Romantic/Victorian—UK—, and modern Spanish versions, which return to it. The plays are Bartolomé de Torres Naharro’s *Comedia Seraphina* (1517), the anonymous farce *Alarquina* (1550), Lope de Vega’s *La fuerza lastimosa* (1609),⁶ Juan Pérez de Montalbán’s *El valor perseguido y traición vengada*,⁷ Guillén de Castro’s *El conde Alarcos* (1618), Antonio Mira de Amescua’s *El conde Alarcos* (1653),⁸ Friedrich Schlegel’s *Alarkos: Ein Trauerspiel in Zwei Aufzügen* (1802),⁹ José Jacinto Milanés’s *El conde Alarcos: drama caballeresco en tres actos y en verso* (1838),¹⁰ Benjamin Disraeli’s *Count Alarcos: A Tragedy* (1839),¹¹ and Jacinto Grau’s *El conde Alarcos: Tragedia romancesca en tres actos* (1917).¹² We shall analyze these works by focusing on each actant separately.

Agentive Agent

In all ten plays, the Infanta is the agentive agent, as in the original ballad. Her adjectival and verbal functions differ, though. In Torres Naharro's *Comedia Seraphina*, a *comedia a fantasía*,¹³ Seraphina is a shrewd Valencian courtesan who has clandestinely married her *galán* Floristán. Upon hearing that her husband has legitimately married the Italian woman Orphea, she challenges her *galán*: “Ell no ‘s pot ja descasar / sa muller no esent defunta” (ll. 854–54), and even logically suggests that one of the three should die: “Yo us diré, veniu ací, / ja devríeu vos ser mort, / empero, puix voi la sort, / matau a l'altra o a mi” (ll. 1029–32). In the end, she manages to retain her “husband,” but only after making sure he has not cohabited with his “second” wife, Orphea: “¿donches no has dormit amb ella?” (l. 2266). In the farse *Alarquina*, an angry Princess Solisa bitterly complains to her father, King Ruano, for not having married her to a worthy contender, as he had promised her mother. She also informs him that Count Alarcos promised to marry her, with witnesses present: “pues con él soy desposada, / . . . / la Condesa es la burlada” (ll. 450–52). In the end, however, she marries “. . . un muy noble varón” (l. 1735) and a tragic outcome is avoided. In Lope de Vega's *La fuerza lastimosa*, the amorous Infanta Dionisia and Count Enrique declare their love in private *por palabras de futuro*:

ENRIQUE. ¿Esa palabra me das?
 DIONISIA. Esta palabra te doy.
 OTAVIO. Palabras se dan. ¿Qué escucho?
 Aquí más oculto estoy.
 DIONISIA. ¿Puedo hacer más?
 ENRIQUE. Esto es mucho.
 DIONISIA. Tu mujer digo que soy. (ll. 150–55)

As in the previous case, tragedy is avoided when the Infanta marries Duke Otavio, who opportunistically usurped Enrique's place one evening. In Juan Pérez de Montalbán's *El valor perseguido y traición vengada*, the amorous Infanta Matilde plans a night visit with Don Ramón de Moncada, “que ya como a esposo puedo / daros entrada en mi casa, / pues os la he dado en mi pecho” (p. 8). Count Arnesto, however, takes Don Ramón's place. In the end, she manages, by royal order, to restore her honor by marrying the Count, who is subsequently executed. The Infanta then enters religious life: “en un Monasterio santo / pretendo acabar la vida” (p. 30). In Guillén de Castro's

El conde Alarcos, the passionate, jealous, and deceitful Infanta manages to obtain Count Alarcos's offer of marriage, which she accepts: "CONDE. De ser tu esposo te doy / palabra. INFANTA. Y de ser tu esposa / La recibo" (ll. 436–38). The marriage, however, is never consummated and in the end, the Count returns to Margarita whilst the Infanta joins a monastery (l. 2737). In Mira de Amescua's *El conde Alarcos*, the Infanta is the King of France's sister. She is in love with Count Alarcos and has even approached and promised him to be his wife, but he "dudoso me niega el sí" (l. 25). With the King's help she manages to marry him and apparently dispose of Blanca, the Count's love. However, the Count and the Infanta have no marital relations. At the end of the play, the Infanta tells the King the Count never dishonored her and the so-called tragedy (l. 2595) comes to an end.¹⁴ In Friedrich Schlegel's *Trauerspiel Alarkos*, the *Infantin* Solisa is desperate and dies of melancholy after she causes Donna Clara's death to obtain the favor of *Graf* Alarkos. In José Jacinto Milanés's *El conde Alarcos*, Princess Blanca is melancholy and feels betrayed because she gave herself to Alarcos without the Count making any promises to her: "ALARCOS. ¡Nada al partir la juré! / PELAYO. Con todo, aquella beldad / ¿os dio su honor? ALARCOS. Verdad es" (25; 1.2.4). In Benjamin Disraeli's *Count Alarcos: A Tragedy*, the Infanta Solisa is arrogant and deeply enamored of Count Alarcos, who loved her once and then abandoned her to marry Florimonde: "SOLISA. I'll not think / Thou ever loved'st me as thou did'st profess" (1.3.27). Finally, in Jacinto Grau's *El conde Alarcos: Tragedia romancesca en tres actos*, the Infanta is aloof and thoroughly obsessed with Count Alarcos: "INFANTA. ¡Antes se pierda el mundo que yo a él renunciar! ¡Toda mi alma lo anhela!" (p. 67). Indubitably, the Infanta, whether shown sympathetically, monstrously, or tragically, has a sole goal in mind in these ten works: the accusative agent "Alarcos."

Accusative Agent

The accusative agent wavers continuously in these plays.¹⁵ In Torres Naharro's *Seraphina*, Floristán has married two women simultaneously and is indecisive about whom to keep and whom to kill: "que devo matar aquella / o me he de matar aquí" (ll. 1027–28). In the end, he keeps Seraphina. In *Alarquina*, Count Alarcos calls himself "vano y ciego" (l. 830) for having loved and for still loving Princess Solisa, although he is already married. He acquiesces to King Ruano's demand to kill the Countess for fear his successors would

lose properties and his ancestors suffer the loss of reputation (ll. 1547–63). In Lope's *La fuerza lastimosa*, Count Enrique is incredulously naïve and inadvertently suggests the death of his own spouse, mother of their three children, to the King:

ENRIQUE. Los grandes daños,
con los menores atajarse deben;
menor mal es que esa inocente muera,
que no que el reino quede destruido,
la Infanta sin remedio, el Rey sin honra. (ll. 1601–05)

He blunders Countess Doña Isabel's death; goes mad; is rejected by the Infanta Dionisia and the King, who calls him "inútil" (l. 2869); and is condemned to death.¹⁶ Only through the help of friends and allies is he able to return to normalcy and to his wife, Isabel. In Pérez de Montalbán's *El valor perseguido*, Don Ramón de Moncada, second son of the Count of Barcelona, is honorable and cautious. Although he is in love with the Infanta Matilde, he marries Octavia when he finds out that the Infanta has been sexually deceived by Count Arnesto. He goes mad, as in Lope's play, and only recovers his reason, and his wife, Octavia, by means of helpers and allies. In Castro's *El conde Alarcos*, Count Alarcos is volatile and naïve. He is easily deceived by the Infanta, who makes him believe Margarita is unfaithful to him. At one time he seems ambitious and wishes to marry the Infanta and become king. He later goes insane and is imprisoned by the King. He also promises the monarch to marry the Infanta to fulfill his previous promise of marriage to her. However, they never have marital relations. Only by means of allies and helpers is Alarcos able to recover his sanity and return to Countess Margarita, his legitimate wife. In Amescua's *El conde Alarcos*, the Count is honorable but weak. Unable to resist the Infanta or the King, he acquiesces to the death of Blanca, the woman he loves and with whom he has had children, and marries the Infanta. However, as in the Castro play, the Count places a sword on the bed to prevent husband and wife from having marital relations. As he states, "La mano te di, forzado; / no te he dado el corazón" (ll. 2137–38). The Count returns to his legitimate wife and to the King's favor when the Infanta desists from her intentions: "Rey, yo fingí aquel engaño; / no me debe el conde honor" (ll. 2593–94). In Schlegel's *Alarkos*, the *Graf* is impetuous. Upon the *Gemahlin* Donna Clara's demise

and the death of the *Infantin* Solisa, he commits suicide, an act that Castro's Alarcos attempted to do twice in the play. In Milanés's *El conde Alarcos*, the Count, like Schlegel's Alarkos, is also impetuous and highly dynamic. He has had a previous engagement with the Princess Blanca but, aware of his non-regal status, he marries the plebeian Leonor. When the King of France asks him to marry Blanca, he refuses and attempts to save Leonor from the King's henchmen. Despite his monumental efforts to do so, he fails. His last words are "Leonor!! . . . O Dios mío!" as he falls into the arms of his equally unsuccessful servant Pelayo (104; 3.10). In Disraeli's *Count Alarcos*, the Count is cunning, passionate, and ambitious. He loves the Infanta Solisa and sees Florimonde, the woman he married, as a stumbling block to his amorous and political desires. He kills his wife offstage, but at the moment of triumph two royal courtiers inform him that a thunderbolt has struck the Infanta dead:

ALARCOS. My wife's [Florimonde] at least a Queen,
 She reigns in Heaven. The King's o'erwhelmed—poor man
 Go tell him, sirs, the Count Alarcos lived
 To find a hell on earth; yet thus he sought
 A deeper and a darker. [*Falls*] (5.3.85)

In Jacinto Grau's *El conde Alarcos*, Alarcos was initially in love with the Infanta but, to please his father, married another woman—with whom he has had three children—whom he later kills, in obedience to the King. He is weak, compliant, and totally possessed by the Infanta, into whose arms he succumbs. Thus, the accusative agent in these plays goes from a vacillating bigamist and a useless madman to a calculating, ambitious, and possessed individual.

Disjunctive Agent

The disjunctive agent is always the second woman in the Alarcos triangle. Her triumph or failure in securing the accusative agent results in either calamity or joy. In *Seraphina*, the Italian Orpheus, Floristán's legitimate (second) wife, is shown as kind, beautiful, innocent, naïve, and acquiescent to other persons' wishes, even to those who wish to kill her. What saves her is the appearance of Policiano, Floristán's brother, who is happy to marry her, allowing Floristán to remain with Seraphina, and enabling a happy ending

to this *comedia*. In *Alarquina*, the Countess is kind, loving, affectionate, and plaintive. Although she allows herself to be killed by her husband, she indicts the King and the Infanta for their cruelty. Her supplication to the Virgin Mary seems to be effective (l. 1681), for the King later changes his mind and cancels her execution. The Infanta then marries another nobleman and the play ends satisfactorily, although not exempt from a serious tragic tone. In Lope's *La fuerza lastimosa*, Countess Isabel is loving, forgiving, and stoic:

ISABELA. Hijos, hoy muero, hoy acaba
mi vida, no porque fui
de culpa ni infamia esclava;
la causa es porque nací,
que para morir bastaba. (ll. 2007–11)

She is strong-willed and manages to survive. With the help of allies and relatives, she manages to reverse her fate and that of others and return to normalcy with Count Enrique. In Pérez de Montalbán's *El valor perseguido*, Octavia is beautiful, noble, affectionate, and innocent, and stoically resigns herself to her fate for the love of her husband: “vivid, mi bien, muchos años, / que poco importa la [vida] mía” (p. 18). With the help of friends and relatives, she manages to survive—as in Lope's play—change the lives of others, and return to her spouse. In Castro's *El conde Alarcos*, Alarcos and Margarita have married clandestinely. She is critical of the Count, defiant of the Infanta, and disapproving of the King, whom she calls a tyrant (ll. 896, 1421). When the Count vacillates before killing her, she is the one who orders him to kill her: “Mátame” (l. 1468). Before apparently dying, she calls on “Los cielos enterne-cidos” (l. 1481) and summons the King and the Infanta “ante la justa justicia” (l. 1515). With help from Heaven and the Prince of Hungary, she manages to survive; change the fate of others; and return to her husband, Alarcos. In Amescua's *El conde Alarcos*, Blanca, cousin of the King of France, is Count Alarcos's clandestine wife. She defies the Infanta, marries the Count, and calls on Heaven for divine justice when she believes the Infanta has killed her daughter (ll. 884–86). She is affectionate and stoical with the Count: “No sentiré yo el morir, / solo sentiré el perderte” (ll. 1643–44). She is also courageous and prevents the Infanta from killing Alarcos. She defeats the Infanta by making her confess that the Count never dishonored her. Hence, she returns to normalcy with the Count. In Schlegel's *Alarkos*, Donna Clara

is pious, loving, innocent, and a victim of circumstances. She also kills herself before her husband tries to. Her call to Heaven has fatal consequences for the King, the Infanta, and Alarcos, who die shortly after. In Milanés's *El conde Alarcos*, the plebeian Leonor who has had two children with the Count, is innocent, naïve, and feisty. She enters the palace, contrary to the Count's advice, and challenges Princess Blanca: "Sabed que no lograreis / separarnos a los dos— / y en fin, de parte de Dios / os pido que le dejes!" (65; 2.7). This courageous action on her part angers Princess Blanca and seals her fate. She stoically asks her husband to kill her (95; 3.7) and, unlike other disjunctive agents, she forgives her killers: "Que es justa y santa razón / que el que muere, olvide agravios" (102; 3.9). In Disraeli's *Count Alarcos*, Florimonde is pure, beautiful, very young, naïve, and kind. She manages to survive seductive noblemen and would-be assassins, but not her husband's murderous hands. A thunderbolt strikes the Infanta dead immediately after her demise. In Grau's *El conde Alarcos*, the Countess, mother of three, is innocent and questions the Count why he offered his love to her when he loved the Infanta (166; 2.5). Unable to defy death, she appeals to God and the Virgin Mary and indicts the King and the Infanta (171–173; 2.5). Hence, the disjunctive agent in these works challenges the agentive agent in sundry ways. If she survives death, she suffers excruciatingly for many years before she can recover the accusative agent. If she dies, the agents of her destruction are crushed by a supplementary circumstantial agent superior to the plays' circumstantial agent.

Circumstantial Agent

The circumstantial agent of these plays (Y) is always a superior human agent, a king or, in one case, a religious man. His function is to remove the subjective excess that the love triangle has produced ($U \rightarrow W \leftarrow V$).¹⁷ He must determine to whom W (the accusative agent) belongs, to U (the agentive agent) or to V (the disjunctive agent). If the king renders a subjective or imperfect judgment, a supplemental circumstantial agent (YY), paramount to Y, intervenes and renders an objective verdict.¹⁸ The fate of W, the object of desire (accusative agent) of U and V, also affects the dative agent. This last agent may be physical (offspring) or metaphysical (death). Its presence determines whether a work ends calamitously or auspiciously. Only *Seraphina* may be classified as a comedy. This play has a circumstantial agent, Teodoro, a religious hermit who wisely notices that "Dispensat gratia divina / matrimonio non consumpto"

(ll. 2205–06). This technicality enables Orphea to avoid death and marry Policiano, and Seraphina to keep the no longer “bigamous” Floristán. The excess of passion has been removed satisfactorily and no supplementary circumstantial agent is necessary. In *Alarquina*, King Ruano, “por la honrra de mi estado” (l. 754) orders the Countess’s death so that Alarcos can fulfill his promise to the Infanta. The Countess’s appeal to the “Virgen Sancta” (l. 1681), a supplementary circumstantial agent, seemingly overrides Y’s ruling and the Infanta is able to marry another nobleman. In Lope’s *La fuerza lastimosa*, the cautiously prudent King of Ireland orders the Countess’s execution: “Esto fue razón de estado” (l. 2137). However, by attempting to remove a partiality, Y offends legitimacy. This precipitates the intervention of comitative, poly-comitative, and supplemental circumstantial agents, among them the Count of Barcelona, who manage to rectify the disequilibrium: The Infanta Dionisia will marry Duke Otavio, a former pretender; the Countess will return to the Count; and Don Juan, the son of the Count and Countess, will marry the daughter of Duke Otavio and Dionisia: both, hence, as dative agents, will inherit the throne of Ireland. In Pérez de Montalbán’s *El valor perseguido*, the just King of Naples behaves like Lope’s King of Ireland, occasioning the intervention of Z (Durón), ZZ (Alberto), and YY (the Count of Barcelona and the Duke of Ferrara): the Infanta Matilde marries Count Arnesto, who is immediately killed, and then she joins the religious life; Octavia rejoins her husband, Don Ramón de Moncada; and Carlos, their son, will marry Leonor, the second Infanta of the King of Naples, in which case, as dual dative agents, they will inherit the kingdom. In Castro’s *El conde Alarcos*, poly-comitative (ZZ) [Hortensio] and supplemental circumstantial agents (YY) like the Prince of Hungary help to overrule the King’s (Y) justice. In the end, the Infanta enters a convent (the excess of passion is thus removed); the Count returns to the Countess; and the Count and Countess’s children (the dative agents) inherit kingdoms: Carlos will become king in his land and Elena will marry her uncle, the Prince of Hungary. In Amescua’s *El conde Alarcos*, the King of France’s command is rescinded when the Infanta, who is the sister of the King, desists from her intentions (thus removing the excess of passion) and Count Alarcos returns to his wife, Doña Blanca, cousin of the King. In this case, the King is a young man who marries Blancaflor, daughter of the Count and Countess. Hence, she (X, the dative object) will reign with the King of France. In Schlegel’s *Alarkos*, the *König* acts honorably but later regrets his actions and dies. Donna Clara, the *Gemahlin des Grafen*, kills herself;

the *Infantin Solisa* dies of melancholy; and Alarcos commits suicide. The YY agent would seem to be an angry God, or Fate, and the X agent would seem to be a triumphant Thanatos, who receives UVWY into its realm. This would be the starkest tragedy of the *Alarcos* cycle, and the first in Europe to return to the original spirit of the 1515 *romance*. In Milanés's *El conde Alarcos*, the King of France feels justified, by reason of state, in ordering the plebeian Leonor's death, who has no helpers (Z). The King has two powerful assistants, the henchman of Paris and the captain, who carry out the King's command. In this play, Leonor does not indict anyone before dying. Hence, no YY agent intervenes. This is perhaps the gloomiest of the *Alarcos* plays. In Disraeli's *Count Alarcos*, the King of Castile is cautious and limits himself to an observation that would have nefarious consequences for Florimonde:

ALARCOS. She's [Florimonde] very young.

KING. And may live long, as I do hope she will;
 Yet have I known as blooming as she die,
 And that most suddenly. The air of cities
 To unaccustomed lungs is very fatal. (2.4.58–59)

The Infanta Solisa is struck dead by lightning (the storm being here the YY agent), thus removing her excessive passion. The King is distraught but does not die. Alarcos falls, seemingly before he can finish his last line. Death and solitude seem to be the dative agents of this work. Finally, in Grau's *El conde Alarcos*, the King is manipulated by the Infanta into ordering the Countess's death. He feels guilty afterwards and expires. The Countess, without helpers (Z), indicts the Infanta and the King before she dies. This is the only version of the *Alarcos* cycle where the excess is not removed. Here, passion consumes both lovers even beyond death (the dative agent): "INFANTA. ¡Al infierno, si allí se ama!" (249; 3.8). Thus ends the *Alarcos* cycle.

As we can see, the Alarcos plays, although tragic for the most part, do not deal with a whimsical fate or a cosmic infringement of moral law (cf. Larson 114). The actantial model I have used shows how dramatic characters shape their own destiny by insisting on their excessive singularity.¹⁹ The figure of the King tries to remove the singularity by honorable means which, moreover, infringe on the rights of others, thus creating an imbalance, or a different singularity. Hence, supplementary forces often intervene to establish an equilibrium between two contending forces: a primary claim to love and

honor which demands recognition and legitimacy, and a secondary claim to love and honor which demands validity and continuity.²⁰ If a reconciliation ensues, one has a sense of ethical tranquility; if not, “Amor conducesse noi ad una morte” (Dante, *Inferno* 5.106).

A. Robert Lauer is professor of Spanish and an affiliated member of film and media studies at the University of Oklahoma. He received his PhD in Romance languages and literatures from the University of Michigan, where he studied under the direction of Frank P. Casa. He has published eight book-length works and 130 articles and essays, most of them on early-modern Spain, with special emphasis on Calderón and Cervantes. He is also general editor of *Ibérica*, a monograph series sponsored by Peter Lang Verlag. He has taught abroad, especially at the Westfälische Wilhelms-Universität Münster (2013). He loves to travel.

NOTES

1. Classical Greek and Roman drama abound in transgressions of the moral law like matricide, parricide, regicide, infanticide, and cannibalism (e.g., Seneca’s *Thyestes*).

2. George Ticknor calls it “one of the most tender and beautiful ballads in any language” (127, n197).

3. From Souriau I have chosen the idea of dramatic functions (nominal, adjectival, and verbal) instead of characters, since not all “actants” are necessarily *dramatis personae*. Moreover, I have added two to Souriau’s six original functions, since they seem unique to the *Comedia*: 1) a supplemental circumstantial agent (a *deus ex machina* actant), which supersedes a circumstantial agent (Souriau’s *Libra*), and 2) a poly-comitative agent with multiple functions (similar, but not always, to a *gracioso*), paramount to Souriau’s ordinary Moon. From Greimas I have selected his use of grammatological functional terms, although I have modified them as follows: comitative, circumstantial, agentive, accusative, disjunctive, and dative. From Todorov, I have elected the use of final capital Roman alphabetical letters for nominal actants, initial alphabetical Roman letters for adjectival actants, and lowercase initial Roman alphabetical letters for verbal actants. The use of arrows reflects a direct influence on, or orientation from, one to another actant. For examples of actantial models applied to the *Comedia*, see Lauer, “Triunfo” and Lauer, “Nothing”

4. “Retrayda está la infanta” (175), “Aquí está la hija del rey” (184), “Chorava a infanta, choraba” (186), “Triste estaba la infanta” “Triste está la infanta” (192), “—¿Por qué no viene, padre” (193), “Indo Dona Silvanina” (194), “Tres filhas que meu pae teve” (196), “Soulaçava Dona Silvana” (203), “Indo doña Silvela” (205), “Retirada está la infanta” (208), “La Infantina está muy mala” (212).

5. Montgromy Alberola correctly states that “El amor es el tema principal de la comedia de Lope [*La fuerza lastimosa*]” (75). This would be true of the other plays.

6. Lope de Vega's *La fuerza lastimosa*, directed by Eduardo Vasco, was staged at the Almagro Festival in July, 2001, as Frédéric Serralta states (661).

7. Irving A. Leonard mentions that this play by Pérez de Montalbán was staged by the impresario Ignacio Márquez in 1682 at the *corral* of Mexico City in the Viceroyalty of New Spain (47, 49). On religious grounds, it was subsequently prohibited by the Inquisition on 12 April 1683 (56).

8. James A. Castañeda mentions that the Amescua version of *El conde Alarcos* overshadowed in popularity Guillén de Castro's and Lope de Vega's versions (41). The Amescua or the Castro version was apparently staged in Bogotá in 1793 (169).

9. Allen W. Porterfield states that Schlegel's play was performed in Weimar on 29 May 1802 (126).

10. Luciano García Lorenzo mentions that Milanés's play was written and staged in 1838 (95).

11. Clarence Lee Cline informs us that an adaptation of Disraeli's *Count Alarcos*, under the direction of Agnes Cameron (US), was staged at Astley's Theatre Royal in August 1868. It ran for five weeks (98). It was revived again in 1879, when Disraeli again became Prime Minister, for a single performance at the Crystal Palace (103).

12. According to Vernon A. Chamberlin, Jacinto Grau's play was performed at the Teatro de la Princesa in Madrid in 1919 (517).

13. John Lihani calls it a *bufonada* (44).

14. Castro's and Amescua's versions contain neo-Senecan elements like those found in *Thyestes*, namely presumed infanticide and cannibalism.

15. Giuseppe Di Stefano makes the following observation on the *Alarcos* ballad: "Simplificando en extremo, podríamos decir que en el *Alarcos* el amor-pasión (la infanta) se toma una aparente revancha sobre el amor conyugal (el conde) y recibe una efectiva censura. Pero la infanta aspira al casamiento y el conde, por apegado que se muestre a su vida conyugal, no parece haber alcanzado en el matrimonio la serenidad del ánimo, con el olvido total de la pasión" (129, n12).

16. Fausta Antonucci, with respect to this drama (and others), opines that madness in nobles is comic and, in Lope's play, a prelude to a "final feliz" (31).

17. One might be tempted to view the king's actions as cruel, perhaps even "tyrannical." Giuseppe Di Stefano reminds us, however, that in the *romance* "la honra ofendida del monarca es elemento con fuerza jurídica para la reprimenda y capitulación del vasallo" (128).

18. Dian Fox opines that "no monarch in the Alarcos tradition is held up for admiration" (21). That would certainly be true of Grau's king.

19. In effect, they are guilty of hubris, "desmesura, todo lo que sobrepasa una justa medida, orgullo, soberbia," according to *DECEL*, under *hybris*.

20. The *abuelo* in Carmen Conde's prosified version of the story "El conde Alarcos" for children resolves the issue of excess or singularity in a wise, non-hubris-like fashion: "Hay que pensar en cumplir lo que se ofrece, en no ofrecer lo que no se siente. Y hay que saber perdonar las promesas incumplidas, porque solamente a Dios le corresponde la justicia" (27).

WORKS CITED

- Alberola, Montgrony. Prólogo. *La fuerza lastimosa*, by Lope de Vega. *Comedias de Lope de Vega, Parte II*, vol. 1 coordinated by Silvia Iriso. Milenio, 1997, pp. 71–92.
- Amescua, Antonio Mira de. *El conde Alarcos*. Edited by Julia González García. *Teatro completo*, vol. 1, digital edition coordinated by Agustín de la Granja. U de Granada-Diputación de Granada, 2011, pp. 55–148. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, www.cervantesvirtual.com/obra/el-conde-alarcos-0/.
- Antonucci, Fausta. “Para una relectura intertextual de *El médico de su honra* de Calderón.” *Arte Nuevo: Revista de Estudios Áureos*, vol. 1, 2014, pp. 16–39.
- Castañeda, James A. *Mira de Amescua*. Boston, Twayne, 1977.
- Castro, Guillén de. *El conde Alarcos*. Edited by Joan Oleza Simó. Grupo de Investigación ArteLope, Proyecto TC/12. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, www.cervantesvirtual.com/obra/el-conde-alarcos--comedia/.
- Chamberlin, Vernon A. “Dramatic Treatments of the *Conde Alarcos* Theme through Jacinto Grau.” *Hispania*, vol. 42, no. 4, 1959, pp. 517–23.
- Cline, Clarence Lee. “Disraeli’s Only Venture in Dramatic Composition.” *Studies in English*, no. 16, July 1936, pp. 93–105.
- Conde, Carmen. “El conde Alarcos.” *Cuentos del romancero*, Libros Río Nuevo, 1982, pp. 22–27.
- Dante Alighieri. *Inferno. La commedia secondo l’antica vulgata*, edited by Giorgio Petrocchi. Casa editrice le lettere, 1994. it.wikisource.org/wiki/Divina_Commedia/Inferno/Canto_V.
- DECCEL — *Diccionario etimológico castellano en línea*, etimologias.dechile.net.
- Disraeli, Benjamin, Earl of Beaconsfield. *Count Alarcos: A Tragedy*. Project Gutenberg, 2005, www.gutenberg.org/ebooks/7487.
- Di Stefano, Giuseppe. “El *Romance del conde Alarcos* en sus ediciones del siglo XVI.” *Hispanic Medieval Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, edited by Michael E. Gerli and Harvey L. Sharrer. Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992, pp. 111–29.
- Eagleton, Terry. *Tragedy*. Yale UP, 2020.
- “El conde Alarcos.” *Romancero*. Edited by Paloma Díaz-Mas. Editorial Crítica, 2006, pp. 282–90. Clásicos y Modernos 9.
- Farsa llamada Alarquina* (Anónimo 1550). Edited by José Manuel Lacoba Vila. *Revista Lemir*, no. 1, 1966–1967. U de Valencia, 1996, parnaseo.uv.es/lemir/textos/Alarquina/Farsa.html.
- Fox, Dian. “‘De tan sangriento marido / ¿qué menos puedo esperar?’ The Tragic Pose and Blithe Spirit of Lope de Vega’s *La fuerza lastimosa*.” *Bulletin of the Comediantes*, vol. 73, no. 2, 2021, pp. 13–29.
- García Lorenzo, Luciano. *El tema de conde Alarcos. Del romancero a Jacinto Grau*. CSIC, 1972, Anejos de *Revista de Literatura* 34.
- Grau, Jacinto. *El conde Alarcos. Tragedia romancesca en tres actos*. Minerva, 1917.
- Greimas, Algirdas-Julien. *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. Translated by Daniele McDowell, Ronald Schleifer, and Alan Velie. U of Nebraska P, 1984.
- Larson, Donald R. *The Honor Plays of Lope de Vega*. Harvard UP, 1977.

- Lauer, A. Robert. "El triunfo de la muerte en *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara: un modelo actancial." *eHumanista*, vol. 47, 2021, pp. 127–40.
- . "Nothing Succeeds like Excess' in Lope de Vega's *La discreta enamorada*." *Comedia Performance: Journal of the Association for Hispanic Classical Theater*, vol. 20, March 2023, no. 1, pp. 4–22, doi.org/10.5325/comeperf.20.1.0004.
- Leonard, Irving A. "Montalbán's *El valor perseguido* and the Mexican Inquisition, 1682." *Hispanic Review*, vol. 11, no. 1, Jan., 1943, pp. 47–56.
- Lihani, John. *Bartolomé de Torres Naharro*. Twayne, 1979.
- Milanés, José Jacinto. *El conde Alarcos: drama caballeresco en tres actos y en verso*. Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S. M., 1838, www.google.com/books/edition/El_conde_alarcos/lQGFZQYB2g4C?hl=en&gbpv=1.
- Pérez de Montalbán, Juan, Dr. *El valor perseguido y trayción vengada*. Francisco de Leefdael, 1701–1733.
- Porterfield, Allen W. "The Alarcos Theme in German and English." *The Germanic Review*, vol. 6, no. 2, Apr. 1931, pp. 125–43.
- Schlegel, Friedrich. *Alarkos: Ein Trauerspiel in Zwei Aufzügen. Ausgewählte Werke*, Dom-Verlag, 1922, www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Drama/Alarkos.
- Serralta, Frédéric. "Las tres justicias poéticas de *La fuerza lastimosa* (Lope de Vega)." *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, edited by Joaquín Álvarez Barrientos et al., CSIC, 2009, pp. 661–69.
- Souriau, Étienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*. Flammarion, 1950.
- Ticknor, George. *History of Spanish Literature*. Vol. 1. New York: Harper & Brothers, 1849, www.gutenberg.org/files/54928/54928-h/54928-h.htm.
- Todorov, Tzvetan. *Grammaire du Décaméron*. Mouton, 1969.
- Torres Naharro, Bartolomé de. *Comedia Serafina*. Edited by Julio Vélez-Sainz. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, www.cervantesvirtual.com/obra/comedia-serafina/.
- Vega, Lope de. *La fuerza lastimosa. Obras completas de Lope de Vega*, vol. 8, Turner, 1994, pp. 307–418, Colección Biblioteca Castro, artelopez.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0641_LaFuerzaLastimosa.php.

What Price Salvation?: Visual Signifiers in Calderón's *El gran mercado del mundo*

BARBARA MUJICA, GEORGETOWN UNIVERSITY

ABSTRACT: The world as a marketplace where some profit and some lose was a common trope in Calderón's time. In *El gran mercado del mundo*, the playwright elucidates complex issues of grace and freewill for a largely illiterate *Corpus Christi* audience through the use of easily recognizable visual signifiers. The role of grace in salvation was a hotly disputed topic in early modern Christendom. Luther had argued that individuals were saved by "grace alone," obviating the role of freewill. The Council of Trent countered that grace rendered persons capable of performing meritorious actions that facilitated their salvation. In *El gran mercado del mundo*, Calderón comes down clearly on the side of individual agency. In this *auto sacramental*, the Padre de Familias gives each of his twin sons a talent—a term that refers both to a coin and a particular aptitude—with instructions to spend it well at the market. Each also receives a rose, a symbol of grace. The subsequent behavior of each brother illustrates how a person can profit from or squander the gift of God's grace.

KEYWORDS: Calderón de la Barca, *auto sacramental*, *Gran mercado del mundo*, salvation, grace, visual signifiers

The men and women of early-modern Spain had two main concerns: money and salvation. In his *auto sacramental El gran mercado del mundo*, Pedro Calderón de la Barca addresses both, elucidating complex issues of finance, inheritance, grace, and freewill for a largely illiterate *Corpus Christi* audience through the use of familiar allegories and visual signifiers.

The preoccupation with money was undoubtedly a consequence of the financial instability that plagued Spain in the late sixteenth and early seventeenth

Comedia Performance, Volume 21, 2024
Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA
<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0062>

centuries. The period from 1598 to 1635 was economically “desastroso,” explains Ana Suárez Miramón, due to the volatility of the currency, inflation, high taxes, and frequent instances of fraud (51). *El gran mercado del mundo* was composed around 1635, right at the end of this period (Frutos Cortés 95). Although Spanish holdings in the Americas yielded great wealth in gold and silver, fair exchange was becoming destabilized. The price of commodities soared, and inflation led to profiteering. The lack of a standard currency meant that coins accepted in one place—for example, in a small village—sometimes could not be used elsewhere. Spaniards became obsessed with the buying power of money, explains Suárez, which was constantly diminishing, and so the marketplace loomed large in the psyches of everyday people.

Fairs and markets had existed in Europe since the ninth century¹ and, by the thirteenth and early fourteenth centuries, had become an essential factor in the growth of cities.² In Spain, Medina del Campo, with its famous fair, was considered the preeminent commercial center of Castile, although other cities claimed this honor for themselves (Mena Martín). Madrid was a maze of markets, with products being offered from bazars, stands, and plazas throughout the city (Suárez Miramón 66).

But the very act of buying had significance beyond the mere acquisition of a product: it indicated one’s place in society. Markets were typically controlled by city councils, which could impose sales taxes—*alcabalas* or *sisas*—on commodities such as meat, cheese, wine, vinegar, or raw wool. However, those with the rank of *hidalgo* or above were routinely reimbursed or even exempted from these levies. The amount of a tax could vary from time to time, thereby creating a sense of unpredictability in consumers, who never knew what a product would actually cost. The practice of releasing nobles from the tax burden also led to increased class tension.³ Hence, the market was central to consumers’ lives not only as a source of provisions but also as an indicator of each person’s position in the social hierarchy. The market metaphor spoke to everyday Spaniards because all were affected by market conditions.

Unsurprisingly, the trope of the world as a fair or marketplace where some profit and some lose everything occurs in literary works as diverse as *La Celestina* and *El Criticón*,⁴ as well as in Arabic texts.⁵ Suárez Miramón suggests that Calderón’s *auto* offers a dissection of the fiscal situation his audiences were experiencing. It provides an allegory of human existence in mercantile terms and an ample overview of the financial vocabulary in use at the time (52).

Salvation—the triumph over sin and death and the condition of eternal union with God—was as vital to early modern Spaniards as their financial well-being. Luther had brought salvation to the forefront in *The Bondage of the Will*, where he affirmed that “in all things pertaining to salvation or damnation, man has no free will” (113). For Luther, salvation depended only on grace, God’s free and loving gift, not on human agency. Drawing from the Pauline doctrine of justification, Luther argued that God offers salvation to believers through the redemptive sacrifice of Christ without their having to merit it through good works. The Council of Trent dealt directly with this issue in the Sixth Session, in which justification was defined as “not only a remission of sins but also the sanctification and renewal of the inward man through the voluntary reception of grace . . .” (33). The Council’s decree “was a detailed refutation of *sola fide* and *sola gratia* theology,” yet left many questions unanswered (Eire 575). The debates were so heated that at one point, legates even came to blows (O’Malley 107–10). Finally, after numerous revisions, the chapters on grace and salvation were approved unanimously. The Council concluded that justification depends on God, not on human works. Yet, “though justification is not the result of human striving, the human agent contributes something to it, always on the condition that that something is preceded and accompanied by grace” (O’Malley 114). Although the will may be weakened and inclined to sin, “it is not altogether evil or utterly impotent” if it is receptive to the transformation offered by grace (O’Malley 114–15). These issues were widely discussed and disputed, with different religious groups taking divergent stances. The Jesuits, for example, stressed human agency, while the Dominicans and Augustinians questioned its efficacy to differing degrees, and the Jansenists denied it altogether.

For the Salamanca theologians such as the Dominican Tomás de Mercado (1525–1575), economic and theological questions were intertwined. Mercado stressed the corrosive effects of money and the marketplace on human relationships (Casey 71). Merchants inflated prices, selling flimsy merchandise for more than its value. Fluctuating prices led to cheating, hoarding, and greed, argued Mercado, thereby jeopardizing people’s salvation. Mercado favored the implementation of a *tasa*, or fair price, for basic commodities to counteract market volatility. For early modern Catholics, market realities imbued the moral teachings that they heard in sermons on the vanities of the world with real immediacy.

Although the common people who attended *El gran mercado del mundo* probably had little understanding of the ongoing doctrinal discussions, through the use of visual signifiers, music, movement, and text, Calderón elucidates many complex economic and theological principles. The play is constructed around familiar allegories and easily recognizable symbols. The Padre de Familias, representing God, gives each of his twin sons a *talent*—a term that refers both to a real coin⁶ and a particular inclination—with instructions to spend it well at the market. The polyvalent *talent* is significant to Calderón’s treatment of both economic and theological issues. Its material representation onstage—a coin that can be passed from one person to another—identifies it as an object of material value, a readily understandable symbol to both early modern and today’s audiences.⁷ The metaphorical meaning—the possible uses, appropriate or inappropriate, of one’s “talent”—would probably also be clear, but just to be sure he is understood, Calderón interjects an explanation: “. . . aunque haya sido / el talento moneda, es cierto / que en aquesta alegoría / se habla del alma, haciendo / de él moneda imaginaria” (vv. 959–63). He then apologizes to his more cultured viewers, the *doctos ingenios*, for whom no clarification is needed (v. 964). As Alexander Parker notes, because the *auto sacramental* is allegorical rather than verisimilar, explicatory phrases such as “se habla del alma” are often inserted to define potentially ambiguous terms (*Allegorical* 97, 108).⁸ The Padre explains that the son who returns from the market with “más adquiridos bienes” (280) will be his heir and heir to the world (284–285). Like *talent*, *bienes* refers to both the material and the spiritual. In the context of the marketplace, *bienes* refers to merchandise, but in the spiritual realm, it refers to “good deeds” or “virtues.”

The winner’s prize will be the hand of Gracia, whose true husband, Christ, was martyred. Now Gracia lives with the Padre *disfrazada*, for those who disdain Jesus also fail to recognize the gift of grace: “a quien le desconoció / era fuerza (¡Ay infeliz!) / que a ella también (¡qué desdicha!) / desconoce . . .” (vv. 228–33). As grace was not definitively defined at Trent, arguments about its role in salvation continued for decades.⁹ Simply described, grace is God’s free and undeserved self-communication through which He offers his assistance to human beings; through grace, God asks us to respond to His love and partake of eternal life. When Buen Genio asks, “¿tu favor nos das / sin merecerlo?” (vv. 312–13), Gracia clarifies the freely-given nature of grace:

“Sí, doy, / que por eso Gracia soy; porque si lo mereciera / el hombre, justicia fuera / y no gracia” (vv. 313–17). Gracia gives each brother a rose—in Christianity, a traditional symbol of grace, purity, salvation, and God’s love.¹⁰ As viewers watch how each brother handles his rose, the theological message concerning grace and agency become clear.¹¹

Music creates a framework for the *auto*, which opens with the appearance of Fama (messenger of Jupiter in Roman mythology and here, messenger of God), who appears swinging back and forth above the performance area so rapidly it seems invisible, a reference to the fleeting nature of fame. Dressed in “lenguas y plumas” (v. 7), ribbons of colorful cloth and feathers, Fama calls the people to the market of the world (vv. 46–52). The comments of the other characters make it clear that Fama, with her magnificent plumage, is a mesmerizing sight. The flamboyance of Fama’s costume would have guaranteed the viewers’ attention. However, Gracia points out that behind her flashy façade, Fama is a monster, for the market to which she calls mankind harbors terrible dangers.

Fama’s summons is intensified by Música, who repeatedly urges the public to heed it: “Al pregón de la Fama, todos acudid” (v. 45 and others). During the various transactions at the marketplace, Música sings the refrain “¡Oh, feliz el que emplea / bien sus talentos!” (v. 850), reminding the characters as well as the spectators that there are both right and wrong ways to employ one’s “talent.” Donald Larson identifies this sort of interval as “incidental music,” clarifying that “incidental” does not mean merely decorative or ancillary. It is, rather, “music that is heard intermittently during the course of the performance . . . to construct an acoustic framework for the happenings onstage . . .” (54). In *El gran mercado del mundo*, Música functions as the characters’ conscience, offering a constant reminder of what kind of behavior is required to earn salvation.

Before the brothers even set out, a quarrel erupts between them over Gracia, with Mal Genio pulling a dagger on his brother. The dispute illustrates an important theological point that Calderón will reiterate throughout the play. Mal Genio loves Gracia with the same intensity as his brother. Every Christian is engaged in the quest for salvation, regardless of his natural inclinations. Mal Genio fails in the end not because he is predetermined to do so, but because of the poor choices he makes.

Padre puts an end to the quarrel, explaining that because the brothers are twins, the question of who will inherit his realm must be resolved by putting the young men to a test to determine which is worthier: “no me he atrevido a

elegir / heredero de mi hacienda / hasta ver, hasta advertir, / cuál de los dos (procediendo / en el modo de vivir) / por si desmerecerá / o merecerá por sí / el mayorazgo . . ." (vv. 259–66). Suárez Miramón explains that the rules of primogeniture had come under discussion in the seventeenth century. Some political thinkers began to question whether a man's oldest son should automatically inherit his father's wealth, arguing that it should go instead to the most capable son. Calderón seems to side with the new way of thinking, for in this *auto*, the hand of Gracia and the Padre's inheritance will pass to the more meritorious brother, who must earn them "por sus obras" (274). Like the Jesuits with whom he studied, Calderón places great stake in personal agency. People must contribute to their own salvation by performing good works. The theological argument here is a bit subtle. Although grace is freely given, the individual must behave in such a way as to merit it. Grace is conferred on all Christians at baptism and makes possible the inner transformation of the individual that enables him or her to make the right choices.

Calderón offers us a complex rather than a monolithic view of human beings. At the center of *El gran mercado* is Man, whose conflicting inclinations are represented by Buen Genio and Mal Genio. Although the brothers represent different aspects of the human psyche, they function as discrete characters. Each makes his own decisions and is capable of contributing to his own salvation. As Donald T. Dietz points out, "both Mal Genio and Buen Genio enter into every facet of the drama on an equal footing . . . both receive the same options and are allowed the same choices" (247). Their names indicate proclivities, not a predetermined outcome. In fact, Padre tells Gracia early in the play not to jump to conclusions about who will win her hand; the result of the sons' trip to market will remain unknown until the end.

Each brother will make the journey with a companion. Buen Genio chooses Inocencia, the play's *gracioso*, whose lack of bias and guile allow him to describe things exactly as he sees them. Mal Genio opts for Malicia, who often nudges her master along the wrong path. Soon they are intercepted by Culpa, a character that represents a challenge for any director because Culpa constantly changes form, appearing "en varias formas mudada / en varios trajes vestida" (vv. 494–95). According to Catholic teaching, the devil can adopt any guise he chooses in order to entice humans. Culpa appears first as a *villano*, or male rustic, and then as a servant in Gula's inn, a *lazarillo* or guide for the blind, a beggar, a gypsy, a *galán*, and a servant. It is not until the end of the play, when Padre condemns Mal Genio to hell, that Culpa reveals his

(or her) true identity. Now Mal Genio realizes that Culpa has accompanied him from the beginning, in all his transactions at market.

The reference to “trajes” suggests that Culpa’s visual metamorphosis was probably achieved through quick exits and minimal costume changes. However, the matter is complicated by the character’s blurry sexual identity. Culpa first appears as a man, a *villano*, but he speaks of his love for the brothers as though he were a woman. In imitation of Renaissance erotic poetry, he describes the pain of unrequited love. He complains of Gracia, to whom the brothers are now devoted, describing himself as a rejected female lover: “¿no fui de vuestros amores / la deidad, a quien rendida / ofreció la libertad / sus finezas y caricias? (vv. 400–403). He refers to Gracia as the “otra esposa” (v. 420), which implies that Culpa was the first “esposa.” The theological explanation of the passage is that mankind lived in sin (Culpa) after the Fall, but was given grace (Gracia) after the Crucifixion. The feminine vocabulary (“deidad,” “esposa”), which Culpa uses while dressed as a man, suggests homoerotic elements that may well have delighted audiences. María José Delgado, Alain Saint-Saëns, and others have suggested that homoeroticism was fairly common in early modern theatrical performances and was popular among theatergoers, much to the dismay of moralists (Saint-Saëns 39).

Culpa’s long monologue is actually an exposition of salvation history, which is, Donald Dietz argues, the real theme of all *autos sacramentales*.¹² Culpa contends that “no hay criatura nacida / que de mis amores no / muera primero que viva” (vv. 417–19), a clear reference to Original Sin. Culpa complains that s/he¹³ had always been the favorite with the “galanes de este valle” (v. 464), but after the unjust death of Gracia’s spouse (a reference to the Crucifixion), Gracia became the more sought-after of the two (a reference to salvation through grace, which was made possible by Christ’s sacrifice). This meticulous theological explanation, set forth in the manner of a pastoral poem, may have nullified the possible homoerotic implications of the scene and assuaged the moralists.

Although an early modern audience would have understood Culpa’s long introductory monologue, a modern, largely non-Catholic audience probably would not. Therefore, in my own production of the play, I cast a woman as Culpa, who first appears onstage as a *villana* carrying a sack with the different articles required for her identity changes—a cap, cards, cigarettes, a bottle of liquor, etc. The casting of an attractive young actress able to convey slyness, lasciviousness, or perseverance, as Culpa’s various

personae demanded, avoided any questions of sexual ambivalence that might have distracted the audience. As she describes the temptations to which she will subject the brothers, Culpa removes the objects in the bag one by one before the spectators. When she appears at the inn of Gula—in this production a *Celestina*-type, middle-aged woman—Culpa changes costume, slipping off her peasant skirt to reveal pants underneath and donning a cap, thereby transforming herself in full view of the audience into a *mozo de mesón*. By staging the scene in this way, I was able to convey the ever-changing appearance of sin.¹⁴

Culpa's first conquest is Gula's servant Lascivia (in my production, a shapely young woman dressed in a tight sweater, a miniskirt, and fishnet stockings), who comments on the *mozo*'s masculine beauty. Culpa shakes off the compliment, remarking that "... sé que perdí / la hermosura que tenía / desde aquel infeliz día / que una gran caída di" (vv. 590–94), another reference to the Fall. In any production, Lascivia would probably be portrayed as an aggressively seductive woman wearing suggestive clothing. Her presence onstage might well mesmerize spectators, but the repeated mentions of the Fall in Culpa's monologue would remind them that in spite of the delectable figure before them, the theme of the *auto* is salvation.

Throughout the play, Calderón constructs a tension-producing counterpoint between the visual image the spectators see onstage and the moralistic message of the text. Lascivia's sexy, come-hither appearance seduces not only Culpa, but also the viewers, who are then jolted by the realization that her façade masks real danger. This awareness drives home the message that the lessons of the *auto* are not abstractions but relate to their own behavior. When Lascivia groans to Culpa, dressed as a *mozo*, "el alma has de costarme" (v. 644), the audience is reminded that by succumbing to the wiles of Lascivia, they put their own souls at risk.

When Buen Genio stops at the inn on his way to market, Gula asks him if he has a horse—a traditional symbol of unbridled passion—to leave in the stable. Buen Genio's negative response suggests that he will be impervious to Lascivia's advances, and yet, even he is drawn to her beauty: "¡Qué hermosura! ¿Quién será, / beldad, que así arrebató / mis sentidos?" (vv. 678–80). Here Calderón makes the point that all people are drawn toward beauty. Such attraction is not in itself evil, but when it becomes obsessive, it can degenerate into lasciviousness. At the sight of Culpa, Buen Genio recognizes the danger: "aunque mudes de traje, / no mudas de inclinación" (vv. 866–67).

Discernment allows us to distinguish between good and evil; it enables us to see through the disguise.

In contrast, Mal Genio remains blind—*voluntarily* blind—to the danger, even though Malicia warns him that Culpa hovers nearby. Alexander Parker defines the devil as “that defect of reason which is the ignorance that, through voluntary inattention to a truth that is accessible and which it is necessary to know, leads the will to make the wrong choice” (“The Devil,” 19). Even though Mal Genio is made aware of Culpa, he chooses to disregard the danger. It is now that he realizes that he has lost the flower that Gracia had given him (vv. 764–65). By making the wrong choice at a critical moment, Mal Genio sets the course for his own damnation. And still, he could reverse that course by behaving wisely in the time that remains to him.

The spectacular arrival of Mundo announces that they have reached the marketplace. “*Muy adornado, en una tramoya*,” Mundo prefigures the glitz and glamour the brothers and their companions will find in the stalls. Mundo’s ostentatious costume and entrance from above, probably via platforms lowered by a pulley, are meant to provoke *admiratio*. Both the characters and the spectators will be drawn to the stunning scene. But, as Mundo warns them all, the world offers countless goods, some of which are mere *vanidades*. Once again, Música provides the framework for the coming action: “*Vicios y virtudes / serían sus premios. ¡Oh, feliz el que emplea / bien sus talentos!*” (vv. 848–51).

In the market, the brothers behold a dizzying array of merchandise. Soberbia offers a hat adorned with gorgeous feathers and lovely fabrics. Lascivia, disguised as Hermosura, offers a display of brightly-colored flowers, which, like all beauty, are eye-catching but short-lived. Gula, disguised as Apetito, is guided by Culpa (because appetite is blind and requires a *lazarillo*). She offers a variety of paintings (because all earthly goods are *pintadas* or *imaginadas*) and other delights, including an assortment of foods. As Hilaire Kallendorf points out, Gluttony and Lust traditionally go together because both pervert one’s course. Both are manifestations of unbridled desire (113). Herejía’s merchandise consists of engaging books by learned men such as Luther and Calvin—books that impart worldly knowledge that feed men’s egos—their need to feel knowledgeable and in control—but conceal true wisdom.

In contrast, Humildad offers only sackcloth; Desengaño, a mirror that reflects one’s flaws; and Penitencia, articles of self-mortification, such as a hair shirt

and switches for self-flagellation. Fe proffers *carne y sangre*, the bread and wine of communion, the most valuable commodity for the believer. Significantly, the vices are bedecked in garish colors or carry eye-catching objects, while the virtues, except for Fe, appear drab and uninviting. Fe, carrying her wine and host, could—and should—be attractive in her simplicity, even more attractive than the allegories of sin, for, by the end of the play, the audience should recognize her wares as the most desirable of all.

The spoken *didascalias* in Mundo's commentary will help the director create the feel of the marketplace. The grounds are teeming with buyers. The merchants display their wares and scream out their offers: "*Forasteros, llegad, llegad*" (v. 1001). The scene is one of color and chaos. Visually, the worthless items are more attractive. They draw in customers because they suggest pomp and wealth. Even Inocencia is overwhelmed by the offerings and distraught that he has no *talento* to spend. Culpa hovers around the customers drawn to showy rubbish, but spends less time at the other stalls because he knows that customers seeking the articles of virtuous living will resist his wiles.

As Buen Genio and Mal Genio wander through the market, they inspect the wares and negotiate prices. Like Mal Genio, Buen Genio is drawn to the showy display of Soberbia, but when she tells him that the price is ". . . Un pensamiento / de soberbia y vanidad / presumir que sois perfecto / en todas vuestras acciones" (v. 1056–59), he decides not to buy. He uses his discernment to distinguish those items that offer only momentary satisfaction from those signifying lasting value. When Mal Genio shows his willingness to pay Soberbia's price, his brother tries to dissuade him, arguing that "el propio conocimiento," which is provided by the mirror of Desengaño, is "la mejor joya del alma" (vv. 1070–71). Mal Genio is repeatedly afforded opportunities to make good choices. His brother constantly tries to nudge him in the right direction, but Culpa always appears just when he is about to make a decision and, with the assistance of Malicia, pushes him toward sin. Buen Genio, in contrast, chooses the less flashy but more valuable items: sackcloth, a mirror, and articles of mortification—dull, unappealing items that are of inestimable worth for salvation.

Throughout this section of the play, Calderón emphasizes the visual contrast between the items of real value and the rest. The more precious goods are unattractive. They do not draw hordes of willing buyers, for as Celestina says in Rojas's novel, "la natura huye lo triste é apetece lo delectable" (Rojas 107).

Calderón (and many other moralists) recognized that in daily life, the choice between virtue and sin is not always so evident. Evil can be alluring, and it can disguise itself as goodness. For example, what seems a selfless act of generosity might mask a desire to control another person. Inocencia, who views everything with an impartial eye and is devoid of malice, sometimes mocks Buen Genio's choices. He remarks, for example, that the cloth his master buys from Humildad is *pasada*, (v. 1117), old and shabby. His comments would undoubtedly have elicited laughter from the audience, but they are honest. Inocencia articulates what some spectators were probably thinking: that Buen Genio's purchases are unappealing, even repugnant. Who wouldn't prefer to dress in luxurious silks than in sackcloth? The showy merchandise *is* tempting, which is why discernment is vital. The appearance of Culpa at the critical moments in which the brothers decide what to buy reminds spectators of what is really at stake. The sackcloth, which Culpa likens to a shroud, is a reminder of death, judgment, and the promise of salvation. *This* is what we must keep in mind.

Similarly, the mirror that reflects one's defects and sins is a reminder that after death, one will be judged. Culpa, disguised now as a *galán*, advises Mal Genio not to buy the mirror, convincing him that he is too young to worry about the afterlife. But death can occur at any time, which is why Buen Genio urges him to engage in the kind of self-examination the mirror represents. However, Mal Genio rejects *desengaño* and opts for self-deception. In the mirror, Buen Genio sees "que soy polvo, nada y viento" (v. 1144). Inocencia lightens the mood with a wisecrack: "¡Jesús! / ¡Qué maldita cara tengo!" (vv. 1145–46). Yet the levity only serves to intensify the power of the image before the audience: a man looking in a mirror and seeing his own soul, with all its blemishes. The spectators' nervous laughter marks their realization that they are all, like Buen Genio, "polvo, nada y viento" (vv. 1144).

The closing scene at the marketplace is the one that spectators will retain: the confrontation between Fe and Herejía. Significantly, neither Herejía nor Fe wears a disguise. Herejía's books are in full view for all to see. Calderón's audiences knew that Luther and Calvin were blasphemous, yet Herejía's collection of sacrilegious books piques Mal Genio's curiosity. He wants to hear about new ideas (v. 1259–60). However, in questions of faith, there can be no discussion. "Yo creer sin saber," says Buen Genio (v. 1261). While the other vices appear in bedazzling guises, Herejía seeks to bedazzle with her words.

She disputes the doctrine of transubstantiation: “no es posible aquello / de que esté el Cuerpo de Dios / en el blanco Pan, supuesto / que en él no ocupa lugar” (vv. 1274–77). Fe responds by describing the rite of communion and explaining significance of the “real presence” in the Eucharist: Jesus Christ exists in the Eucharist in his body and blood under the form of bread and wine. No further debate is possible. Buen Genio turns away from Herejía and declares his desire to return home.

Although for modern viewers of diverse religions and backgrounds this scene may be off-putting, for Calderón’s public, it was the expected conclusion. The very purpose of the *Corpus Christi* celebrations was to bring the people to Christ and to reinforce Catholic teaching. There could be nothing appealing about the allegory of heresy and no ambiguity about the danger heresy represents.

By mispending his *talento*, Mal Genio demonstrates that he has never really grasped the meaning of life—or death. For Catholics, life on earth is a preparation for eternal life in communion with God, which occurs after death. Salvation is possible to all who receive grace, but each individual must act in such a way as to merit God’s gift. Material wealth, beauty, fame, etc. are merely social constructs with no intrinsic value, although they can have worth when we use them for altruistic purposes. The world is not in itself an evil place. On the contrary, it offers each individual countless opportunities to make right choices. However, the inattentive person who forgets its true purpose can go astray.

When Mal Genio happily displays his acquisitions after returning home, Padre de Familias is displeased and casts him away. Mal Genio has failed to merit grace due to his inattention to what really matters; he has lost his rose out of carelessness, not because it was snatched away from him. His punishment serves as a warning to all who become so engrossed in their daily activities—jobs, pursuit of status, etc.—that they forget how to be good people; they forget the real purpose of life. Buen Genio, who has understood the deceptive nature of worldly goods from the beginning, has used the marketplace of the world to the best advantage.

The weighty subjects Calderón treats in *El gran mercado del mundo* were discussed by theologians throughout Europe and were often the subjects of solemn (and possibly boring) sermons. Calderón presents them through familiar allegories that enabled viewers to grasp the heavy theological principles

at the core of the play. Using clear visual signifiers, music, and humor, he created good theater—lively, entertaining, and pleasing to the eye and ear.

Bárbara Mujica is a professor emerita at Georgetown University specializing in Spanish theater and mysticism. Her *Women Religious and Epistolary Exchange* won the GEMELA prize for best book of the year on early-modern Hispanic women. She recently edited *Stage and Stage Décor: Early Modern Spanish Theater* and *Stage and Stage Décor: Perspectives on European Theater*. Mujica's novel *Miss del Río* was named one of the best books of 2022 by *Library Journal* and one of the five best recent historical novels by the *Washington Post*. It was the runner-up in the ScreenCraft Cinematic Novel competition of 2023.

NOTES

1. For an overview of medieval fairs, see Epstein.
2. See Munro.
3. See Crawford 44–58.
4. In *La Celestina*, both Melibea and Pleberio refer to the world as a fair (Rojas I, 166; II 203). See Gaylord, “The Fair of the World.” In *Crisi XIII* of Baltasar Gracián's *El Criticón I*, entitled “La feria de todo el Mundo” (1651), the world is described as a “gran emporio” (282).
5. Imam Ali al-Hadi (828 CE–868 CE) reputedly said, “The world is a market, [where] a community reaps benefit in it, and there is another one which faces loss” (*I.M.A.N.*).
6. Kathryn Sullivan clarifies that the Biblical *talent* was, in fact, a real coin of varying monetary value.
7. See Mujica, “El público moderno y el auto sacramental: *El gran mercado del mundo*, de Calderón.”
8. Matthew, 25.14.
9. For a synopsis on different teachings on grace, see McBrien 577–84.
10. For the meanings of different colors of roses, see McCarthy and Tressider 172.
11. In my own production of *El gran mercado del mundo*, I emphasized the significance of the rose by using two oversized white cloth flowers. See Mujica, “El público moderno y el auto sacramental,” 54.
12. See Donald T. Dietz, “Liturgical and Allegorical Drama.”
13. I have used s/he to avoid referring to Culpa with a masculine or feminine pronoun.
14. See Mujica, “El público moderno y el auto sacramental.”

WORKS CITED

- Calderón de la Barca, Pedro. *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*. Edited by Eugenio Frutos Cortés. Cátedra, 1995.
- The Canons and Decrees of the Council of Trent*. Translated by H. J. Schroeder. TAN Books, 1978, 2011.

- Casey, James. *Early Modern Spain: A Social History*. Routledge, 1999.
- Crawford, Michael J. *The Fight for Status and Privilege in Late Medieval and Early Modern Castile, 1465–1598*. Penn State UP, 2014.
- Dietz, Donald T. “England’s and Spain’s Corpus Christi Theaters.” *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580–1680*, edited by Louise and Peter Fothergill-Payne. Bucknell UP, 1991, pp. 239–51.
- . “Liturgical and Allegorical Drama: The Uniqueness of Calderón’s *auto sacramental*.” *Calderón de la Barca at the Tercentenary: Comparative Views*, edited by Wendell M. Aycok and Sydney P. Cravens. Texas Tech UP, 1982, pp. 71–88.
- Eire, Carlos M. N. *Reformations: The Early Modern World, 1450–1650*. Yale UP, 2016.
- Epstein, S. R. “Regional Fairs, Institutional Innovation, and Economic Growth in Late Medieval Europe.” *The Economic History Review*, vol. 47, no. 3, August 1994, pp. 459–82.
- Frutos Cortés, Eugenio. Introducción. *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, by Pedro Calderón de la Barca. Edited by Eugenio Frutos Cortés. Cátedra, 1995, pp. 93–100.
- Gaylord, Mary Malcom. “Fair of the World, Fair of the Word: The Commerce of Language in *La Celestina*.” *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 25, no. 1, 1991, pp. 1–27. ProQuest, www.proquest.com/scholarly-journals/fair-world-word-commerce-language-la-celestina/docview/1300117339/se-2.
- Gracián, Baltasar. *El Criticón*. Edited by Santos Alonso. Cátedra, 1984.
- I.M.A.N. “The World—A Marketplace of Benefits and Losses.” *imam-us.org/investments-for-the-hereafter*. Accessed February 13, 2003.
- Kallendorf, Hilaire. *Sins of the Fathers: Moral Economies in Early Modern Spain*. U of Toronto P, 2013.
- Larson, Donald R. “Incidental Music and Its Role in Three English-language *Comedia* Performances.” *Comedia Performance*, vol. 11, no. 1, 2014, pp. 54–84.
- Luther, Martin. *The Bondage of the Will. Discourse on free will. Erasmus [and] Luther*, translated and edited by Ernst F. Winter. Continuum, 1997, pp. 97–138.
- McCarthy, E. M. “The Rose in Christian Symbolism.” *Catholic 365*. www.catholic365.com/article/9139/the-rose-in-christian-symbolism.html. Accessed 27 March 2023.
- Mena Martín, Ismael. “Medina del Campo: Ferias Generales.” *Salamanca Revista de Estudios*, vol. 55, 2007, pp. 13–25. lasalina.es/documentacion/revistadeestudios/64-99-444.pdf. Accessed March 27, 2023.
- Mujica, Bárbara. “El público moderno y el auto sacramental: *El gran teatro del mundo*, de Calderón.” *Calderón: Protagonista eminente del barroco europeo*. Reichenberger, 2000, pp. 43–64.
- Munro, John H. “The ‘New Institutional Economics’ and the Changing Fortunes of Fairs in Medieval and Early Modern Europe: The Textile Trades, Warfare, and Transaction Costs.” *VSWG: Vierteljahrschrift Für Sozial- Und Wirtschaftsgeschichte*, vol. 88, no. 1, 2001, pp. 1–47. JSTOR. www.jstor.org/stable/20740358. Accessed February 13, 2023.
- New Jerusalem Bible Online*. www.bibliacatolica.com.br/en/new-jerusalem-bible/matthew/25/. Accessed March 27, 2023.
- O’Malley, John. *Trent: What Happened at the Council*. Belknap Press / Harvard UP, 2013.
- Parker, Alexander. *The Allegorical Drama of Calderón*. Dolphin, 1968, pp. 3–23.

76 | Comedia Performance

- . “The Devil in the Drama of Calderón.” *Critical Essays on the Theater of Calderón*, edited by Bruce W. Wardropper. New York UP, 1965, pp. 3–23.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Espasa-Calpe, 1968.
- Saint-Saëns, Alain. “Homoerotic Suffering, Pleasure, and Desire in Early Modern Europe, 1450–1750). *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain*, edited by María José Delgado and Alain Saint-Saëns. UP of the South, 2000, pp. 3–86.
- Suárez Miramón, Ana. “*El gran mercado del mundo*, expresión de la teoría barroca económica.” *El poder de la economía: la imagen de los mercaderes y el comercio en el mundo hispánico de la Edad Moderna*, edited by Christoph Strosetzki. Vervuert, 2018, pp. 51–68.
- Sullivan, Kathryn, R.S.C.J. Appendix. “Measures, Weights, Money, and Time.” *The Holy Bible*. Abradale, 1965.

Women Trouble

Valor, agravio, y mujeres al borde

BRUCE R. BURNINGHAM, ILLINOIS STATE UNIVERSITY

ABSTRACT: Since its release in 1988, Pedro Almodóvar's *Mujeres al borde de un ataque de nervios* has garnered substantial critical attention. One area that has received surprisingly little consideration is the film's connection to a larger Don Juan narrative that includes some of the most important works of the Spanish stage: *El burlador de Sevilla* (attributed to Tirso de Molina but possibly written by Andrés de Claramonte), José Zorrilla's *Don Juan Tenorio*, and Ana Caro de Mallén's *Valor, agravio y mujer*. Through a comparative analysis, this article examines the ways in which *Mujeres al borde* can be read as an adaptation of *El burlador* and its successors, particularly *Valor, agravio y mujer*. In contrast to Caro's *comedia*, however, in which Doña Leonor—cross-dressed as Don Leonardo—chases down the Don Juan who has jilted her and ultimately forces him to make good on his promise of marriage, Almodóvar's *Mujeres al borde* not only depicts a Pepa who eventually decides that Iván is not worth the effort, but also creates a Marisa who ultimately needs no man whatsoever, thus completing a transformation that first began with *Valor, agravio, y mujer*.

KEYWORDS: *El burlador de Sevilla*, *Don Juan Tenorio*, José Zorrilla, *Valor, agravio y mujer*, Ana Caro de Mallén, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Pedro Almodóvar, honor code, patriarchy, feminism, female agency

It has been said that Spain bequeathed to world literature and culture four important archetypal characters: the Cid, Celestina, Don Quixote, and Don Juan. Of the four, Don Quixote is certainly the best known, even among people who have never read Miguel de Cervantes's famous masterpiece.

Comedia Performance, Volume 21, 2024

Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0077>

Still, Don Juan, from *El burlador de Sevilla*—traditionally attributed to Tirso de Molina, but possibly written by Andrés de Claramonte—holds pride of place as the character featured most often in theatrical and cinematic adaptations that range from Ana Caro de Mallén’s *Valor, agravio, y mujer* (c. 1630) and José Zorrilla’s *Don Juan Tenorio* (1844) to Molière’s *Dom Juan* (1665) and Thomas Shadwell’s *The Libertine* (1676), and from Wolfgang Amadeus Mozart’s opera *Don Giovanni* (1787) to the Hollywood film *Don Juan DeMarco* (1995). Moreover, while Cervantes’s novel may have generated the English adjective “quixotic,” the notion that someone is a “Don Juan” is well understood by people who may be completely unaware of the aforementioned plays, operas, and films, but who certainly know a womanizer when they see one. Indeed, for a character who claims to have no name (“¿Quién soy? Un hombre sin nombre.” [*Burlador* 1.15]), it is ironic that Don Juan’s name is widely recognized as describing a particular literary and cultural archetype. And in this regard, Pedro Almodóvar’s film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) is an important—if somewhat underappreciated—adaptation of *El burlador de Sevilla*, one that engages in dialogue with several of its precursor texts, particularly Caro’s *Valor, agravio, y mujer*.

When it was released to wide acclaim in 1988, *Mujeres al borde* became a breakout hit for a director who was fast becoming one of the most important voices in Spanish cinema, especially during the early years of the post-Franco period. For a director whose earliest films had a kind of guerrilla cinema, do-it-yourself quality to them (stemming partly from Almodóvar’s aesthetic connection to the *La movida* movement and partly due to the inherent difficulties of financing film production, especially for young filmmakers), his seventh full-length film exhibited the kind of polished production values that had been building in his work at least since the release of *Matador* (1986) and *La ley del deseo* (1987). Within Spain, *Mujeres al borde* was nominated for a total of sixteen Goya awards, winning five in the process. Outside of Spain, it won the 1988 BAFTA award for Best Foreign Language Film, and it was nominated in this same category for both the Golden Globes and the Oscars.

Mujeres al borde has its origins in Jean Cocteau’s monologic one-act play *La voix humaine* (1930), which makes an appearance in *La ley del deseo* when the character of Pablo Quintero (Eusebio Poncela) stages an adaptation of it starring his trans sister (Carmen Maura). Wanting to feature what Almodóvar called “an overdose of Carmen Maura,” and because he “wanted to make a film with just one actress” (Strauss 80), he initially set out to adapt Cocteau’s play for the screen. However, because *La voix humaine* is not long enough to provide sufficient material for an entire feature-length film, Almodóvar decided to create

a backstory that would fill the first hour of his cinematic narrative. However, once his script turned out to be much longer than he had originally planned, and given that he had created several brilliant female characters along the way, he decided to focus his attention almost entirely on the newly written backstory: “Cocteau’s *La voix humaine* had utterly disappeared from the text—apart from the original concept, of course: a woman sitting next to a suitcaseful of memories waiting miserably for a phone call from the man she loves” (Strauss 80–81).

In its final incarnation, then, *Mujeres al borde* tells the story of Pepa Marcos (Carmen Maura) who spends the better part of two days desperately trying to contact her ex-partner Iván (Fernando Guillén) who is about to leave town with his new paramour, Paulina Morales (Kiti Mánver). What remains of Cocteau’s original monologic telephone conversation is a series of voicemail messages left on Pepa’s answering machine (one of which Pepa, in an echo of *La voix humaine*, actually talks back to), as Iván deliberately plays “phone tag” with her in order to avoid any kind of personal encounter. Along the way, we meet Pepa’s friend Candela (María Barranco) who has been seduced by a Shiite terrorist as part of a plan to blow up the very airline flight to Stockholm on which Iván and Paulina have tickets. We also meet Iván’s son Carlos (Antonio Banderas) and Carlos’s fiancée Marisa (Rossy de Palma), who coincidentally arrive at Pepa’s apartment in response to her decision to list the unit with a real estate agency. Meanwhile, Iván’s ex-wife Lucía (Julieta Serrano), having spent the better part of the past twenty years in a mental hospital, is also attempting to track down Iván. In the climax of the film, Lucía steals two police pistols and highjacks a motorcycle at gunpoint, demanding that its rider take her to the airport. Pepa follows in hot pursuit and manages to thwart Lucía’s attempt to shoot Iván as he waits in line for his flight. At this point, Pepa admits to a confused Iván—who has offered to delay his trip so that they can finally talk—that she no longer has any interest in him.

Given the very title of *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, a great deal of the criticism generated by this film has centered on Almodóvar’s representation of women and on the female characters’ relationships with the men who, in the words of Anna Torres Cacoullós, “dictate their life” (184). Javier Escudero, for instance, explores the way in which *Mujeres al borde* expresses “una visión desencantada sobre las relaciones entre hombres y mujeres, sobre las dificultades con las que se enfrenta el ser humano para trascender los roles arquetípicos o genéricos, para alterar las circunstancias sociales” (155–56). Elisabetta Girelli, for her part, carefully examines Almodóvar’s “representation of femininity [. . .] in terms of construction, masquerade,

and destabilization” (253), and argues that femininity in *Mujeres al borde* is “associated with silence and suffering” (254). Still, because Almodóvar’s cinematic universe is incredibly rich, both visually and acoustically, several film scholars have focused their analysis on the relationship between this work and that of other directors. Principal among these critics is Ernesto Acevedo-Muñoz, whose meticulous examination of the film’s numerous visual references to the work of Alfred Hitchcock serves to demonstrate the sheer depth of Almodóvar’s multilayered intertextualities (95–117).

Which brings us back to the question of adaptation and Don Juan. I am certainly not the only scholar to notice a link between *Mujeres al borde* and *El burlador de Sevilla*. Several critics connect the film to its early modern precursor through the character of Iván, whom they have occasionally called a “Don Juan” (Torres Cacoullós 186; Cros 392), even if most of them simply mention the name in passing as a kind of shorthand as they quickly move on to other issues that they find more compelling. Carlos Jerez Farrán, however, as part of a larger discussion of desire, seduction, and the construction of gender in the film, does make some important comments about *Mujeres al borde*’s relationship to the larger Don Juan narrative, what he calls “el más divulgado de los ejemplos que *Mujeres* evoca” (78). Indeed, while explicitly mentioning “Don Juan” a number of times (74, 76–78, 85), Jerez Farrán even goes so far as to call Iván “el resultado irónico de un cúmulo de textos ya filmados o escritos que van desde *El arte de amar* de Ovidio a *Johnny Guitar*, pasando por los de Tirso de Molina y Zorrilla” (74). I will return to Jerez Farrán shortly, but first I want to contextualize—in a much more detailed way—*Mujeres al borde* specifically as an adaptation of *El burlador* and its successors.

To my knowledge, nowhere does Almodóvar claim that *Mujeres al borde* is deliberately based on any of these prior Don Juan texts (as he quite candidly does with regard to Cocteau’s *La voix humaine*). Nevertheless, when asked in an interview about his penchant for incorporating bright colors into his films, Almodóvar offered a very suggestive reply: “I also seem to have an *unconscious* affinity for the colours of the Caribbean, as if I had a *subconscious memory* of the Spanish conquistadores who went to the New World, as if they were my distant ancestors” (Strauss 88; my emphasis). If we are willing to accept—even if only provisionally—the notion that Almodóvar is somehow able to tap into a kind of collective Spanish unconscious, it is not out of the question to assume that the important components of this collective unconscious would certainly include an internalized knowledge of the Don Juan myth, especially

for a culture whose “Golden Age” is so central to its national identity. In other words, we do not need to demonstrate that Almodóvar explicitly set out to create his own adaptation of the Don Juan narrative to acknowledge that, as he reworked Cocteau’s *La voix humaine*, he intuited many of its contours.

In their own analyses of *Mujeres al borde*, several critics (especially those focusing on questions of gender representation) have commented on the film’s sequence of opening credits, which consist of a series of deliberately disjointed images that evoke the high modernist advertising campaigns of the 1950s and 1960s. Paul Julian Smith remarks that “the celebrated title sequence [. . .] consists of fragments of women’s costumes and bodies cut up and distorted” (96), whose function, in the words of Girelli, is to show “femininity as literally being constructed: the juxtaposition of cuttings from women’s magazines, where women’s heads, lips and legs are accompanied by lipsticks and flowers, points to femininity’s laborious performance in a curiously violent way” (254). Alfredo Martínez Expósito, for his part, notes that this type of montage “permite fragmentar cada escenario o espacio de la historia para, luego, recomponer esos fragmentos en diferente orden” (186), while Edmond Cros argues that “su funcionamiento supone, en efecto, una semiótica fracturada y fragmentaria en la que cada elemento aislado se integra en los diversos conjuntos del texto englobante que intervienen en la semiosis, y participan por lo tanto de la morfogénesis” (391). Such a fragmentation and dislocation, I would argue, plays an extremely important role in the way in which Almodóvar’s “Don Juan” intertextualities function in *Mujeres al borde*. For, as Girelli insists, this opening sequence “sets the climate of the film and provides a reading key for it” (254). In what follows, then, I will argue that on the heels of this opening sequence and scattered throughout the rest of the film are the fragmented shards of various bits and pieces of *El burlador de Sevilla*, *Don Juan Tenorio*, and *Valor, agravio, y mujer*, such that Almodóvar’s film can be read as an important recapitulation—what James Mandrell calls a “refundición” in the context of Zorrilla’s own rewriting of *El burlador* (22)—that engages in an important dialogue with its various precursor performance texts.

The most obvious component of *El burlador* that makes its way into *Mujeres al borde* is, of course, Iván as a Don Juan figure. Iván, however, is more than just a *figure* of Don Juan; he *is* Don Juan. The Spanish name “Juan” has its origins in the Hebrew “Yôḥānān” and passed into Castilian and other the Iberian languages through the Latin “Iohannes.” As a name associated with

the Bible, the name exists in variant forms across the world, one of which is precisely “Iván.” In other words, the central “burlador” of Almodóvar’s twentieth-century adaptation bears the very same name as his original early modern counterpart. Moreover, one of the earliest scenes of the film shows Iván dubbing into Spanish a snippet of English dialogue from the Hollywood Western *Johnny Guitar* (starring Sterling Hayden as the title character and Joan Crawford as Vienna). Thus, what Almodóvar presents us with in this early scene—a point that Jerez Farrán hints at but does not make explicit (70)—is one “Juan” (Iván) voicing the words of another (Johnny). And let us not forget that the English verb “to dub” ultimately derives from “to double,” as does the Spanish verb “doblar.” In this regard, Iván is not just a single Don Juan; he is, as if to emphasize the connection, precisely a “doubled” one (see also Epps 118–19).

Which brings us to the second important component of *El burlador* that seeps into *Mujeres al borde*. Like its original early modern counterpart, Almodóvar’s text features four seduced and/or abandoned women. In *El burlador*, these four victims of Don Juan’s lies are: Isabela, the Duchess of the play’s opening scene; Tisbea, the “pescadora” seduced shortly thereafter; Doña Ana, the jilted daughter of Don Gonzalo around whom so much of the second half of the play revolves; and Aminta, the peasant who represents Don Juan’s final “conquest” before the statue of Don Gonzalo drags him down to hell. In *Mujeres al borde*, fragments of these four women also appear, even if they do not correspond in an exact one-to-one match with the aforementioned characters. Lucía, Iván’s first wife, functions as a figure of Isabela in the guise of his first conquest (at least within the narrative of the film). And while it is certainly true that Lucía is no member of the aristocracy, she is nevertheless depicted as an upper-middle-class woman who spends much of her time sitting in her boudoir trying on various wigs and hats—an activity that imbues her with a kind of regal air. Needless to say, Pepa is a figure of Doña Ana, the woman around whom the film revolves, while Paulina Morales stands in for Aminta as Iván’s final “conquest” in the film. This just leaves Candela as a figure of Tisbea.

Now, within the narrative of the film, Candela has no relationship to Iván (except indirectly through Carlos, who is fast becoming a Don Juan in his own right), and thus would seem to have no connection to *El burlador de Sevilla*. But here is where Almodóvar’s fractured fragmentation becomes significant. Consider the following. The two most prominent features of Tisbea in the

original early-modern *comedia* are: first, the fact that she is a “pescadora” whom Don Juan actually seduces on the beach shortly after his arrival back in Iberia; and second, her well-known rhetorical connection to “fire,” both during her seduction at the hands of Don Juan and when she later discovers his deception: “¡Fuego, fuego, que me quemó, / que mi cabaña se abrasa!” [1.986–87]). Regarding the former, Candela is admittedly no “pescadora” (she is a model and actress), and she is tricked not by Iván, but by an ersatz terrorist. That said, Candela’s costume design—at least initially, before she dons Pepa’s little black cocktail dress—consists of a blue and white ensemble that evokes the color of water. Moreover, her jacket features little horizontal chains of small white, threaded pom-poms that recall the crests of oncoming waves. Moreover still, the vertical blue and white stripes of both her sleeveless top and her miniskirt exactly match both the color and pattern of the beach chair that we can see behind Candela as she sits on Pepa’s balcony (00:32:50+; 00:40:26). All of this creates an unmistakably “nautical” motif that more than compensates for Candela’s lack of “pescadora” identity. Likewise, her very name, “Candela” (with its evocation of “fire,” however small and contained), is not insignificant, nor is the fact that—like Tisbea, who attempts to throw herself into the sea—Candela tries to jump off Pepa’s balcony in a half-hearted attempt at suicide (00:39:00+).

Regarding *Mujeres al borde*’s representation of fire (which in *El burlador*, of course, prefigures the hellfire to which Don Juan is ultimately exposed), this particular torch has been rhetorically passed to both Pepa and Lucía. In the case of Pepa, she accidentally lights her bed on fire in a moment of both despair and clarity. Throwing a box of matches onto the bed (one of which is still burning) when she remembers that, given her pregnancy, she probably should not smoke cigarettes, the bed quickly becomes a conflagration (00:18:03+). And while she simply and unceremoniously puts out this fire using a garden hose from her balcony, the bed itself becomes of figure of Tisbea, practically shouting “Fire! Fire!” at the top of its lungs. Regarding Lucía and the hellfire that consumes *El burlador*’s Don Juan at the end of the play, it is true that no such scene actually occurs in *Mujeres al borde*. (Iván does not even die in the explosion of the planned terrorist bombing, given that this act is thwarted before it can be brought to fruition.) However, it is also true that Lucía, as the film’s final stand-in for *El burlador*’s “stone guest,” does attempt to “fire” a pistol at Iván, even if she misses her mark thanks to Pepa’s intervention (01:22:10+). Likewise (and while Lucía is, of course, still very much alive),

she does wear a light pink dress, white pantyhose, and white gloves that give her a kind of “ghostly” appearance. Moreover, Almodóvar’s tight shot of her profile as she rides on the back of the highjacked motorcycle—in which her hair blows stiffly backward over the pink headband she wears (01:20:04)—deliberately makes her look like Elsa Lanchester in *Bride of Frankenstein* (1935). In this way, the film subtly depicts Lucía as a kind of otherworldly instrument of Gothic revenge (not to mention, rhetorically accusing Iván of being a kind of monster).

Which brings us to José Zorrilla. As with *El burlador de Sevilla*, shards of *Don Juan Tenorio* also make their way into Almodóvar’s film. And, here again, the most obvious of these fragments relate to Iván as the incarnation of Don Juan. But because Zorrilla’s Romantic reworking of the early-modern *comedia* has its own structure, plotlines, and agenda, these shards reconfigure themselves in significant ways within Almodóvar’s diegesis. This first of these occurs in an early black and white sequence in which Pepa, having overslept, dreams that Iván is walking down a sidewalk flirting with various women from around the world (00:03:37+). As a fragment from *Don Juan Tenorio*, this dream sequence recapitulates Zorrilla’s early scene in which—having made a bet to see who could wreak the most havoc on society—Don Juan and Don Luis reunite in a tavern one year later to compare notes on the number of women they have seduced and the number of men they have killed (1.12.421–700). In other words, even though what we see on screen is a product of Pepa’s unconscious imagination, Iván’s series of stereotypical women constitute the same kind of list that Zorrilla’s Don Juan presents as proof of his nefarious accomplishments. Jerez Farrán, for his part, also takes note of this Don Juan connection, but does so only through a third recapitulation: “En el sueño de Pepa aparece Iván haciendo declaraciones de amor a medio mundo, de norte a sur y de este a oeste, como si se tratara de la evocación visual del conocido catálogo de las conquistas de don Giovanni que Leporello pregona a los cuatro vientos en la ópera epónima de Mozart” (73).

But the most significant shard from *Don Juan Tenorio* that makes an appearance in *Mujeres al borde* is precisely the salvation of Iván at the end. I mentioned above that, in place of the statue of Don Gonzalo that drags Don Juan down to hell, Almodóvar’s film posits Lucía as the agent of divine retribution. But for this very reason, it is also important that Pepa ultimately stops Lucía from killing Iván. By saving Iván, Pepa very much does become Zorrilla’s Romantic Doña Inés who intercedes on Don Juan’s behalf. Yet if

Zorrilla's purpose in his own "refundición" is to argue that the love of a good woman conquers all, Almodóvar most certainly has other things in mind.

Which brings us to Ana Caro. Of the various fragments of the Don Juan narrative that have made their way into Almodóvar's film, the "Mambo Taxi" as a *gracioso* figure is perhaps the most charming. I refrained from discussing this element above, in part because *Don Juan Tenorio* does not really include a *gracioso*, but mostly because *El burlador's* Catalinón is actually allied with Don Juan. In the case of *Valor, agravio, y mujer*, however, the most important of the play's two *graciosos*, Ribete (the other is Tomillo) is clearly allied with Doña Leonor. In much the same way, Almodóvar's "Mambo Taxi" and its unnamed driver (Guillermo Montesinos) comes to the aid of Pepa on three occasions: first, when she follows Lucía after the latter has thrown away Pepa's note to Iván (00:21:44+); second, when she travels to Paulina Morales's office to discuss Candela (00:46:21+); and third, when she chases Lucía to the airport (01:16:50+). If Almodóvar's Madrid can be considered a kind of microcosm of the Europe through which Caro's characters travel, the Mambo Taxi is very much analogous to Ribete, who serves as a traveling companion and accomplice to Doña Leonor as she tracks down her own Don Juan all the way to Brussels, and where she eventually manipulates him into fulfilling his promise of marriage. Of course, Doña Leonor's initial impulse is not reconciliation, but revenge. Cross-dressed as "Don Leonardo," she sets out on her journey precisely to challenge Don Juan to a duel in order to kill him as a way of winning back her stolen honor. Only later does she change her mind and accept him as her husband. *Mujeres al borde*, in contrast, features a Pepa whose single-minded focus until almost the very end of the film is on making contact with Iván so that she can divulge the existence of her pregnancy and thus (we presume) "undo" the breakup that had occurred just the week before. In this way, throughout most of the film, Pepa is much more of a Doña Inés than a Doña Leonor, and it is Lucía who ultimately becomes Caro's Don Leonardo (only in reverse): like Pepa, Lucía may have initially held out hope for some kind of reconciliation with Iván, but by the end, she comes to believe that killing Iván is her only available recourse.

Much has been made of the importance of the patriarchal "honor code" for the larger Don Juan narrative. Don Juan is seen as a threat to the social order precisely because his seductions not only rob his female victims of their personal honor, but also because they destroy the honor of their families (which is to say, fathers) in the process. For this reason, whenever

I teach *El burlador de Sevilla* to contemporary students, who are prone to read Don Juan as little more than a “player” whose greatest sin is toying with the affections of the women he seduces (on Don Juan in the age of #MeToo, see Bayliss; and Fuchs), I point out that Don Juan is really a kind of “social terrorist”—a characterization echoed in *Mujeres al borde* by Pepa in Paulina’s office—who may certainly enjoy engaging in his sexual conquests, but whose actions have broader cultural implications. For a film made in the 1980s (which is to say, in the wake of the sexual revolutions of the 1960s and 1970s), Pepa and Iván’s clearly unmarried sexual relationship is simply not presented as a problem. Her pregnancy, however, does complicate matters by possibly burdening her with something like the kind of social stigma that the honor code attaches to Doña Ana, Doña Leonor, and Doña Inés in earlier times. Indeed, the film’s entire pregnancy motif tacitly suggests—whether deliberately or not—that what Pepa has been seeking from the outset is perhaps for Iván, in the well-known turn of phrase, to “make an honest woman of her.” And because of this, Pepa’s decision at the end to effectively move forward as a single mother (rather than tolerate a union with Iván that is highly unlikely to endure) functions to radically subvert the traditional Don Juan narrative by providing an outcome unavailable to either Zorrilla’s Doña Inés or Caro’s Doña Leonor.

Since the mid-1980s (that is, around the time of the initial release of *Mujeres al borde*), there has been a sustained interest in Caro’s work, principally among feminist critics who celebrate the reversal of what Mercedes Maroto Camino calls the “patriarchal fantasy” that is the Don Juan narrative (43). Silvia Arroyo, for instance, admires *Valor, agravio, y mujer* because it subverts “el ideal genérico,” thus permitting a woman to occupy “el centro del universo simbólico de los personajes a través del ejercicio de una infrecuente autoridad, y por otra, frustrando las expectativas sobre la masculinidad” (425). Amy Williamsen, for her part, argues that the play “defamiliarizes” the double-standard that informs the honor code by emphasizing that “promises made to women need not be kept,” while “lies told to women do not diminish one’s honor” (26). Meanwhile, Laura Gorfkle argues that “Caro exposes the premises of subjectivity as contingent and contestable, and shows that the foundational premise by which the (male) subject is able to constitute itself operates on the basis of the containment of Woman” (33). Finally, Susanne Wofford praises the play because, while “Don Juan will go on in other plays and operas to seduce women and destroy their honor,” at least in Caro’s iteration “Don Juan is forced into submission” (262).

Nevertheless, as with Guillén de Castro's *La fuerza de la costumbre* (which ultimately resolves its groundbreaking exploration of the performativity of gender by pushing all the important questions it raises back into a very cisgendered heteronormativity), *Valor, agravio, y mujer's* ultimate marriage between Doña Leonor and Don Juan tends, in the words of Elizabeth Rhodes, to "disquiet readers today" (319). Rubén Rodríguez-Jiménez, for instance, argues that Caro's *comedia* devalues "la figura femenina a través del signo masculino" (140), while Edward Friedman flatly states: "The bottom line, or the final word, belongs to man, to masculinist ideology that, in comic plays, forms part of a saturnalian inversion whose subversive qualities proceed toward the most conservative of dénouements" (164; see also Bates and Lauer 44; Cortez 378–79; Montauban 19; Ortiz n.p.; and Seagraves 95). That being the case, Friedman then asks the central question: "Is this Don Juan worth the effort?" (167).

Valor, agravio, y mujer (if not exactly Caro herself) seems to think so, as does Zorrilla, whose response to *El burlador* is to create a Doña Inés who—after all the monstrous crimes committed by Don Juan both before and during *Don Juan Tenorio*, including the murder of her father—is still willing to intercede on his behalf. As a response to all these prior *Don Juans*, including Caro's, Almodóvar offers us something decidedly different. Despite having spent almost the entirety of *Mujeres al borde* playing Doña Leonor to her own Don Juan, at the end of the day Pepa decides that Iván just isn't worth it (01:23:20+). And thus, she leaves Iván to his own devices and returns to her apartment, where she finds the now-awakened Marisa who serves to cap off Almodóvar's twentieth-century "refundición" of Caro's early modern *comedia* (01:25:15+). Having experienced a much-remarked orgasm while sleeping off the effects of the spiked gazpacho, Marisa is not only far ahead of Doña Leonor, she is also already one step ahead of Pepa herself. No longer in need of a man for any reason, Marisa becomes the Doña Leonor that Ana Caro was unable to write in seventeenth-century Madrid. And in this way, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* emerges not just as Almodóvar's contemporary response to *Valor, agravio, y mujer*, but also as one of the more groundbreaking chapters in what is an ever-evolving Don Juan narrative.

Bruce R. Burningham is professor of Spanish studies and theater at Illinois State University, where he specializes in medieval and early-modern Spanish and Latin American literature, Iberian and Latin American theater, and performance

theory. He is editor of *Cervantes: Journal of the Cervantes Society of America*. He is also the president of the Association for Hispanic Classical Theater (AHCT). His latest book is an edited volume titled *Millennial Cervantes: New Currents in Cervantes Studies*. He is also the author of *Tilting Cervantes: Baroque Reflections on Postmodern Culture and Radical Theatricality: Jongleuresque Performance on the Early Spanish Stage*.

WORKS CITED

- Acevedo-Muñoz, Ernesto R. *Pedro Almodóvar*. British Film Institute, 2007.
- Arroyo, Silvia. “‘Eres sol con muchos rayos’: La subversión heliocéntrica en *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro.” *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 36, 2017, pp. 410–31.
- Bates, Stephanie, and A. Robert Lauer. “‘Performativity’ del género de Leonor/Leonardo y la creación de ‘Gender Trouble’ en *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro.” *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, vol. 1, June 2010, pp. 33–57.
- Bayliss, Robert E. “‘Tan largo me lo fiáis’ in the Era of ‘#TimesUp’: *El burlador de Sevilla* as Foil to Feminism in the Age of Trumpism.” *Reconsidering Early Modern Spanish Literature through Mass and Popular Culture: Contemporizing the Classics for the Classroom*, edited by Bonnie L. Gasior et al. Juan de la Cuesta, 2021, pp. 146–58.
- Bride of Frankenstein*. Directed by James Whale, Universal Pictures, 1935.
- El burlador de Sevilla*. Attributed to Tirso de Molina, edited by Alfredo Rodríguez López-Vázquez. 9th ed. Cátedra, 1997.
- Caro de Mallén, Ana. *Valor, agravio y mujer*. In *Women’s Acts: Plays by Women Dramatists of Spain’s Golden Age*, edited by Teresa Scott Soufas. U of Kentucky P, 1997, pp. 163–94.
- Castro, Guillén de. *La fuerza de la costumbre*. Translated by Kathleen Jeffs, edited by Melissa Reneé Machit. Liverpool UP, 2019.
- Cocteau, Jean. *La voix humaine: Pièce en un acte*. Stock, 1930.
- Cortez, Beatriz. “El travestismo de Rosaura en *La vida es sueño* y de Leonor en *Valor, agravio y mujer*: El surgimiento de la agencialidad femenina y la desnaturalización del binarismo del género.” *Bulletin of the Comediantes*, vol. 50, no. 2, 1998, pp. 371–85.
- Cros, Edmond. “Un ejemplo de relato corto: El texto cultural y su impacto sobre la imagen identitaria.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 23, no. 3, 1999, pp. 389–97.
- Epps, Brad. “Figuring Hysteria: Disorder and Desire in Three Films of Pedro Almodóvar.” *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*, edited by Kathleen M. Vernon and Barbara Morris. Greenwood, 1995, pp. 99–124.
- Escudero, Javier. “Rosa Montero y Pedro Almodóvar: Miseria y estilización de *la movida* madrileña.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 2, 1998, pp. 147–61.
- Friedman, Edward H. “Clothes Unmake the Woman: The Idiosyncrasies of Cross-Dressing in Ana Caro’s *Valor, agravio y mujer*.” *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 24, no. 1, 2008, pp. 162–71.
- Fuchs, Barbara. “The *Courage* to Transform: Diversifying the Classics Translates *Valor, agravio y mujer*.” *Renaissance Drama*, vol. 50, no. 2, 2022, pp. 233–44.

- Girelli, Elisabetta. "The Power of the Masquerade: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* and the Construction of Femininity." *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, vol. 7, no. 3, Sept. 2006, pp. 251–58.
- Gorfkle, Laura. "Re-Staging Femininity in Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*." *Bulletin of the Comediantes*, vol. 48, no. 1, 1996, pp. 25–36.
- Jerez Farrán, Carlos. "La palabra, el teatro y la seducción en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, de Pedro Almodóvar." *Iberoamericana: América Latina-España-Portugal*, vol. 10, no. 38, June 2010, pp. 69–87.
- Johnny Guitar*. Directed by Nicholas Ray, Republic Pictures, 1954.
- Mandrell, James. "Don Juan Tenorio as *Refundición*: The Question of Repetition and Doubling." *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, vol. 70, no. 1, March 1987, pp. 22–30.
- Maroto Camino, Mercedes. "Ficción, afición y seducción: Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*." *Bulletin of the Comediantes*, vol. 48, no. 1, 1996, pp. 37–50.
- Martínez Expósito, Alfredo. "Organización semiológica del espacio y del tiempo en el cine." *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, vol. 23, December 2006, pp. 181–200.
- Montauban, Jannine. "Descuidóse la poeta; ustedes se lo perdonen: El gracioso en las comedias de Ana Caro." *Hispanic Research Journal*, vol. 12, no. 1, February 2011, pp. 18–33.
- Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Written and directed by Pedro Almodóvar, El Deseo, 1988.
- La ley del deseo*. Written and directed by Pedro Almodóvar, El Deseo, 1987.
- Ortiz, Mario A. "Yo, (¿)soy quien soy(?): La mujer en hábito de comedia en *Valor, agravio y mujer*." *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, vol. 2, 2005.
- Rhodes, Elizabeth. "Redressing Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*." *Hispanic Review*, vol. 73, no. 3, 2005, pp. 309–28.
- Rodríguez-Jiménez, Rubén. "Writing beyond the Ending: La autoridad político-cultural y la cuestión del honor a través del sistema sexo/género en *Valor, agravio y mujer* y *Fuenteovejuna*." *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura*, vol. 3, no. 2, 2006, pp. 132–41.
- Seagraves, Rosie. "Violent Masculinity Onstage and Off: A Rereading of Ana Caro's *Valor, agravio y mujer* through the Memoir of Catalina de Erauso." *Bulletin of the Comediantes*, vol. 64, no. 2, 2012, pp. 83–99.
- Smith, Paul Julian. *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*, 3rd ed. Verso, 2014.
- Strauss, Frédéric, ed. *Almodóvar on Almodóvar*. Translated by Yves Baignères. Faber and Faber, 1996.
- Torres Cacoullous, Anna. "The Possibility of Becoming in Pedro Almodóvar's *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) and *Los abrazos rotos* (2009)." *Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool, United Kingdom)*, vol. 96, no. 2, 2019, pp. 181–99.
- Williamsen, Amy R. "Re-Writing in the Margins: Caro's *Valor, agravio y mujer* as Challenge to Dominant Discourse." *Bulletin of the Comediantes*, vol. 44, no. 1, 1992, pp. 21–30.
- Wofford, Susanne L. "Cross-Dressing and Technologies of Desire and Revenge in Ana Caro, *Valor, agravio y mujer* with a Glance at *Twelfth Night*." *Renaissance Drama*, vol. 50, no. 2, 2022, pp. 245–62.
- Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Edited by David T. Gies. Castalia, 1994.

Women's Agency in *El burlador de Sevilla*: Xavier Albertí's *Mise en Scène* (2022) in the Wake of #MeToo

SUSAN L. FISCHER, BUCKNELL UNIVERSITY

ABSTRACT: This article probes a radical co-production of *El burlador de Sevilla*—with interpolations from *Tan largo me lo fiáis* and a passage from Tirso's *La dama del Olivar*—by the Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) and Grec 2022 Festival de Barcelona, as adapted and directed by Xavier Albertí. It examines how, in the context of the 2017 resurgence of the #MeToo movement, this re-creation of *El burlador* allowed the amorous agendas, social ambitions, or sexual desires of the play's visible women to be foregrounded rather than pushed to the background. Though these women are hardly models of virtue, they exercise agency: the ability to make choices and then act upon them.

KEYWORDS: *El burlador de Sevilla*, Xavier Albertí, #MeToo, women's agency, toxic sexuality

El burlador de Sevilla in the Wake of #MeToo

If Edward Wilson wrote in 1946 that, “to attempt a new interpretation of *La vida es sueño* may well be a rash undertaking” (63), then it is an even more awesome task in 2023 to render another reading of *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. This is not only because its authorship by Tirso de Molina has been contested, given the existence of several early versions of the play, the lack of definitive proof of the date of composition or of its premier performance, and evidence of imperfections in the text so that it cannot be taken as a “complete draft of a freshly composed play” (Wade and Mayberry 14).¹

From a performance perspective, to mount a production of *El burlador*, no matter who the author(s) are thought to be, or which version(s) came

Comedia Performance, Volume 21, 2024

Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0090>

first, can also be deemed a rash undertaking. This is especially so in the context of the 2017 resurgence of the #MeToo movement, which might not have started had *New York Times* reporters Jodi Kantor and Megan Twohey not broken the story of the accusations of sexual harassment against movie producer Harvey Weinstein on 2 October. The movement, though, had been gathering momentum earlier in 2017 with the Women's March on Washington on 21 January, a day after the inauguration of Donald Trump; worldwide participation in the march has been estimated at over seven million. Inspired by activist Tarana Burke's coining of the phrase #MeToo in 2006,² the protestors were moved into action by the former president's policies, which they called misogynistic or otherwise endangering gender equality and civil rights. The collective of women's voices forced a confrontation with the intersection of gender and power: people began speaking aloud about their painful experiences with sexual harassment, sexual assault, microaggressive (intentional or unintentional) sexism in the workplace and beyond. The rest is history: CEOs have been driven out, candidates vanquished, public figures disgraced. There has been a long-overdue "radical shift in our cultural outlook regarding sexual misconduct, power dynamics, and the strength of women's words" (Nicolaou and Smith, n.p.).

El burlador de Sevilla could not be read or performed in 2022, or viewed again in 2023 or thereafter, but in the wake of the latter-day #MeToo movement. Xavier Albertí undertook such a task, adapting and directing *El burlador*—with interpolations from *Tan largo me lo fiáis* and a passage from Tirso's play of the Mercedarian order, *La dama del Olivar* (1614–1615)—in a co-production by the Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) and Grec Festival de Barcelona. It played in Barcelona's Teatro Grec 3–4 July 2022, at the Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro 9–10 July, and in Madrid's Teatro de la Comedia 30 September–13 November 2022. The particular focus of #MeToo on "la reinterpretación de las masculinidades tóxicas, del debate sobre la prostitución y de las manadas que violan en grupo" (Ramiro 12), led Albertí to attempt to deconstruct the myth of don Juan in his production. Above all, he states, in a moment like ours "volver a nuestro cuerpo, a nuestro deseo, a esa cosa que nos hace profundamente humanos y ver cómo se ha tratado a lo largo de la historia es un viaje que sigue mereciendo mucho la pena" (12).

For Albertí, it was a powerful struggle between *morals* (from the Latin, *mos*, *mor*, "custom," *mores*, "morals": "of or relating to human character or behaviour considered as good or bad"); and *ethics* (from the Greek *ethos*,

“character”: “the codes of conduct recognized in a particular . . . context or aspect of human life”—personal values versus rules to be abided by in a community) (“Moral”; “Ethics”). That is, “una moral aceptada por una sociedad y una ética de un individuo que está en cambio”:

La obra nos habla de la necesidad de regeneración profunda de una sociedad, tanto la del XVII que vio nacer este Burlador como ésta en la que lo recibimos. . . . Los cuatro personajes femeninos representan aspectos esenciales del deseo sexual femenino, un tema que la dramaturgia del XVI y del XVII trata muy poco, trata el amor, pero no el deseo. Independientemente del engaño, Isabela lo que nos está diciendo es “yo quiero tener sexo.” (Ramiro 12)

Consequently, Albertí presented the *burlador*

como alguien que sabe que tiene que destruir unas mecánicas sociales que se muestran terriblemente agresivas sobre la libertad sexual del cuerpo femenino. Este *Burlador* habla del deseo y de cómo éste ha sido reprimido durante siglos. . . . Don Juan es un terrorista que sabe que el deseo femenino ha sido negado durante generaciones por esa masculinidad tóxica gobernante que se ha servido del deseo sexual femenino como moneda de cambio para garantizar los privilegios entre la clase gobernante. (Da Costa, n. p.)

Before turning to a performance reading of Albertí’s *mise en scène*, we would, at the risk of treading over well-trodden terrain, do well to reemphasize that don Juan Tenorio does not act in a vacuum but in relation to women (and men) of all social classes. Who, on the dramatic page, are the visible women in *El burlador*, as opposed to the “invisible” *burladas* and prostitutes who are mentioned *en passant* but do not appear (Pendzik)? If, of those visible, two are noblewomen (the Duchess Isabela and doña Ana), and two are without rank or title (Tisbea and Aminta), they are all women *qua* women with their own amorous agendas, social ambitions, and sexual desires. Isabela is following her own appetite in receiving, in her Neapolitan palace boudoir, the man she assumes is the Duke Octavio, her would-be fiancé. (Before the implementation of the Council of Trent—the play is set in the mid-fourteenth century—it was permissible for a betrothed couple to

have sexual relations before marriage, though the palace location complicates matters.) The duchess, who is hardly an ingénue or a helpless victim—her familiarity with the escape passages in the palace suggests that she has been at this game before—has no trouble lying to the king about the intruder's identity so as to have Octavio marry her and save her reputation in the eyes of society. Doña Ana de Ulloa, though betrothed to someone else, arranges an assignation with the dissolute Marquis de la Mota, thus revealing her own agency despite the risk to her honor. And the rustic woman Aminta: if she initially worries about her reputation, she succumbs to don Juan, flattered by his promises to better her non-noble social position. Her father's pragmatism in supporting the deceiver's bogus proposition of marriage reveals his own agenda as a social climber.

Though don Juan is an out-and-out profligate—seducer, trickster, scoundrel, murderer, coward, and more—these representative women are hardly models of virtue, and they have a hand in the deceptions they suffer (Mujica 292–93). They exercise agency—the ability to make choices and then act upon them—albeit in a decadent sociopolitical milieu where lies and depravity abound even in the highest places. This is a playtext teeming with predatory sexuality and sexual desire, self-interest and opportunism, scandal and dishonor amidst all the classes. It has generated, since its birth in Spain in the early seventeenth century, thousands of rewritings, revisions, approximations, parodies, satires—a long list of artistic creations of all kinds. We shall attempt here, in our *re-viewing* of Albertí's radical *mise en scène*, to examine how this particular re-creation allowed women's agendas around desire to be foregrounded rather than pushed to the background; or, in terms of the perceptual grouping of Gestalt psychology, to stand out prominently in the front of the story (as figures) rather than receding into the back (the ground).

Albertí's Opening: Desire Incarnate

It is no novel notion to assert that, as Peter Brook puts it, a director must strive to *engage* the audience's interest and energy at the opening of a production: "What's important is immediately to present material capable of engaging progressively and simultaneously the spectator's body, heart, and head. A performance of *Hamlet* which, from the outset, only touches the intellect will miss the target—it will not generate a true contact with our whole being, and certain spectators will have great difficulty tuning in" (109).

To what extent did the opening of Alberti's *mise en scène* engage the audience? The astute theatergoer might have apprehended, before the curtain went up, a few props sitting on the black floor of the apron stage: a sword, black boots, black trousers, and a black garment. The sword, illuminated and so clearly visible, was suggestive as a phallic symbol, as well as being emblematic of honor, society, kingship. The other items quite blended in, black on black, depending on the sight lines. Even before the curtain rose, then, one could sense that, as Roland Barthes puts it succinctly, theater was at work as "a kind of cybernetic machine" and theatricality as "a density of signs" (261).³

The opening of Alberti's production set the stage, not only for the rising and falling arcs in the dramatic trajectory but also for the final tableau, allowing the *mise en scène* to come full circle; in the beginning was the ending, and in the ending was the beginning. The simultaneous messages in the opening scene—from setting, costume, and lighting, as well as from the positions, words, sounds, and gestures of the actors—could not but have engaged, if not impacted, the audience. We were privy, if not voyeurs, to an intimate boudoir assignation between the Duchess Isabela (Cristina Arias) and her lover, the Duke Octavio, or so she thought. Draped by a sheet, she lay face down atop the man (Mikel Arostegui Tolivar, as don Juan) on the only "furnishing" on the set: an elongated table draped in white, a movable feast on wheels designed by Max Glaenzel. This table was in effect "otro protagonista": "una gran mesa que confund[ía] lo sacro con lo profano" (Da Costa, n. p.); "lo mismo hac[ía] de cama, tumba, comedor o de escenario sobre el escenario" (Vila). When Isabela moved from atop the man in her "bed," he was revealed to be *naked*, unclothed. She, on the other hand, was discreetly attired in a white gown, but technically she too was *naked*—unprotected—though not yet aware of her vulnerable state. She touched her lover as she went to retrieve the telltale black garment lying on the apron stage, her body language suggesting that she had experienced sexual pleasure. The man, on the other hand, exhibited full frontal male nudity as he rose and pulled his trousers on, his member rising provocatively over the waistline before dropping inside. He was smooth and low-key as Isabela shone a (flash)light to see the sight of her lover and confirm her betrothal. Upon perceiving that he was not Octavio as presumed, she shrieked, fearful for her reputation if not for her life. Ominous piano chords resounded throughout the (palace) space.

We, the audience, it turned out, were not the only voyeurs watching a woman and a man engage in sexual activity in what was essentially a cinematographic frame. Lined up in front of the exposed back walls of the theater (lights and ladders were also in view), the entire cast of actors stood blowing on *pitos de caña*, or cane whistles, to background excerpts from Mozart's opera, *Don Giovanni*, played live on a piano—virtually a competing protagonist—situated backstage right. Why all the whistling—or was it hissing?—which became a leitmotif throughout the production, transferred from cast to musician (Antonio Comas), who often sounded the *pito de caña* while playing the piano? (The latter moved on and off stage to interpret as well, with precise timing, the roles of the King of Naples and King Alfonso XI of Castile.) Was it perhaps that the whole (acting) community was hissing disapproval, not so much because a woman was freely satisfying *her* desires in a palace bed (unethical, since she was flouting society's codes), as because she was being (ab)used by a form of toxic masculinity (immoral, since his deception was about right and wrong regarding personal character)? If Isabela fell prey to her serious indiscretions, punishable by death because she was involved in a tryst close to the queen's quarters, she was acting of her own free will and therefore had agency over *her body*, the director seemed to be saying.

The opening scene ended as the versatile actor Comas jolted from the piano bench to move seamlessly, in response to Isabela's screams, into the role of a flawed King of Naples. This king, concerned only with prudently avoiding scandal, was ironically representative of the decadent world the musician would be targeting with his whistling/hissing and his piano playing. Before bringing closure to this reading of the beginning of the production, it is instructive to compare what appeared in the actors' performance text with what we read in the first scene of the dramatic text attributed to Tirso. The first moments incorporated the more expository opening of *Tan largo me lo fiáis*, perhaps so that a twenty-first century audience might better grasp the seventeenth-century context, especially concerning male-female (extramarital) sexual relations and the concept of honor. A purist might have balked, as might have a spectator who had a pre-formulated notion of how a play *should* be performed. In this case, however, we were dealing not just with an attribution, but also with versions said to be "imperfect and somewhat removed from the original play," though in terms of theater, *El burlador* is thought to be better than *Tan largo*, no doubt because it "owes something to

people working in the theatre” (Tirso, *Burlador*, xix). Below is the opening scene taken from *Tan largo*, as rendered in Albertí’s performance text:

- ISABELA. Salid sin hacer ruido,
Duque Octavio.
- D. JUAN. El viento soy.
- ISABELA. Aún así, temiendo estoy
que aquí habéis de ser sentido,
que haberos dado en palacio
entrada de aquesta suerte
es crimen digno de muerte.
- D. JUAN. Señora, con más espacio
te agradeceré el favor.
- ISABELA. Mano de esposo me has dado,
Duque.
- D. JUAN. Yo en ello he ganado.
- ISABELA. El aventurar mi honor,
Duque, de esta suerte, ha sido
segura, con entender
que mi marido has de ser.
- D. JUAN. Digo que soy tu marido,
y otra vez te doy la mano.
- ISABELA. Aguárdame, y sacaré
una luz para que dé
de la ventura que gano
fe, Duque Octavio. ¡Ay de mí!
- D. JUAN. Mata la luz.
- ISABELA. Muerta soy.
¿Quién eres?
- D. JUAN. Un hombre soy
que aquí ha gozado de ti.
- ISABELA. ¿No eres el Duque?
- D. JUAN. ¿Yo? No.
- ISABELA. Pues di quién eres.
- D. JUAN. Un hombre.
- ISABELA. ¿Tu nombre?
- D. JUAN. No tengo nombre.

- ISABELA. Este traidor me engañó.
¡Gente, criados!
- D. JUAN. Detente.
- ISABELA. Mal un agravio conoces.
- D. JUAN. No des voces.
- ISABELA. Daré voces.
¡Ah del Rey! ¡Soldados, gente! (PV; TL 1.1–32)⁴

Given the carnal—sexual and physical—nature of the opening tableau, one is reminded of the extent to which the “dramatic text in production” is just one more element in the overall question of theater as a sign system (Pavis 209, sub-question 10b). In her search for signification in this opening scene, this performance scholar barely noticed the substitution of verses from *Tan largo* for those of *El burlador*, engaged as she was, viscerally, by the “actors’ performances,” in particular by the “relation between text and body, between actor and role” (Pavis 209, sub-question 6c).

Women's Agency: Crossing Class Lines

Isabel Rodes was lamentably lifeless in delivering Tisbea's soliloquy, uncut from the *Burlador* (1.3). This lengthy speech inherently poses problems for an actor, consisting as it does of 141 lines of complicated syntax and vivid imagery typical of *culteranismo*, and given the lack of accompanying action in the text. Rodes soliloquized while standing virtually immobilized on that table turned Tarragona beachfront; something was not working if the (storm) water dripping behind her seemed more kinetic than she was. Though it was meant to be an interior monologue (this director famously favored static poses), the fisherwoman's characteristic pride, arrogance, and self-sufficiency hardly read on stage. But once she spied don Juan's apparently lifeless body, she became more animated. Attracted to Catalinón's (Jorge Varandela's) parody of the language of courtly love—“Quiero besarte / las manos de nieve fría” (1.563–64)—she fast linked her hands to his. Her attraction grew upon learning of the prostrate man's noble identity as son to a high chamberlain in Alfonso XI's court, and her face almost touched his. She kissed him on “Volved en vos, caballero” (1.581), asserting energy and agency that appeared lacking in her earlier soliloquy. This don Juan was debonair, appealing, and seemingly sincere in his seduction of Tisbea, abetted perhaps by verses incorporated

from *Tan Largo* that alluded to “fuego” as a symbol of eternal love (bracketed and bolded below):

A Dios, zagala, pluguiera
 que en el agua me anegara
 sin que de ella me escapara [para que cuerdo acabara (1.623)]
**[al fuego que en vos me escapara
 al fuego que en vos me espera;
 que amor, bien considerado,
 como este daño entendió,
 en el mar antes me aguí
 y ardo en vos, estando aguado]**
 que el mar pudiera anegarme
 entre sus olas de plata
 que sus límites desata,
 mas no pudiera abrasarme.
**[En agua abrasado lleo,
 que tal vuestro incendio ha sido,
 que aun el agua no ha podido
 librarme de vuestro fuego.]**
 Gran parte del sol mostráis,
 pues que el sol os da licencia,
 pues sólo con la apariencia,
 siendo de nieve, abrasáis. (*PV* 1.621–32; *TL* 1.602–610)

This Tisbea was smitten by the language of love, enjoying it when don Juan grabbed her face and they kissed. Yet she seemed wary, as evidenced by her movements toward and away from him, and by her focus on “¡Plega a Dios que no mintáis!” and its equivalent, “que sus labios no mentían” (1.636, 656, 696). In the next phase of their encounter, Tisbea moved right toward don Juan with the symptoms of a woman in love, “ajena de mí” (1.914), voicing plainly, “Tuya soy” (1.919). But then she slapped his face, presumably at his audacity in promising to be her “esposo” (1.929); her awareness of class differences was palpable: “Soy desigual / a tu ser” (1.929–30). There was more of the push-pull of a couple, and her repeated warnings rang clear: “Advierte, / mi bien, que hay Dios y que hay muerte” (1.943–44). If she embraced the idea of marriage, his fawning sincerity was palpable, if appalling. Once violated

and deceived, Tisbea again stood stiff and frigid as she spoke of her cottage burning, whether literally or figuratively. Though the allusion was to internal feelings of anger and desperation at the *burlador's* deceit, the actor's body language belied the flames supposedly consuming her inner core, her soul. This spectator, for one, wanted to jump up and move the actor into sharing with the audience that deeply personal moment for her character—allowing us into her mind and body, inviting us to experience her visceral feelings of being duped by the likes of a don Juan, however much she had desired and orchestrated the encounter. One would assume that the actor was following directorial directives in her muted response; she was far more animated in encounters with the public off stage than in pivotal soliloquies on stage.

The piano (re)asserted itself as an alternate protagonist, as whistle, harmonica, and staccato sounds mocked the arrival of the oafish womanizer, the Marquis de la Mota (Álvaro Juan), perhaps more depraved than don Juan in that he frequented brothels and gloated at tricking prostitutes. Intense blue background lighting—associated with the night and the stormy sea, and with sadness and coolness (Cirlot 51)—accompanied Mota's initial description of his “hermosa” and “estremada” (2.224) cousin, doña Ana (Lara Grube), whom he was barred from marrying since she had been betrothed, unwillingly, to someone else by a “padre infiel” (2.281). Red strobe background lighting—“the colour of the pulsating blood and fire, for the surging and tearing of emotions” (Cirlot 50)—replaced the blue illumination for the advent of a flamenco-styled go-between who, to strident piano chords, bore a missive from doña Ana inviting her adored marquis to an assignation. This woman was asserting her agency, albeit in absentia, in going against her father's decree, maybe in the hopes of compromising her honor so that she would be *forced* to marry the nobleman Mota. Later, she would be given a cameo appearance in the production to retaliate against the aborted assignation (see below).

The production's don Juan bequeathed the details of doña Ana's message to Mota with false modesty and sincerity, marking on the surface the ways of an “amigo and caballero” (2.259). But his shadow looming in the background suggested a sinister character lacking the qualities of chivalry, valor, and honor distinguishing a gentleman; in the society of his time, and especially in the Spanish Court, those values evidently were losing their significance. The *burlador's* indifference to the immoral consequences of his behavior, and to his father's warnings (2.38off.), was underscored by an eerie—strange and frightening—chanting of the “Tan largo me lo fiáis” mantra on the part of

the pianist. Heavy chords then accompanied the marquis's re-entry bedecked, not in a "capa de color" (2.353), but in a white cape trimmed in grey, perhaps implying his naiveté and gullibility concerning don Juan's planned "perro" or trick to precede him in the tryst with doña Ana. The pianist turned personage as a "músico" intoned, with mocking fanfare, the verses, "El que un buen gozar espera, / cuanto espera desespera" (2.446–47): first to re-introduce Mota; and then, we may speculate, to underline doña Ana's desperation in anticipating the marquis's arrival (2.511–12). But the *músico's* booming of "¡Qué gentil perro!" (2.508)—as Mota joked that the prostitute Beatrix would be deceived when don Juan arrived in his stead, whereas in actuality Mota would be deceived when don Juan arrived in *his* stead to seduce doña Ana—rendered a tour de force representation of the baroque topos, *el burlador burlado*. This, along with the resounding singing of "Todo este mundo es error" (2.510), not only derided the deceptions occurring in the moment, but also condemned the depraved behavior that society tolerated.

If doña Ana as a character barely appears in the dramatic text (and in most performance texts), despite being thrice a pawn in other people's plot lines, in Albertí's mise en scène she was given extra airtime, as it were. She is, first of all, Tirso's pawn in the rising action: she is a catalyst in directing her father, with an authoritative "Matadle" (2.524), to kill the man who wrongly has entered her boudoir; this is a crucial shifting point in that "la langosta de las mujeres" (2.436) kills her father and so metamorphoses into a murderer. Then, within the story line, she is the pawn of her father, who blindly betroths her to a man chosen by the king, as if she were an object of trade: "Como sea / tu gusto, digo, señor, / que lo acepto por ella" (1.867–69). And finally, she is the potential victim of a cruel joke, a "burla de fama" (2.432), on the part of "el burlador de España," as his manservant dubs him (2.444). But if she realizes the deception before don Juan can seduce her, she also admits to her own planned assignation: "¡Falso, no eres el Marqués, / que me has engañado!" (2.513–14). She possesses the ability to make choices and then act upon them, the tragic death of her "padre infiel" (2.282) notwithstanding.

Doña Ana came into her own in Albertí's production, joining Tisbea and Isabela on the Tarragona shore as they contemplated retribution for the deceptions suffered at the hands of don Juan. This doña Ana exercised agency as an archetypical *mujer varonil*, reciting an interpolated diatribe spoken by Laurencia in act 2 of Tirso's *La dama del Olivar*. This monologue could not but have summoned up (for those versed in Spanish letters) that

of her namesake in *Fuenteovejuna*, when that other Laurencia disparages the village men as “liebres cobardes,” “bárbaros,” “gallinas,” if not “hilanderas, maricones, / amujerados, cobardes” (3.1770–72, 1781–82) and incites them to rebellion. In an eighty-line set piece taken from *La dama*, Grube's doña Ana derided, working convincingly to a crescendo, all those “afeminados / hombres sólo en apariencia . . . gallinas, y aún no gallinas” who would not take it upon themselves to avenge the (dis)honor, not just of their affronted daughters, but of any “frágil mujer” offended or violated, even proposing to call upon their wives to exact vengeance in their stead:

¡Que a vuestros ojos un hombre
 haga torpe y loca presa
 en una frágil mujer,
 en una vecina vuestra!
 ¡Que os lleve con ella la honra,
 y que no tengáis vergüenza
 de vivir y no vengaros!

 Si no sois para vengaros,
 llamad las mujeres vuestras;
 pedidlas que os desagravien,
 quejaos llorosos ante ellas,
 y mientras se arman valientes
 y la aguja en lanza truecan,
 el acero por las galas,
 las espadas por las ruelas,
 quedaos en casa vosotros,
 hilad, barred, viles hembras. (*PV; DO*, p. 251)

Ironically, the woman making an unexpected, extra-dramatic appearance in that scene stole the moment; the performances of the other two women, Isabela and Tisbea, were static by comparison, despite an effort to flesh out the scene with verses interspersed from *Tan largo*.

“Lindo sale el sol de abril / con trébol y torongil, / y aunque le sirva de estrella, / A(r)minta sale más bella” (2.633–36). These verses, sardonically intoned by the *músico* of the production marked the shift from the dishonor of a daughter and the death of a father to the disruption of a peasant couple's

wedding festivities. The “hand” sequence at the wedding-feast was enhanced with verses from *Tan largo* (including a warning from Catalinón), so that don Juan’s gesture did not have to rely just on the enactment of a stage direction (2.739sd). It showed, furthermore, that the significance of *la mano* in the play’s final scene was built up gradually:

DON JUAN.	Hermosas manos tenéis para esposa de un villano.
CATALINÓN.	Si al juego le dais la mano vos la mano perderéis.
BATRICIO.	¡Celos, muerte no me deis! . . .
DON JUAN.	¿Por qué la escondéis?
ARMINTA.	No es mía. (<i>TL</i> 2.1871–75, 1879)

The newly wed A(r)minta (Alba Enríquez) held her own as she waited for husband Batricio (David Soto Giganto) to join her in bed, lamenting how her wedding had been disrupted by the intrusion of that “caballero” (3.129). Her perceptiveness shone forth as she pronounced the line that sums up a pivotal issue in the play, no matter which version one chooses to follow. “La desvergüenza en España / se ha hecho caballería” (3.131) rang loud and clear: the values of a *caballero* (virtue, honor, chivalry), of *nobility*—not just of class but also of deeds—were losing all meaning in society. She, however, was not yet aware that the innate honor, of which *villanos* were characteristically so proud, was also losing its significance. She did not yet know that that Batricio, entrapped by don Juan’s “burla más escogida” (3.160) and conscious of his own good name, had virtually sold her into dishonor, seeing her as a victim of gossip, as a cracked bell: “Y así es cosa averiguada / que opinión viene a perder, / cuando cualquier mujer / suena a campana quebrada” (3.89–92).

A(r)minta pushed back when don Juan approached her bed, and it took all of Arostegui Tolivar’s suave and charismatic manner to conquer the peasant woman with the imagery of eyes and sight (3.224). The actor’s pseudo-sincerity in that scene, and in other scenes too, might well have duped many in the audience (present company included), had dramatic irony not been operant in asides and in the trickster’s dialogues with the *gracioso*. The clincher was, not surprisingly, when don Juan deceived A(r)minta with “la verdad”: he, as “noble caballero” and heir to the Tenorio family; his father, as “el dueño de la justicia” in Alfonso XI’s court; and his word as “esposo” (3.233, 235, 164, 255),

superseding the kingdom's disapproval, the king's opposition, and his father's wrath (3.251–54). A tour de force representation of the baroque topos of *engañar con la verdad* with respect to social mobility. That A(r)minta's father, the opportunistic Gaseno, had approved of her "ventura" (3.147) or good fortune in being courted by a nobleman was irrelevant for this production, insofar as his character was eliminated from the performance text (though it appears in both *El Burlador* and *Tan largo*). Such a directorial decision enabled the character of A(r)minta to act opportunistically in her own right, taken in by the prospect of bettering her condition in life yet detached from the explicitly expedient influence of her father. An interpolation from the text of *Tan largo* brushed over her father's consent, following don Juan's false promise of "tu esposo tengo de ser" (3.255): "dando en tus ojos envidia / a los que viere en su sangre / la venganza que imagina. / Ya Batricio ha desistido / de su acción, y aquí me envía / tu padre a darte la mano" (TL 3.2162–67). The seduction reached a climax when, face to face, A(r)minta-Enríquez forced a sworn oath to God that the trickster would not break the marriage vow. That a woman with little wealth and power had made an effort (however abortive) to protect her vested interests rang true on stage.

Albertí's Closing: Flesh Incarnate

Theater productions of classical works have increasingly profited from the two hours of traffic of the stage, so that the entire performance is played through, often at whirlwind speed, without an interval. The theatrical energy of which Brook speaks came to a climax when the ever-present table was wheeled into place for the final tableau.

Don Gonzalo de Ulloa (Rafa Castejón) entered and positioned himself prone on that multipurpose table turned from profane prop to sacred slab, now representing a tomb. There was doña Ana, reappearing extra-dramatically to drape her father's effigy. The production moved swiftly to don Juan's discovery of the sepulcher, suppressing the ironic line, "La iglesia es tierra sagrada" (3.432)—that he could not be convicted of anything on such hallowed ground—perhaps because the meaning would have gone over the heads of today's audiences. The *burlador* merely removed the drapery and mocked the effigy to his face. A banquet meal, enveloped in smoke, was being laid by servants on that same slab, with don Juan seated at one end and Catalinón at the other—inevitably conjuring up for some a fleeting image of Putin's

ludicrously extended dining table meant as an anti-Covid measure. Suddenly, the dead man began banging, or knocking as it were; he then stood rigidly upright, surrounded by smoke and white strobe lighting in the background (the work of lighting designer Juan Gómez Cornejo was extremely effective throughout the production). The pianist resumed his protagonism as he vocalized operatically a repetition of the play's thematic fragments, urging pleasure but warning of retribution for deceptions in love: "Si de mi amor aguardáis, / señora, de aquesta suerte / el galardón en la muerte, / ¡qué largo me lo fiáis!" (3.582–85). The fear penetrating the body of this normally confident, stylish, and charming don Juan was palpable: once he offered his hand to don Gonzalo's effigy as a *caballero* intent on keeping his word, he evinced a burning sensation that conjured up for him a credible premonition of the fires of hell (3.670).

The mounting tension of the moment did not abate, in that the subsequent sequence at the royal court—where a bewildered king fumbled to marry people off, and an ineffectual father defended his son's noble blood and lamented his disloyalty (3.757–58; 783–84)—was truncated. Only Octavio appeared to settle accounts with don Juan for having sullied his name (ironically, of course, since the duke was supposed to have been in Isabela's bed in the trickster's stead). Gaseno and Aminta were not there to claim don Juan's hand as the promised "esposo" (as in *El burlador* (3.796)); nor was the Marquis de la Mota's presence appropriated from *Tan largo* (*TL* 3.2627ff.). Significantly, the court scene was taking place in front of that all-purpose table, recently turned tomb, where don Juan was beginning to pay for his transgressions, including murder. Soon it would be the site of a more serious retribution meant to avenge don Juan's deceptions and criminality and, in that context, to invite the public to see that his behavior (and not just toward women) was a reflection of the ills of society, from sexual degeneracy to political corruption to class-based opportunism.

Orange lighting turned the slab into a place of fire (though those seated in the *butacas de patio* might have missed the impact of the illumination, whereas those looking down on the set from above had the visual advantage). The ambiance of the "escura. . . iglesia" (3.883) that don Juan and Catalinón entered was created by blue lighting shining over white. Victuals were not wanting, but most impressive was the smoke emitted in the pouring of a libation. It was as though a concoction of dry ice were reifying the curdling of don Juan's blood, filling him with horror: "un hielo el pecho me parte" (3.937). The combined effect of lighting and smoke was otherworldly.

Again, the pianist bellowed out the pivotal verses for the moment: “Advertan los que de Dios / juzgan los castigos tarde, / que no hay plazo que no llegue / ni deuda que no se pague” (3.930–33); and even more forcefully, “Mientras en el mundo viva, / no es justo que diga nadie: / ¡qué largo me lo fiáis!” (3.938–40). Piece by piece, don Juan removed all his clothing—shoes kicked off, jacket thrown down, trousers lowered—and lay on his back, with full frontal nudity, on the table turned slab turned tomb turned gateway to Hell. From behind, don Gonzalo’s heated touch burned don Juan’s hand, and soon the sinner’s whole body was ablaze, suggested by red lighting. The *burlador* met his death lying naked—as undraped, unprotected, and vulnerable as the women he had deceived. No tomb sank with much noise (3.974sd), and neither don Gonzalo nor don Juan disappeared. Perhaps the mantra of *El burlador*—“quien tal hace que tal pague” (3.974)—had never been so embodied on stage, so endowed with corporeality, so representative of toxic sexuality incarnate, as at that closing moment. Was it that, as Arostegui opined in contemplating his role, don Juan “intenta hacer un gesto anárquico rompiendo la estructura social que sostiene la comercialización de la mujer” (Da Costa, n.p.)?

The entire cast assembled as they had earlier on when they were voyeurs to don Juan’s first appearance in the flesh. All sat hushed around that infernal table in the presence, this time, of don Juan’s naked carnage burning in Hell rather than in Isabela’s bed. They listened to Catalinón’s account of his master’s demise at the hands of don Gonzalo’s statue (3.1029–32, 1046–50), with details fleshed out by the incorporation of verses from *Tan largo* (PV; TL 3.2833–38, 2850–61). Three men next affirmed, each in a single line, that everyone was marrying the person he or she had been trying to wed (or not) in the first place: Octavio to Isabela (3.1061–62), Mota to doña Ana (3.1063), Batricio to A(r)minta (3.1063–64), and Tisbea to no one. Apropos of Tisbea: had the actor’s interpretation been more fiery, might her journey have been seen as an inversion of *burlador*’s, in that “[E]lla burla a Amor y al final se ve abrasada y destrozada por él” (Da Costa, n. p.)? The king then turned musician one last time to play and intone bits of the popular Italian song, “Il mondo,” whose refrain went like this: “Gira, el mundo gira / En las calles, en la gente / Corazones que se encuentran / Corazones que se pierden / Alegrías y dolores de la gente como yo. . .”⁵ And on that musical turn, Alberti’s provocative staging of *El burlador de Sevilla* drew swiftly to a close.

If to effect a reprise of that popular song seemed an odd ending, it might have seemed less so had we recalled that, in the early modern period, betrotheds,

wives, and daughters were considered repositories of the honor or good name of fiancés, husbands, and fathers. A woman's own reputation was often at stake because of societal norms that controlled or negated her freedom in the realms of chastity, power, speech, and knowledge, as set forth emblematically in Juan Luis Vives's *The Education of a Christian Woman* (despite the humanist's contention that women were intellectually equal to men, if not superior). The requirement of chastity, it was thought, was the source of all the impediments facing women, with the following burning question at the fore: "Why was it so important to the society of men, of whom chastity was not required, and who more often than not considered it their right to violate the chastity of any women they encountered?" (King and Rabil Jr. xxiii). That #MeToo experienced a resurgence in 2017—in response to sexual harassment (unwelcome sexual advances, requests for sexual favors, and other verbal or physical harassment of a sexual nature), or to other forms of (micro)aggressive pressure or intimidation, or to the idea that men should have power over women—signals that, sadly, the world kept turning on those same issues, as indicated by off-stage singing: "Mientras en el mundo viva, / no es justo que diga nadie: / ¡qué largo me lo fiáis!" (3.938–40). It is never too early to pay the debt of toxic masculinity in particular, and of toxic sexuality in general. (One only has to think of the 2022 film, *Tár*, starring Cate Blanchett as the lesbian orchestra conductor Lydia Tár, who was made to pay earlier rather than later for her sexual improprieties and Machiavellian manipulations, and her insidious pursuit of power at the expense of both women and men.) *Gira, el mundo gira*: if the details were different, the underlying principles were all too often recognizable.

The four (visible) women seated around the elongated table for the final palace encounter were all seeking redress from the king for wrongs done to them. But, as foregrounded in Alberti's production, they all had exercised agency in matters of love (Isabela and doña Ana) or of social advancement (Tisbea and A[r]minta). If two were finally to tie the knot, it was with the requited approval of the king but also with problematically felt desire for the designated men. The third (Tisbea) would probably resume her position as an independent woman, perhaps the wiser for her misplaced opportunism; and the fourth (A[r]minta) would return, likely a bit less innocent, to the status quo before don Juan had irrupted into her affairs. Was everything neatly tied up, and social order mercifully restored, as the three husbands' one-line finishing statements implied in performance? At the risk of seeking an open

ending, “where the work resists the resolution of its various instabilities and disharmonies” (Richardson 186), of opting for the kind of *irresolution* as is often the case with Shakespeare’s “problem plays,” it would seem that *these* oft-manipulative women, none of whom was a model of virtue as exemplified by Vives in his sixteenth-century manual, would continue to be self-assertive if their husbands transgressed or applied hypocritical double standards in the relationship. After all, in this performative playworld of Xavier Albertí, one could not but project that, what would be right or wrong for one sex, would be right or wrong for the other; or, as John Heywood put it in his collection of proverbs of 1562, “as deep drinketh the goose as the gander” (82).

Susan L. Fischer is emerita professor of Spanish and comparative literature at Bucknell University and currently a visiting scholar at Harvard University. She is author of *Reading Performance: Spanish Golden Age Theatre and Shakespeare on the Modern Stage*, and of myriad studies on Lope, Tirso, Calderón, and Shakespeare. She is editor of and co-contributor to *Comedias del Siglo de Oro and Shakespeare* and *Self-Conscious Art: A Tribute to John W. Kronik*; co-editor of and co-contributor to *Women Warriors in Early Modern Spain: Essays in Honor of Bárbara Mujica*; and editor in chief of *Gestalt Review*, published by Penn State University Press and the Scholarly Publishing Collective.

NOTES

I am grateful to the Compañía Nacional de Teatro Clásico, and especially to Ana Llorente, for providing me with performance material without which this essay could not have been realized. A word of thanks also goes to Grace M. Burton for her astute reading of the manuscript.

1. It is widely known that the play exists in two versions: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, attributed to Tirso de Molina and included in *Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores, segunda parte* (Barcelona, 1630); and *Tan largo me lo fiáis*, attributed to don Pedro Calderón by Alfredo Rodríguez López-Vázquez and published in a *suelta* in 1634 (but now attributed to Andrés de Claramonte). The polemical conundrum of authorship is beyond the scope of this article. Suffice it to recall that, in 1986, Alfredo Rodríguez López-Vázquez posited that the author of *El burlador* was not Tirso but Claramonte, who had composed it between 1612 and 1617. Rodríguez López-Vázquez reiterated his diehard position in a round table discussion, moderated by Felipe Pedraza in Madrid’s Teatro de la Comedia on 10 October 2022, but his defense was rambling and hardly convincing.

2. In 2006, Burke founded the nonprofit organization Just Be Inc., which serves survivors of sexual harassment and abuse. She calls her nonprofit's movement "Me Too"; the phrase entered her consciousness in 1997 after she heard a thirteen-year-old sexual abuse survivor share her story during a youth camp (Nicolaou and Smith).

3. Barthes, we recall, did not follow up on his provocative assertion. The Polish semiotician, Tadeusz Kowzan, took up the structural challenge, stating, "Everything is a sign in a theatrical presentation," and creating an initial typology of the theatrical sign and sign systems; and then the French semiotician, Patrice Pavis, devised a useful sign classification for students of theater in the form of a Questionnaire with sub-questioning and discussion points that could guide from the "how" meaning is constructed in a theatrical production to the "why" (see Aston and Savona, especially 108–11; and Elam). Semiotics underpins my *modus operandi* in reading performance (see Fischer).

4. For references to *El burlador de Sevilla*, see Edwards (indicated by act and verse); to *Tan largo me lo fiáis*, see Rodríguez López-Vázquez (indicated as TL); to the CNTC performance version, see Albertí (indicated as PV). Aminta becomes *Armintina* in the PV, following the orthography of *Tan largo*.

5. "Il Mondo" is a song composed by Calo Pes, Lilli Greco, Gianni Meccia, and Jimmy Fontana, and performed by Jimmy Fontana when it premiered in 1965; a Spanish version also went to the top of the Spanish charts in 1965.

WORKS CITED

- Albertí, Xavier. *Version of El burlador de Sevilla, attributed to Tirso de Molina*. Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2021–2022.
- Aston, Elaine, and George Savona. *Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*. Routledge, 1991.
- Barthes, Roland. "Literature and Signification." 1963. *Critical Essays*. Translated by Richard Howard. Northwestern UP, 1972, pp. 261–79.
- Brook, Peter (interviewed by Jean Kalman). "Any Event Stems from Combustion: Actors, Audiences, and Theatrical Energy." *New Theatre Quarterly*, vol. 8, no. 30, 1992, pp. 107–12.
- Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. Translated by Jack Sage. Philosophical Library, 1962.
- Claramonte, Andrés de. *Tan largo me lo fiáis*. Edited by Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Cátedra, 2008.
- Da Costa, Diego. "El Burlador de Sevilla' inicia la nueva temporada de la CNTC desde el 30 de septiembre." *Cinemagavia*, 30 September 2022, cinemagavia.es/streño-el-burlador-de-sevilla-teatro/.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Methuen, 1980.
- "Ethics, N. (2c)." *Oxford English Dictionary*, 2000. www.oed.com.
- Fischer, Susan L. "Calderón and Semiological Self-Exorcism: *El médico de su honra*." *Reading Performance: Spanish Golden Age Theatre and Shakespeare on the Modern Stage*. Boydell and Brewer, 2009, pp. 3–20.
- Heywood, John. *The Proverbs, Epigrams, and Miscellanies of John Heywood*, edited by John S. Farmer. Early English Drama Society, 1906.

- King, Margaret L., and Albert Rabil Jr. "The Other Voice in Early Modern Europe." *The Education of a Christian Woman: A Sixteenth-Century Manual*, by Juan Luis Vives, edited and translated by Charles Fantazzi. U of Chicago P, 2000, pp. ix–xxviii.
- Kowzan, Tadeusz. "The Sign in the Theatre: An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle." Translated by Simon Pleasance. *Diogenes*, vol. 61, 1968, pp. 52–80.
- Mujica, Bárbara. "Hell-Bent on Women: *El burlador de Sevilla*." *A New Anthology of Spanish Theater: Play and Playtext*, edited by Bárbara Mujica. Yale UP, 2014, pp. 288–97.
- "Moral, N. (1a)." *Oxford English Dictionary*, 200. www.oed.com.
- Nicolaou, Elena, and Courtney E. Smith. "A #MeToo Timeline To Show How Far We've Come— & How Far We Need To Go," 5 October 2019. Refinery29, www.refinery29.com/en-us/2018/10/212801/me-too-movement-history-timeline-year-weinstein/.
- Pavis, Patrice. "Theatre Analysis: Some Questions and a Questionnaire." *New Theatre Quarterly*, vol. 1, no. 2, 1985, pp. 208–12.
- Pendzik, Susana. "Female Presence in Tirso's *El burlador de Sevilla*." *Bulletin of the Comediantes*, vol. 42, no. 2, 1994, pp. 165–81.
- Ramiro, Vanessa. "*El burlador de Sevilla*: Cómo el deseo ha sido reprimido durante siglos." *Teatros*, October 2022, p. 12.
- Richardson, Brian. "Endings in Drama and Performance: A Theoretical Model." *Current Trends in Narratology*, edited by Greta Olson. De Gruyter, 2012, pp. 181–98.
- Tár*. Directed by Todd Field, Universal Pictures, 2022.
- Tirso de Molina. *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*. Translated with an Introduction (vii–xliii) by Gwynne Edwards. Aris & Phillips, 1986.
- . *La dama del Olivar. Obras dramáticas completas*, vol. 2. Edited by Blanca de los Ríos. Aguilar, 1989, pp. 209–72.
- Vega, Lope de. *Fuenteovejuna*. Edited by Donald McGrady. Crítica, 1993.
- Vila, José-Miguel. "Crítica de la obra de teatro 'El burlador de Sevilla': el gran burlador de España." *Diariocrítico*, 7 October 2022. www.diariocritico.com/teatro/el-burlador-de-sevilla-critica/.
- Vives, Juan Luis. *The Education of a Christian Woman: A Sixteenth-Century Manual*, edited and translated by Charles Fantazzi. U of Chicago P, 2000.
- Wade, Gerald E., and Robert J. Mayberry. "*Tan largo me lo fiáis* and *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*." *Bulletin of the Comediantes*, vol. 14, no. 1, 1962, pp. 1–16.
- Wilson, Edward M. "On *La vida es sueño*." *Critical Essays on the Theatre of Calderón*. Edited by Bruce W. Wardropper. New York UP, 1965, pp. 63–89.

Staging Gender Norms, Sexual Harassment and Assault, and the *Mujer Varonil*

VALERIE HEGSTROM, BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY

ABSTRACT: The culture of rape and sexual harassment that permeates the *Comedia* has often been overlooked or even denied in critical studies. Characters and literary critics alike blame victims and excuse perpetrators. In *comedias* like Lope de Vega's *Fuenteovejuna*, Tirso de Molina's *Antona García*, and Vélez de Guevara's *La serrana de la Vera*, even *mujeres varoniles* (who, by definition, defy social expectations) succumb to harassment and sexual assault and internalize culturally constructed gender norms. This happens not only in the restoration of social order at a play's end, but repeatedly in performance texts through movement, gesture, on- and offstage action, hair, makeup, tone of voice, and dialogue. These performance elements visually and verbally instruct women characters and spectators and delimit and control their talents, dreams, and potential contributions.

KEYWORDS: *Mujer varonil*, gender norms, sexual assault, harassment, coercive rape, victim blaming

Mujeres varoniles famously transgressed the gender norms of their day. Several scholars, including Melveena McKendrick in her *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, have described the ways *mujeres varoniles* cross-dress, break free from enclosure, play the role of *mujer esquivia*, and engage in other behaviors typically considered “manly.” Their violations of gender norms make these strong female characters, even today, attractive and popular protagonists, rule-breaking women ahead of their time. Despite, or because of, their daring disobedience to social expectations, *mujeres varoniles* are subject to culturally constructed gender norms. Not only does the imposition of those norms play out in the final minutes of the spectacle when

Comedia Performance, Volume 21, 2024
Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA
<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0110>

order is restored, but as the plots develop the rules of acceptable behavior are explicitly mentioned and explained, often by other female characters who have internalized their position in the culture. Further, while *mujeres varoniles* are frequently portrayed as victims of sexual harassment and assault, other characters accept the perpetrators' behavior as normal, and victims are blamed for what has happened to them. In these ways, the toxic masculinity portrayed in *comedias*, such as Lope de Vega's *Fuenteovejuna* (1612–1614?), Tirso de Molina's *Antona García* (1622–1625?), and Vélez de Guevara's *La serrana de la Vera* (1613), casts a shadow on the “manly” behavior of the strong women characters. The explicit and implicit stage directions in these plays reveal that besides dialogue, other semiotic elements, including tone of voice, movement (blocking, gesture, and facial expressions), music, costume, and hairstyle, work together to portray Laurencia, Antona, and Gila as both bold *mujeres varoniles* and victims of internalized social norms and sexual aggression.

War is a particularly appropriate time for feminism; it made victims and heroes out of women in the past as it does now (Drinkwater 76–77). The action in both *Fuenteovejuna* and *Antona García* takes place during the Second War of Castilian Succession (1475–1479), between Isabel, backed by Aragón, and Juana “la Beltraneja,” supported by Portugal. Vélez de Guevara set *La serrana de la Vera* during the Granada War (1482–1491), the conflict which climaxed in Isabel and Fernando's takeover of the last Iberian territories held by Muslims. The plays represent these wars through dialogue (the recounting of battles and the description of offstage action), costume (characters dressed “a lo soldado”), props (flags, swords, and farming tools that double as weapons), and movement (soldiers marching on and off the stage and face-to-face combat) (Vega 1.449, Tirso 1.546sd). In these wartime settings, *Fuenteovejuna's* Comendador Fernán Gómez and his men harass, take captive, and sexually assault Laurencia and other townswomen; the Portuguese Conde de Penamacor relentlessly sexually harasses Antona García on and after her wedding day; and *La serrana's* Captain Don Lucas coercively rapes and abandons Gila.

The protagonists of these plays become excellent wartime heroines. Laurencia rallies the townspeople of Fuenteovejuna—men and women alike—to rise up and avenge themselves against the *comendador*. When Antona hears that the nobility of Toro have proclaimed the city's support of Portuguese King Afonso and Juana, she immediately abandons her new husband, their country home,

and her spinning to go to the city and raise the flags of Castilla and Aragón in opposition to the flag of Portugal that the nobles display. Drinkwater notes that Gila “takes to the mountains to wage war from there on her enemies” (76). The women’s actions in response to male aggression and—particularly in Antona’s case—to political events make them *mujeres varoniles*. Although McKendrick does not include them in all these categories, Laurencia, Antona, and Gila can variously claim to possess the characteristics of *mujeres esquivas*, *bellas cazadoras*, Amazons, warriors, and avengers.

The *mujer esquivia* rejects the unwanted amorous and sexual advances of sometimes predatory men. She refuses to consent. During Laurencia and her friend Pascuala’s first appearance on stage in *Fuenteovejuna*, they reveal their rejection of men through dialogue and tone of voice. Laurencia exclaims that no man is trustworthy (“¡No fiarse de ninguno!”) and convinces Pascuala to take the same anti-male stance (“Lo mismo digo, Laurencia”) (1.273–74). The *comendador*’s advances (“¿Mías no sois?”) and their refusal (“no para cosas tales”) play out visually on stage (1.603–04). Fernán Gómez points to the door he wants them to enter. His servant, Flores, grabs them, and they break free. Flores and Ortuño try to corral the women and force them to follow Fernán Gómez into his house where the men will lock the door, but Pascuala and Laurencia succeed in slipping past the men and exiting the stage through another doorway. Similarly, in *La serrana de la Vera*, Gila refuses Mingo’s wooing and at least initially Don Lucas’s seductions. She offers Mingo her hand to kiss, but when he takes it, mocking him, she squeezes, and Mingo’s words indicate their gestures and movement:

¡Que me matas, Gila. ¡Suelta! . . .
 ¡Afloja, Gila, por Dios . . .
 ¡Los güesos me has hecho harina! . . .
 . . . mi mano es testigo,
 Aunque no podrá firmallo,
 Que eres fiera y no mujer. (2.1279–1300)

When her father arranges her marriage to Don Lucas, Gila rejects their plan: “El señor Capitán busque en Plasencia / mujer de su nobleza que le iguale, / que yo soy una triste labradora . . . / Gila no es buen nombre para doña” (2.1589–1601). Conversely, near the beginning of *Antona García*, Antona marries in a wedding party that includes the music of bagpipes and drums,

singing, and dancing, but following the wedding, when the Conde de Penamacor tries to take her hand, she rejects him with words and actions similar to those Gila used with Mingo. After telling him to let go (“Suelte, le digo otra vez”), she stands up and “cures” the count by squeezing his hand (1.925). Like Mingo, the count must grimace and struggle as he complains. Before releasing his hand, Antona declares, “Mi amor / no es más que quebrantahuesos” (1.930–31). *Esquivéz* is coded as *varonil* in these plays not only in Gila’s and Antona’s hand-crushing abilities, but, as McKendrick has argued, in the “defiance” of all three protagonists “against the natural order of things” in a patriarchal world (143), a “natural order” that insists that women should be flattered by unwanted attention from men.

Gila also defies the “natural order” by playing the role of *bella cazadora*. Her spectacular initial entrance on stage requires an unusually long stage direction, which describes a procession involving sound effects, costume, props, music, and a real horse. Festive shouting sounds from off stage. The entire theater company enters as townspeople, wearing crowns of flowers and singing the beauty of the *serrana de la Vera*. Three of them carry the heads and pelts of a wolf, a bear, and a boar on poles. Gila enters on horseback, wearing a short jacket covered with medals, her hair down and topped with a feathered cap, silver-plated ankle boots, a hunting knife at her waist, and she packs a shotgun under her horse’s saddle blanket. Following preliminary greetings, Gila recites a long monologue, giving a detailed account of her encounter and combat with a wild boar, and mentions killing a wolf and bear almost as an afterthought. Vélez de Guevara creates a scene to inspire awe in the audiences on stage (Don Lucas) and off about a woman who can challenge gendered expectations to such a great degree.

These plays do not present their *mujeres varoniles* as literal Amazons, but they reference the mythological female warriors. Laurencia calls for a return to the “siglo de amazonas,” and Gila wants to follow Isabel la Católica, “tan divina amazona,” into battle (Vega 3.1792; Vélez 1.884). Like Amazons, Antona and Gila possess physical strength and skills superior to those of their male counterparts, revealed in the dialogue by other characters. Giraldo describes the contests that Gila has won:

. . . tan gran valor
 tiene, que no hay labrador . . .
 que a correr no desafíe,

a saltar, luchar, tirar
 la barra, y en el lugar
 no hay ninguno que porfíe
 a mostrar valor mayor
 en ninguna cosa destas,
 porque de las manifiestas
 vitorias de su valor
 tienen ya gran experiencia . . . (1.134–45)

Antona has competed in similar games. Don Antonio describes her abilities: “Sus fuerzas son increíbles. / Tira a la barra y al canto / con el Labrador más diestro” (1.185–87). All three women accomplish heroic (or antiheroic) deeds and, again like Amazons, possess courage and skills related to the arts of combat. After the *comendador's* men take Laurencia on her wedding day, she escapes imprisonment off stage, then bursts onto the stage and delivers a rousing call to action to the town council, separates the women of Fuenteovejuna from the men, and leads the women to avenge themselves against the *comendador* and his men, the play thus casting her “in the role of an avenging amazon” (Allatson 266). Although McKendrick never mentions Laurencia in her book, the final chapter deals specifically with “The Avenger” as *mujer varonil* (261–75).

Antona shows off her military prowess and fighting skills several times. In the second act, she, like Laurencia, rallies the common folk (“¡Ánimo, mis compañeros”) by delivering a long speech in response to that of Doña María Sarmiento (2.247). She calls on the peasants to use their shovels, pitchforks, cudgels, and plows against the nobility of Toro, and then brandishes her flagpole to incite a fight between the groups, which moves off stage. Antona immediately comes back on stage pursued by three soldiers. Capable of holding her own against them and the Conde de Penamacor, Antona is attacked by María Sarmiento who appears on a balcony above and hurls a large stone, toppling Antona, a stratagem that Antona characterizes as dishonorable behavior (“a traición me han muerto”) (2.296). Despite the protests of Doña María, who recognizes Antona as a major threat to Portuguese political ends, the count rescues the wounded and unconscious woman and takes her prisoner. During a later scene in a soliloquy, Antona explains her escape plan before exiting the stage: “El candil voy a pegar / a la paja, y la madera / podrá con venganza fiera / estas puertas derribar” (2.757–60). Voices off stage announce the resulting

fire: “¡Traigan agua! ¡Fuego, fuego! . . . ¡Favor, que todo se quema! . . . ¡Agua, que todo se abrasa!” (2.819–24). In the third act, Antona goes into labor on stage and delivers twin baby girls off stage. Before, in between, and after their births, the new mother demonstrates her strength and courage. Prior to the first delivery, she attacks four Portuguese soldiers, overturning the bench where they all sit, and, causing various injuries to a leg, a head, and some ribs, she sends them off stage. Between the births (to repay her debt to him), she rescues the Conde de Penamacor from two Castilian soldiers by putting the latter in chokeholds and throwing them off stage. After the second birth, she plans her escape from an approaching army and appears in a later scene before Isabel and Fernando with her babies in knapsacks, carrying one on her back and another in front. Off stage and narrated by characters on stage, Antona (infants in tow) and two others ford the Duero River, kill the guards of Toro, and then reappear on a balcony (the walls of the city) and describe the Catholic Monarchs’ triumphant entry.

For her part, Gila, has an antipathy for soldiers who abuse the rules of hospitality. Just as the Amazons barred men from entering their society, Gila denies Don Lucas and his troops lodging in her father’s home by raising her shotgun, training it on the captain, and forcing him to retreat through one of the upstage doors. They reappear through another door, Don Lucas backing up and Gila with her shotgun aimed at him. The dialogue reveals that she has led him to a crossroads outside of town, and she warns him not to come back. Later in the play, Lucas returns to seduce Gila by promising her that by his side, she will fight like a figure of mythic proportions: “que habéis de ser al lado de don Lucas, / si merezco esa mano, otra Semíramis, / otra Evadnes y Palas española” (2.1610–12). Gila wants to do battle like Queen Isabel: “Esa razón me puede obligar sola, / por imitar a vuestro lado luego / a la gran Isabel, que al de Fernando / emprende heroicos hechos” (2.1613–16). Near the play’s end, Gila confesses to having killed 2,000 men—“tengo a cargo dos mil vidas” (3.3240)—a round number and likely exaggeration. The audience actually sees Gila’s mountainside hut (her Amazon-like “self-imposed exile from male spaces”) surrounded by several makeshift crosses (“De hombres que he muerto”) on a balcony (Drinkwater 80; Vélez 3.2256). Gila and five men ascend and descend a staircase, as if climbing the mountain. She captures the men and hurls three of them to their deaths from the balcony toward the *vestuario* space backstage. Gila shifts from huntress and warrior to become the quintessential avenger, exacting revenge on every man who approaches

her shack until she finally kills Don Lucas. Laurencia, Antona, and Gila are Amazons, warriors, and avengers; nevertheless, none of their skills and accomplishments shield them from the effects of the culturally constructed gender norms of their day.

Because the early-modern Spanish *Comedia* was the popular medium of its day, it acted as a major agent of gender socialization, teaching spectators acceptable norms. Several key passages in these three *comedias* lay out gendered expectations for the female characters. Although Laurencia's bold entrance into the Fuenteovejuna town council meeting breaks gender norms, she clearly understands the limits: "Dexadme entrar, que bien puedo, / en consejo de los hombres; / que bien puede una mujer, / si no a dar voto, a dar voces" (3.1712–15). She can speak out, complain, shout, but she does not get a vote. Laurencia's speech, calling for the men's support of the comendador's victims, reproduces the gender biases she seeks to fight. She dubs the men *piedras*, *bronces*, *jaspes*, *liebres*, *bárbaros*, and *cobardes*, but among her worst insults, she includes phrases that gender the men as female or effeminate: *ovejas*, *gallinas*, *hilanderas*, *maricones*, *amujerados*, *medio-hombres*, who should wear women's "tocas y basquiñas, solimanes y colores" (3.1760–89). As Allatson observes, "Here, the conventionalities of phallogocentric rhetoric, driven by an overt misogyny and homophobia, are utilized by Laurencia to goad the men into action" (267). Like Laurencia, in *La serrana*, Gila insults men by calling them *gallinas* (e.g., 1.672, 1.806, 1.834). The way for a woman to humiliate a man is to call him a woman, and Laurencia's and Gila's taunts indicate the cultural expectation (into which the *mujeres varoniles* have bought) that women are weak: *ovejas*, *gallinas*, *piedras*, and *cobardes*. They have learned to hate their gender.

In *Antona García*, Isabel la Católica has internalized and speaks words that reinforce socially accepted gender roles. When the play begins, Isabel enters the stage marching with three noblemen and other soldiers. In her opening speech, she locates the "nature" of woman in clothing; she asserts that her enemy, Doña María Sarmiento, despises her own "naturaleza" and exchanges her "galas mujeriles" for "el acero templado," suggesting that when Doña María appears an act later, her costume may include armor and a sword (1.19–21). Isabel, a soldier queen, disapproves of the behavior in other women. In the same scene, Antona dressed as a rustic bride, her groom, and their whole wedding party come on stage, singing. Isabel gives the bride a chain necklace and detailed advice about doing what comes "naturally" and how to behave,

now that she has married: “Antona, ya estáis casada; / vuestro esposo es la cabeza; / id con la naturaleza / en sus efectos templada” (1.359–62). Isabel admonishes Antona to give up her hobbies and sports, to stay home, and take care of the house. Her words betray concern about the performance of gender roles by both women and men:

No hagáis de hazañas alarde,
 porque el mismo inconveniente
 hallo en la mujer valiente
 que en el marido cobarde.
 Olvidad el ser bizarra,
 viviréis en paz los dos;
 aliñad la casa vos,
 mientras él tira la barra. (1.363–70)

Above all, according to Isabel, women should obey their husbands: “No os preciéis de pelear, / que el honor de la mujer / consiste en obedecer, / como en el hombre el mandar” (1.371–74). Antona agrees to give up the things she loves and obey her husband, unless she needs to fight against tyranny to ensure Isabel becomes queen of Castile. Despite specifically prescribed norms, Antona is not “naturally” inclined to behave as a good wife. In a later scene, the four Portuguese soldiers Antona dispatches reinforce gender stereotypes as they discuss Antona’s exploits in support of Isabel’s cause. Knowing her reputation but not her face, they assert that Antona, as a woman, has little sense and no place on the battlefield: “El poco seso / de mujer, que se ha metido / en lo que no va ni viene” (3.336–38). She should know her place: “Hile y barra” (3.339). Her husband should beat her:

. . . No la tiene
 sino el mandria del marido.
 Si ella fuera mi mujer
 un roble descortezara,
 cuando en aquello tratara,
 en sus costillas. (3.339–44)

Although Antona makes short work of the soldiers, she knows that women have little value in society, for when the innkeeper who has served as a midwife

tells Antona she gave birth to a girl, the new mother complains, “Lo peor que pudo ser, / mala noche y parir hija” (3.519–20). Antona at first refuses to nurse her baby, questioning what Castile would lose if the infant died,

... ¿Qué mayorazga
o infanta pierde Castilla?
Siendo mujer no hará falta.
Postemas son las nacidas:
habrá una postema menos. (3.541–45)

Antona, too, has learned to hate her gender; a baby girl is bothersome like an abscess. Although she admits to having tender feelings for her daughters, she would have preferred to give birth to a son.

Gila does not want to marry or give birth at all. Antona and Gila both have ballads sung about them by other characters in their plays. Initially, Gila’s ballad, which ought to celebrate her talents and heroic deeds, describes the expectations placed on her because of her gender. All her neighbors (“Toda La Compañía”) crowd onstage to welcome the beautiful huntress as she returns with her prey (1.204sd):

Dios mil años mos la guarde
la Serrana de la Vera,
y la dé un galán amante, . . .
para que con ella case, . . .
y para a los Doce Pares . . .
¡Quién como ella,
la Serrana de la Vera! (1.235–44)

Her job as a beautiful, strong, capable woman is to marry and give birth to twelve sons. Her father reinforces this message when Gila rushes on stage, armed slingshot in hand to defend her home against the captain. Her father, who has believed Don Lucas’s lies and flattery, gushes, “Mira que te aguardan, / con la dicha mayor que mujer tuvo / el Cielo y la Fortuna” (1553–55). The audience already knows that Giraldo has promised Gila to the disingenuous Don Lucas, and the father expects his daughter to understand that a woman’s greatest happiness involves marriage, but Gila asks (perhaps sarcastically), “¿Hanme elegido / por general, por rey, obispo o papa?” (1555–56). Her desires

and ambitions outstrip the position in which culture circumscribes her. Questioning her own gender assignment, she tells her father (with Don Lucas listening in),

No me quiero casar, padre, que creo
que mientras no me caso que soy hombre.
No quiero ver que nadie me sujete,
no quiero que ninguno se imagine
dueño de mí; la libertad pretendo. (2.1584–88)

As Meadows explains, Gila “desperately wishes to avoid the social constraints imposed by wedlock and the identity crisis it would precipitate” (17). She understands what Isabel explained to Antona: a married woman in early-modern Spain loses her freedom. She becomes subject to her husband, who owns her.

Women, even *mujeres varoniles*, in the *Comedia* are seldom free from the threat of sexual harassment and assault. Critical studies have sometimes shied away from reading rape in the *Comedia* as a social ill, preferring to deny the abuse or view it as a sideshow. Welles, for example, refers to Laurencia’s “role as dazzling cover story” and claims that “the real story . . . is one of political rivalry among men” (81). Recently, however, critics (for example, Bayliss, Nelson, and Slater) have connected sexual assault in early-modern Spanish literature with the #MeToo movement and recognized rape as an actual threat in the lives of *Comedia* spectators and readers, specifically their own students. In the three plays under consideration, the power dynamics involve class as well as gender (“Gila’s fate is also the fate of her class”), and in all three, the male noblemen objectify the female protagonists and other peasant women through their words and actions (Drinkwater 75).

As Parker Aronson perceives, in the case of *Fuenteovejuna*, the critical attention focused on Laurencia’s capture on her wedding day and the question of whether the *comendador* raped her disregards the amount and significance of the rest of the sexual misconduct perpetrated by Fernán Gómez de Guzmán and his men (33–34). When Welles argues emphatically that in *Fuenteovejuna* “violence is gendered feminine” and “the feminine [is] irrational” (a raving Laurencia incites reasonable male town leaders to violence), the critic’s position overlooks the behavior of the *comendador* and his lackeys and their appetite for sexual violence (89–91). These toxically

masculine characters intimidate, coerce, manipulate, harass, and assault multiple women. Trying desperately to escape them, Jacinta runs onto the stage, pleading for help from her friends, who quickly flee. Mengo tries to defend her with his slingshot, but the *comendador* orders his men to take him off stage and whip him. Vulgarly, Fernán Gómez shouts and motions for Jacinta, now left defenseless, to lie down: “¡Tira por ahí!” (2.1266). When she objects, he demeans her further: “Ya no mía, del bagaje / del ejército has de ser” (2.1269–70). They drag Jacinta off stage to become a sexual slave for the *comendador*’s army. Nearly every woman from the town of Fuenteovejuna who appears on stage or is mentioned by others has survived at least one #MeToo experience inflicted by the *comendador* or his men: “¡Cuántas moças en la villa, / del Comendador fiadas, / andan ya descalabradas!” (1.193–95). Fernán Gómez believes that he has a right to sexually violate Fuenteovejuna’s women and that he honors them by doing so: “De cualquier suerte que sea, / vuestras mujeres se honran” (2.995–96). Laurencia’s violation takes place off stage, but the assault is visually coded on her body through hair and makeup: “Sale LAURENCIA, *desmelenada*” (3.1711sd). Laurencia points out the signs: “Mis cabellos, ¿no lo dicen? / ¿No se ven aquí los golpes, / de la sangre, y las señales?” (3.1750–52). Her unkempt hair, bruises, and blood indicate the abuse she has endured. Citing Diane Wolfthal, Parker Aronson demonstrates that “loose and uncovered hair was a sign of sexual humiliation and rape . . . from as early as the eighth century” (37). Additionally, disheveled hair frequently signifies a woman’s rape in the *Comedia*. After unequivocally experiencing sexual assault, Dina appears “suelto el cabello y maltratado” in Lope’s *El robo de Dina* (2.804sd), and Tamar enters “descabellada” in Tirso’s *La venganza de Tamar* (3.2073sd).

While Antona García does not fall victim to sexual assault, she does have to deal with sexual harassment from the Conde de Penamacor, who repeatedly makes unwanted sexual advances in a situation of unequal and predatory power relations. The nobleman first sees the peasant woman spinning, admires her beauty, and he and Don Basco size Antona up: “Reparad . . . en la villana . . . / ¡Qué divina mujer!” (1.583–88). Penamacor sends his companion off stage to wait while he chats up Antona. The count calls Antona, “bella labradora,” pretends to wait for a friend, and proposes (if she likes) to wait with her (1.618). She offers him her best chair, but also rebuffs him, “¿qué se me da / que se vaya o que se esté?” (1.629–30). The new bride must verbally parry with the more refined gentleman; Antona is up to the task but should not have to be.

When he poetically complains that she kills him with her beauty, she rejects him in no uncertain terms:

Señor, poco de arrumacos,
que no se usan por acá.
Al compañero esperá
callando; . . .
Guardáos de gente villana
que no se sabe burlar,
y dejadnos trabajar. (1.661–71)

The count does not understand the concept of consent, that “no” means “no,” so he persists with his unwanted advances: “del hombre es enamorar, / de la mujer resistir” (1.680–81). Although Antona tells the count that she has a husband, he continues to importune her, even after she insists, “Ya vos digo que dejéis / amores” (1.720–21). Later in the play, when the count takes the unconscious Antona prisoner, he exclaims in an aside, “¡Ay de mi! / Ponga el cielo guarda en mí, / que no me deje ofendella,” expressing his unhealthy belief that he may lose control and rape the woman he claims to love (2.357–59). The suggestion near the play’s end that the count and Antona, now a widow, may wed (if he can figure a way to give birth to any sons) makes *Antona García* a precursor to all of today’s rom-coms that celebrate the attractive suitor who will not take “no” for an answer, who is persistent enough, enough of a stalker, to get the girl, who rewards his inability to understand the concept of consent.

In *La serrana*, far from taking “no” for an answer, Don Lucas grooms his victim. He reacts to Gila chasing him out of town and plans his revenge through rape: “mejor será . . . / con violencia . . . / abrasar este lugar / y gozar esta mujer / tan brava” (1.476–81). Like a boy in a locker room, he brags to García, “Esta serrana valiente / he de rendir si me cuesta / mil vidas, Alférez” (1.486–88). (According to Gila’s count, Lucas’s assault costs double the thousand lives he wagers.) García crudely offers to help,

. . . esa polla,
que entre los gallos crió,
se la daré sazónada
en el plato que quisieres,
y todas cuantas mujeres
tiene dentro, si te agrada (1.493–98).

García will cook Gila like a chicken and offer her up well seasoned and on a plate, along with any number of other townswomen. In Lundelius's words, Don Lucas "subtly casts his snares along the natural paths of [Gila's] inclinations" (227). Promising Gila on stage what she most wants—that as his wife, she will fight by his side in support of Isabel and Fernando—Lucas has sex with Gila off stage and then abandons her. McKendrick asserts that "Gila has been used like the lowest prostitute and deceived like the most credulous fool" and that she "has not been raped" (116-17). Stroud insists that Gila "disdains the love of Lucas" (117). In fact, Don Lucas's acts of premeditation, grooming, and abandonment have nothing to do with love and constitute nothing less than coercive rape. Most critics have tended to read cases of coercive rape as mere seductions, a position which involves blaming the victim. In reference to similar situations in Tirso's *El burlador de Sevilla*, Nelson derides the "scholarly victimization of these women" (90). Along these lines, Drinkwater objects to "an assumption on the part of [some] modern critics that Gila must have 'done something wrong,' and thereby contributed to her own fate" (77). Victim blaming also happens within the play. The captain, at least implicitly, blames Gila and believes she gets what she deserves. He tells his men, "Vamos de aquí / y agradézcame el lugar / que no le abraso" (2.2046-48). Later, the child, Pascuala, shares a popular opinion about Gila: "La que engañan se lo quiso, / porque no hay hombre tan malo / que, cuando da la mujer / coces, la pueda ensillar" (3.2692-95). According to these rape-culture beliefs, the townsfolk should give thanks that all Lucas does is rape Gila, Gila should have fought back, and she must have wanted to be raped. In contrast, when García learns of Lucas's death, the lieutenant declares, "Dios te perdone don Lucas, / de tantas desdichas causa" (3.3224-25). Only his sidekick places the blame squarely on the perpetrator.

As in almost all *comedias*, in these three plays order is restored by reinforcing gender norms and imposing them on transgressive characters, including *mujeres varoniles*. In the final scene of *Fuenteovejuna* when the wide-eyed peasants enter the presence of the monarchs, the articulate and sometime loquacious Laurencia utters only two short phrases: "¿Aquéstos los Reyes son?" and "Por mi fe, que son hermosos: / ¡bendígalos San Antón!" (3.2386-89). Queen Isabel's only words, "¿Los agresores son éstos?," view the victims of Fernán Gómez's aggressions as the perpetrators of a greater transgression (3.2390). Meanwhile, Laurencia's father, her husband, and the play's *gracioso* dominate the *comedia's* ending, in which the male characters

speak 56 lines on behalf of and in place of the townswomen, effectively silencing Laurencia's voice. Antona García does get the last word in her play, which ends suddenly as Fernando and Isabel take the city. From the balcony, Antona promises a second volume of her play, which will reveal "en qué para / la Antona de Toro" (3.1253–54). In his "Catálogo razonado," Cotarelo y Mori speculates that had Tirso composed the second part of *Antona García*, it would comprise "la muerte desgraciada de esta heroína" (iv). On August 9, 1476, in a different kind of theatrical performance, the historical Antona García was hung, along with several other townfolk, by order of the Count of Marialva, because of Antona's efforts to deliver the city of Toro to Isabel and Fernando. In life, if not in art, Antona's breach of gender norms led her not to glory, but dishonorable death. In the final shocking scene of *La serrana*, members of the Santa Hermandad come on stage with their crossbows and arrows. Handcuffed, Gila enters as well, followed by the leader of the Santa Hermandad and her father, both carrying staffs that represent authority. Gila calls her father, "Llega el oído . . . / Llégate más," and she rips her father's ear off with her teeth (3.3246–48). Then she blames him for not forcing her to comply with gender norms: "Si tú usaras / rigor conmigo al principio, / de mi inclinación gallarda / yo no llegara a este extremo" (3.3253–56). Gila learns to hate herself and her gender, and to approve the very expectations that limit her identity. Madalena and Pascuala describe the offstage action—the officers garrote Gila and shoot her with arrows. A curtain opens on a balcony discovery space, and Gila's body appears like that of St. Sebastian, the male saint who survived his own execution, living to preach another day. Gila, in contrast, dies a martyr to sexual assault and the gender roles she transgressed.

The *mujeres varoniles* Laurencia, Antona, and Gila are beautiful, strong, talented, clever, and articulate. These characters are also victims of sexual harassment and, in the cases of Laurencia and Gila, sexual assault. The victimization drives them to avenge their own honor and that of others in ways that break the gender and social norms of their day and make them *varoniles*. The larger-than-life action in the middle of each *comedia* (the "order disturbed") should carry as much meaning as each play's end (the "order restored"). What happens visually on stage (armor, disheveled hair, painted blood and bruises, feats of strength, weapons, and violent action) matters; so too does what takes place off stage, what is insinuated, what is expressed only in the dialogue (internalized gender norms, sexual assault, harassment,

and victim blaming). The plays do celebrate the heroic and surprising deeds and accomplishments of these women, but their #MeToo experiences and the social structures and constructions that restore order, in the end, restrict the dreams and circumscribe the possible contributions of the most gifted female characters, and, by extension, those of the women spectators in the *cazuela* and the *apostentos*.

Valerie Hegstrom is a professor of Spanish literature and coordinator of global women's studies at Brigham Young University. Her teaching and research focus on the recovery of works by early-modern women writers in Spain and Portugal, and the performance of plays from the period. She has published scholarly editions of María de Zayas's *La traición en la amistad* (Bucknell UP, 1999) and Ángela de Azevedo's *El muerto disimulado* (Liverpool UP, 2018), and articles and chapters on Azevedo, Zayas, Bernarda Ferreira de Lacerda, Soror Maria do Céu, Sor Francisca de Santa Teresa, Tirso de Molina, Lope de Vega, and others.

WORKS CITED

- Allatson, Paul. "Confounding Convention: 'Women' in Three Golden Age Plays." *Bulletin of the Comediantes*, vol. 48, no. 2, 1996, pp. 261–73.
- Bayliss, Rob. "'Tan largo me lo fiáis' in the Era of '#TimesUp': *El burlador de Sevilla* as Foil to Feminism in the Age of Trumpism." *Reconsidering Early Modern Spanish Literature through Mass and Popular Culture: Contemporizing the Classics for the Classroom*, edited by Bonnie L. Gasior and Mindy E. Badía. Juan de la Cuesta, 2021, pp. 146–58.
- Cotarelo y Mori, Emilio. "Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina." *Comedias de Tirso de Molina*, vol. 2, Bailly-Bailliere é Hijos, 1907, pp. i–xlv.
- Drinkwater, J. A. "*La serrana de la Vera* and the 'Mystifying Charms of Fiction.'" *Forum for Modern Language Studies*, vol. 28, no. 1, 1992, pp. 75–85.
- Lundelius, Ruth. "Paradox and Role Reversal in *La serrana de la Vera*." *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, edited by Anita K. Stoll and Dawn L. Smith, Bucknell UP, 1991, pp. 220–44.
- McKendrick, Melveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*. Cambridge UP, 1974.
- Meadows, Harrison. "The Poetics of Tragedy and Justice in Vélez de Guevara's *La serrana de la Vera*." *Social Justice in Spanish Golden Age Theatre*, edited by Erin Cowling, et al., U of Toronto P, 2020, pp. 15–33.
- Nelson, Bradley J. "Engaging Students Critically on the #MeToo Movement: Framing Contemporary Crime Shows with Tirso and Zayas." *Reconsidering Early Modern Spanish Literature through Mass and Popular Culture: Contemporizing the Classics for the Classroom*, edited by Bonnie L. Gasior and Mindy E. Badía, Juan de la Cuesta, 2021, pp. 87–105.

- Parker Aronson, Stacey L. "They Said, She Said: Making the Case for Rape in *Fuenteovejuna*." *Bulletin of the Comediantes*, vol. 67, no. 2, 2015, pp. 33–47.
- Slater, John. "Drugs, Magic, Coercion, and Consent: From María de Zayas to the 'World's Scariest Drug.'" *Reconsidering Early Modern Spanish Literature through Mass and Popular Culture: Contemporizing the Classics for the Classroom*, edited by Bonnie L. Gasior and Mindy E. Badía, Juan de la Cuesta, 2021, pp. 274–89.
- Stroud, Matthew. "The Resocialization of the *Mujer Varonil* in Three Plays by Vélez." *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*, edited by C. George Peale, John Benjamins Publishing, 1983, pp. 111–26.
- Tirso de Molina. *Antona García*. Edited by Margaret Wilson, Manchester UP, 1957.
- . *La venganza de Tamar*, Acto III. Edited by Vern Williamsen, Association for Hispanic Classical Theater, 1998. comedias.org/tirso/ventam3.html.
- Vega, Lope de. *El robo de Dina*, Acto II. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. cervantesvirtual.com/
- . *Fuente Ovejuna*. Edited by Juan María Marín, Cátedra, 1987.
- Vélez de Guevara, Luis. *La serrana de la Vera*. Edited by William R. Manson and C. George Peale. Juan de la Cuesta, 2002.
- Welles, Marcia. *Persephone's Girdle: Narratives of Rape in Seventeenth-Century Spanish Literature*. Vanderbilt UP, 2000.

Dog Eat Dog: Staging Female Rivalry in David Johnston's Translation of Lope's *The Dog in the Manger*

SHARON D. VOROS, UNITED STATES NAVAL ACADEMY

ABSTRACT: Staging female rivalry for today's audiences presents a multiplicity of problems in producing Golden Age Spanish plays. In Lope de Vega's *El perro del hortelano*, the lady Diana, Countess of Belflor, eventually wins out against her rival, her own lady-in-waiting, Marcela. A further complication arises since the love interest is the Countess's low-born secretary, Teodoro. Stage action from Marcela's perspective informs the main plot, the love game between Diana and Teodoro. Marcela questions: "When can honor and love ever meet" (112), a line recalling Donald Larson's notion of feminine *vergüenza* that involves the Countess's social status. I discuss David Johnston's translation as an effort to unravel comedic *enredos* with contemporary language, along with the performance at the Shakespeare Theatre Company in Washington, DC, in 2009. The bonds of matrimony serve to bring order out of delightful theatrical chaos that in the hands of this translator becomes witty comedic action.

KEYWORDS: *The Dog in the Manger*, Lope de Vega, *vergüenza*, honor, female rivalry, staging, translation.

Introduction

Writing about Lope de Vega's comedic genius is at once an amazing and humbling experience. His keen understanding of the intrigue and complications of love relationships shows his significance for issues in our own time in what David Johnston calls relevance between "stage and auditorium" ("Lope de Vega" 77).¹ While Donald Larson understandably does not include *El perro del hortelano* in his illuminating book on Lope de Vega's honor plays, his perceptive analysis of Lope's concept of honor in early-modern Spain is particularly useful for a study of comedy as well. Although comedies do

Comedia Performance, Volume 21, 2024

Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0126>

not always touch on honor themes, honor and shame are at the root of love entanglements in this comedy and account for its sensitive and witty dramatic *enredos*. Honor is invoked at key points in the dramatic development, especially as concerns the central conflict that involves female rivalry, the subject of discussion here.

According to Larson, an honor play usually involves “the interplay between three characters, two men and a woman,” with the woman as the “pivotal character, the person who brings about the antagonism” (1). Interestingly enough, in *El perro del hortelano*, this tripartite structural arrangement is reversed. Two women, not two men, are in contention for the affections of one man, not one woman, with the added complications of rank. In this play, the male lead “attracts the erotic interest,” in Larson’s words (2), for it is not the “pivotal” woman who attracts two men as in honor plays, one of whom is always her spouse. Additionally, Diana, the Countess Belflor, initially becomes a “blocking” or obstructing character, a term that Larson employs from Northrop Frye (31). The blocking character, however, is not usually the protagonist but the antagonist. In *El perro*, with the complications of love interest and rank, the Countess Diana ironically becomes her own blocking character, while she sorts out her feelings for her low-born secretary, Teodoro. Further, she is not only a blocking character for herself, but she also manipulates and obstructs the movements of her lady-in-waiting, Marcela, and those of Teodoro.

Audience expectation is perhaps that the female rival, Marcela, would have the role as “blocking” character. However, Lope complicates Diana’s role instead. The play’s title, *El perro del hortelano*, is a phrase articulated by the Countess’s secretary, Teodoro, “Mas viénele bien el cuento / del Perro del Hortelano” (2.2193–94). As Mauro Armiño notes in his edition of the play, the reference to the tale of the dog in the manger, “ni come ni comer deja” (2.2297)² in Teodoro’s comment has roots in Aesop’s *Fables*: “What a selfish Dog . . .; he cannot eat the hay himself, and yet refuses to allow those to eat who can” (Aesop 57). Thus, this “selfish Dog” embodies Frye’s notion of the blocking character, who characteristically enough, in Lope’s play blocks her own actions in pursuing a love interest. Female rivalry takes center stage, as happens in María de Zayas’s *La traición en la amistad*, in which women rivals in the same household are family relations, though not of equal rank, another difficulty for any kind of updating in the staging of the play for today’s audiences (Voros, “Zayas’s Comic Sense” 230). The highest-ranking lady, of

course, eventually triumphs in her pursuit of the lower-ranking male secretary. So, the privilege of rank works against the Countess's rival, Marcela, her own lady-in-waiting, a situation that calls into question the fairness of this conflict, although this issue of social standing provides many of the cutting-edge exchanges.

This entire dramatic scheme is further complicated by the already risky proposition of the lady falling in love with a subordinate, her secretary, Teodoro. One need only think of Lope's *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* to understand the tragic consequences of noblewomen marrying down. In her masterful article on Lope's and John Webster's *Duchess of Malfi*, Dawn Smith discusses the influence of these works on *El perro del hortelano*. She states that Lope wrote a "cluster of plays in which secretaries or gentlemen of the household feature prominently—most notably *El perro del hortelano* (The Dog in the Manger), written in 1613 (?) and published in 1618" (85). According to Smith, Webster's *The Duchess of Malfi* was first performed in 1614 or late 1613 (76). Smith also mentions that Lope himself served several nobles as a secretary and *gentilhombre*, during which time he himself was a victim of a noble to whom he lost a lady love (85). Lope includes the notion of a *gentilhombre* as a descriptor for one of the male characters, Fabio, translated by David Johnston simply as "Her Servant" (21), although the term, according to the *Diccionario de autoridades* conveys a more significant status than mere servitude because of his birth: "El sugeto que es noble por su nacimiento." In his introduction to his translation of *El perro del hortelano*, David Johnston also discusses Webster's *The Duchess of Malfi* and the "well-known literary topos . . . which is that of love between social unequals" ("Introduction" 14), although he does not note that Lope de Vega also wrote a play on the tragic circumstances of the Duchess of Malfi.

Marcela's Point of View

While most studies on this play focus on the interaction between Diana and Teodoro, stage action from Marcela's point of view offers a nuanced perspective of the central plot as a kind of subplot that informs and comments on the main plot, the love play between Diana and Teodoro. Yet, though it involves a high-ranking lady and her subordinate, such implausible female rivalry did not dismay or even appear to concern the Washington, D.C. audiences of *The Dog in the Manger* during its run from February 10 to March 29, 2009.

On the contrary, they delighted in the antics of the *gracioso* Tristán while they appeared to appreciate Diana's dilemma.³

Marcela is one of the first characters to identify the conflict between the lady's honor and love, a situation that makes honor more important than true affection and therefore an obstacle for it: "When can honor and love ever meet?" (112). David Johnston's translation is crucial in using contemporary language, as in the scene in Act 2 in which Marcela thinks she has managed to get Teodoro back from his fascination with Diana. Marcela forces him to call all other women "absolute dogs" (78), an expression which fits in nicely with the title, although no dogs are mentioned in Lope as insults in this scene. While the original Spanish text with "fea" (2.1976) would have fallen flat here in translation, Marcela still urges Teodoro to call her mistress ugly: "Tell me that Diana's ugly," to which he responds directly: "Diana's ugly" (78). Johnston continues the unflattering animal imagery—not in Lope's text—now extended to the Countess herself, who overhears the entire thing, all of which serves to heighten the comic effect. Johnston identifies Diana as a rabbit, choosing "rabbiting on" as a translation of *bachillera*. Armiño quotes the *Diccionario de Autoridades* in defining *bachillera* as one "que habla mucho fuera de propósito y sin fundamento" (124n1979), a term that carries with it a connotation of useless activity. *Bachillera* as an insult draws out and extends the barrage of disparaging expressions that Teodoro levels against Diana in this performance: "She rabbits and looks like a rabbit" (79). The inclusion of additional animal imagery to create a witty scene of insults toward the Countess is an example of Johnston's use of "writing forward," bringing the rich playtexts of the past into present contexts, a concept he uses in translation to "render more explicit the implicit eroticism in the play" ("Introduction" 16). One cannot always agree with what a translator seeks to emphasize with verbal embellishments, such as Johnston's use of French expressions (94) or four-letter words (111), as a way of making Diana's noble suitors look ridiculous and pedantic. Nevertheless, "writing forward" clarifies the characters' feelings, often expressed indirectly, and renders them more comprehensible to the audiences of today.

Staging Issues

The production of David Johnston's translation that I saw on February 22, 2009 at the Lansburg in Washington, D.C., was directed by Jonathan Munby

(Lottman 219–20). The audience was pleased with the modernization of Lope de Vega’s fast-paced script in which the eight-syllable or eight-beat line predominated with some shorter five-beat lines, except for the sonnet (Johnston “Introduction” 17).⁴ Costuming by Linda Cho was a good approximation of late sixteenth-century to seventeenth-century street clothing, with black the predominate color, while the ranking aristocrat Diana appeared in a red dress as a significant contrast (Lacy).⁵

I also saw the performance of *El perro del hortelano* at the *Siglo de Oro* Drama Festival at the Chamizal National Memorial in El Paso, Texas, in 1984. Manuel Canseco from La Compañía Española de Teatro Clásico de Madrid directed the production of this *comedia* that José A. Madrigal called “una de las obras más conocidas de Lope” (144). Madrigal was critical of the actress who played Diana for lacking “frescura y emoción,” for “Diana aparece y desaparece como un autómata que solo entra y sale” (144). However, in the scene of the *bofetón* at the end of Act 2, the actress delivered quite an impressive, powerful blow to her supposed love interest, Teodoro, this reprising her role as a blocking character; she feels Teodoro is not only overstepping his bounds, but is lobbying for marriage to Marcela. In Johnston’s translation, Teodoro pleads: “Leave me alone, with Marcela. / Don’t be a dog in a manger / too jealous to let me marry / too honorable to marry me” (86). Diana gives him permission to marry anyone else but Marcela (87). The translation heightens Diana’s emotions and elaborates on insults directed toward Teodoro after she slaps him, emphasizing Diana’s feeling that her lowly secretary has challenged her authority: “And that’s for the line you’ve just crossed, / you crude, vile liar, you cheat” (87). Lope is much more succinct: “Daros, por sucio y grosero, / estos bofetones” (2.2221–22). Trading insults is part of the comedic structure of this play.

Diana’s Multiple Roles

For Northrop Fyre, the blocking or obstructing character is usually a parental figure who creates the conflict upon which the comedy turns (164). Donald Larson also argues that the blocking character “stands in closer relationship to established society than do the younger lovers” (31). Diana’s social position as ranking aristocrat in her household gives her the authority usually reserved for parental privilege. Lope further complicates this role, for there are no parents in this play, only Octavio, the aging *mayordomo*. Therefore,

Diana must assume both roles, a duality that obliges her to play both the potential female lover in the process of discovering her feelings for her low-born male secretary and an obstructing character who attempts to put a stop to this nascent, perhaps foolhardy relationship. However, Diana not only is an obstruction to her own evolving feelings for her Teodoro, but she also blocks the amorous efforts of her rival, Marcela, for the attentions of Teodoro in her role as “The Dog in the Manger,” “que ni come ni deja comer.” This ambivalent or even bipolar behavior that Diana plays is the source of the title of this essay, “Dog Eat Dog,” an expression that evokes intense activity and female rivalry to protect the integrity of her noble house. These actions, along with shame, exemplify a concept that Donald Larson argues applies mostly to women in honor plays.

Feminine *Vergüenza*

Donald Larson posits that honor is mostly a masculine value with “the corresponding feminine value” as *vergüenza* (170–1). In her discussion of Larson’s concept of shame as essentially a feminine concern, Yvonne Yarbro-Bejarano argues that the “broader focus on conjugal honor” shows that the male/female concepts of honor as male and *vergüenza* as female become blurred (2). However, she does not consider the *comedias* that deal with elaborate courtship entanglements with successful outcomes. These binary categories male/female are further nuanced in *El perro del hortelano* as attributes of the blocking character, Diana herself. Yarbro-Bejarano also sees shame in women as an issue of female powerlessness in the patriarchy, a “relationship of subordination” (29). Thus, Lope has complicated this dynamic of male honor and female shame by casting the leading role as female who attempts to control her subordinates with dog-like determination, a dramatic pose that withers away when she becomes aware of her own love for Teodoro. Diana declares: “La vergüenza me acobarda” (2.1623), as she speaks to the lady-in-waiting, Anarda, who had betrayed Marcela at the beginning of the play in Act 1 by revealing that the mysterious intruder is merely Teodoro in pursuit of Marcela. In Johnston’s translation, Diana’s reasoning is broken up into one-liners. As Anarda presses her mistress to reveal the name of her lover, Diana says simply that “he is a man . . . of humble birth” (68). Anarda responds, “Who if I may be so bold to . . .” (68). Diana then admits to being ashamed, “I am ashamed. I cannot say” (68), Johnston’s version of Lope’s

“La vergüenza me acobarda.” The force of shame as a concept impedes love, especially of a subordinate.

In Johnston’s translation of Diana’s first sonnet soliloquy, the second quatrain strongly articulates the honor/shame motif: “a noble birth regards low-born things with shame” (32), while in the original Spanish, honor is more emphatic: “tengo mi honor por más tesoro” (1.330). Since this sonnet is a soliloquy, Diana freely comments on how she had noticed Teodoro’s qualities, despite the low status of his birth: “I’ve bathed in his beauty’s warmth, like the sun” (32). His family origins remain obscure in Lope, however. Larson’s concept of feminine *vergüenza* helps to explain Deborah Cohen’s analysis of the significance of indirect speech acts in *El perro*. Feminine *vergüenza* is a concept that Cohen calls “social convention” (39). Yet it involves Diana’s reluctance to speak directly of her love for Teodoro, even to a trusted lady-in-waiting who tells her the truth of Marcela’s relationship with Teodoro. She uses ambiguous terms to communicate her feelings (Cohen 39). Indirect speech acts make sense within Larson’s concept of feminine *vergüenza*, not a demeaning comment on women, but a means of understanding ways in which women speak within their own restrictive society.

Staging the Countess with Her Portrait

A multiplicity of staging problems might prove perplexing for today’s audiences, since the highest-ranking character is a woman whose rival is her own lady-in-waiting. The staging of the production at the Shakespeare Theatre Company reinforced the notion of a domineering, controlling female figure. Upon entering the theater’s seating area, the audience is met with a backdrop—the portrait of a lady whose steady gaze, at first beautiful, after two and a half hours becomes persistent, intruding, and annoying, more evocative of the autocratic privilege of the ruling class and potential dangers of female empowerment (Voros, “Personal Notes”). In another assessment of this portrait, Rosalind Lacy interprets it as signifying female power: “I especially liked the high-lighted facial portrait of a lady with steely-eyed stare on the drop curtain, used throughout, that illustrates the power of women during the Spanish Golden Age” (Lacy). The image is duplicated and quadrupled, with her eyes peering from behind the elaborate latticework that serves as the staging backdrop. Like Diana Countess Belflor, the eyes of the portrait are everywhere. At the end of Act 2, after the scene of the *bofetón*

when Diana slaps Teodoro, this huge portrait occupies the entire discovery space while Diana herself stands center-stage, dressed in red, with Teodoro's bloody handkerchief in her hand. Her passion and control dominate stage action, while she pulls rank on everyone as the disdainful, vengeful goddess, never satisfied and never satisfying.

However, resistance to this omnipresent lady is already apparent in Act 1. The play begins with chaotic stage action, a dramatic convention, staged behind the *celosía* or latticework. An intruder has gotten inside the Countess's palace and she is determined to get to the bottom of this outrage, which she considers an affront to her honor. The audience also is wondering if this intruder is attempting seduction, rape, or merely a lover's tryst. Her servant, Octavio, says: "Your family name would be disgraced" (25). The translation avoids the term *honor*, although Lope renders explicit the issue of honor with his own brand of "writing forward." "¿echar tu honor / desde el portal de la calle?" (62). Ladies-in-waiting are summoned and interrogated with inquisitorial precision. Onstage, their black attire, with conical-shaped skirts hiding their feet, produces the effect of their floating on and off the stage, a visual representation of their inferior status to their mistress, Diana (Voros "Personal Notes"). Of course the truth comes out. One of them, Anarda, tells her noble mistress that the intruder is Teodoro, secretary to the Countess, who is in reality visiting Marcela. This intrusion, now considered a form of Marcela's betrayal of her mistress, Diana, begins the subplot that sets the main plot into action. Blonde, slim, and frail-looking, with a high-pitched voice, Marcela, played by Miriam Silverman, stands in stark contrast to Diana, played by Michelle Hurd, dark, slim, but powerful, with a deep, sultry voice (Voros "Personal Notes"). Marcela, whose first words in this play are "Like the Inquisition" (28) or "Brava inquisición" in Lope (1.184), is simply no match for her imposing mistress.

Family Relationships

Both Lope de Vega and the translator note an unspecified kinship between the two women rivals. Diana unexpectedly takes the position of the magnanimous aristocrat, for she offers to arrange the marriage between the two lovers. Lope has: "y a ti, Marcela, te tengo / la obligación que tú sabes / y no poco parentesco" (1.316–18). David Johnston has "and I am bound to you by kinship, Marcela" (32). In Act 3 of this performance, when Marcela suggests to Diana that she accompany Teodoro to Spain as his wife, the Countess orders that she marry

Fabio: “I shall marry you to Fabio. / Let Teodoro depart alone” (104), to which Marcela replies quite succinctly: “I hate Fabio! I love Teodoro!” (104). There is no indirect speech on Marcela’s part, although Diana still uses indirect speech and does not declare her love for Teodoro to her rival.

In Act 1, Lope certainly tantalizes the reader/spectator with “no poco parentesco” (1.318) regarding the family relationships in the Countess’s household. This family connection would provide an explanation for Diana’s strong feelings against Marcela as a worthy adversary, and not just a common servant. The notion of a family connection, though unspecified, between the two female rivals works well in this production, however, for it would explain in part Diana’s attempts to keep Marcela and Teodoro apart, even in her “dog in the manger” role. At the end of Act 2, when Teodoro applies this fable to Diana, the Countess warns him, “Have any other one you want. But not Marcela” (87). He replies, turning his back to the audience, “Why not her? / Marcela loves me, I love her, and you say, / go and look elsewhere!” (87), and Diana strikes him more than once. As he falls to his knees—a nice touch—she says “That’s for Marcela!” (87). Jealous rage, coupled with family entanglements or accidents of birth, provide a keen incentive for violent outbreaks of irrationality that might have been otherwise had Marcela been simply a servant or peasant girl, one of those huge creatures that Tristán the *gracioso* talks about, in whose stomach folds one can hide the national debt, “a belly the size of a planet” (36). Diana will not let this rivalry go, for in Act 3, with Count Ludovico’s claim that Teodoro is his long-lost son, engineered by the *gracioso* Tristán, she wants Teodoro to utter another insult of Marcela, perhaps the cruelest thing he says about her in the whole play, for he now pulls rank:

DIANA: Don’t give me cause to be jealous.
 Marcela won’t like this at all.

TEODORO: She’s a servant. No nobleman
 would stoop so low, to love a servant. (119)

At this point in the play, Teodoro had been informed by his manipulating *gracioso* Tristán that he is to become the heir of Count Ludovico. Thus, Lope solves the problem of feminine *vergüenza*, brought about by love for a low-born subordinate, the *vergüenza* that Larson discusses. Shame is resolved for Diana with a fabrication of false aristocratic credentials for Teodoro, now considered the long-lost son of the Count. Even in her last scene, Diana suspects Marcela’s manipulation once again when Teodoro returns to say he

will not live the bold-faced lie of Tristán's invention that he is Ludovico's heir: "I won't live with you in a lie" (122). Teodoro shows here that he has some moral scruples, despite his unchivalrous rejection of Marcela.

Diana has an obsession with Marcela as her rival. As possibly Diana's cousin, or at least of some family relation to her, Marcela exploits the bonds of consanguinity, which heightens the dramatic tension between the two women. Despite her slight frame, Marcela has a strong stage presence, persistent and uncompromising in her love for Teodoro. She is the only one whose love remains constant, for her marriage to Fabio is not a reward but punishment. Unaware that her comment is a self-fulfilling prophesy, she jokes to Teodoro that marriage is the "most divine of punishments" (49). So, when the autocratic Countess claims Marcela's love interest, and Teodoro falls for his high-born mistress, the options for the jilted lady-in-waiting are limited. That Lope is really interested in this question is evidenced in the three soliloquies he gives to Marcela as a means of showcasing the depth of feeling in her plight.

Marcela's Three Soliloquies

Within the play, Lope includes nine sonnets that David Johnston translates as Shakespearian sonnets with rhyming couplets as closure. Of these, Diana has three (1.325–38; 1.757–70; 2.2120–33), Teodoro, four (1.551–64; 1.1173–86; 2.2246–59; 3.2562–75), and Marcela, two (2.1794–1807; 3.2716–29), an example of the attention Lope pays to this character who is more than a mere servant. In her first soliloquy, the fifth sonnet in this sequence, Marcela says: "I become the victim of my own retribution / for I could never love another man" (74). Lope has: "Mas ¡ay! que imaginar que puede amarse / en medio de otro amor es atreverse / a dar mayor venganza por vengarse" (2.1802–04). While Diana is caught between honor and love for a subordinate, Marcela also suffers the double bind of revenge and love. Johnston captures Marcela's anguish of her constant love for Teodoro, while she plots revenge against him. In the end, she is forced to marry Fabio, Anarda's beau, but there are no indications that this will be a happy marriage, especially as she has already broken Fabio's heart and he apparently has not forgotten her disdain: "You broke my heart once before" (66). She uses Fabio to get back at Teodoro and to seek revenge on Anarda for revealing her secret love to the Countess. While Anarda loves Fabio, the audience does not have any sense of her anguish over losing him.

In contrast, Marcela laments her predicament in this sonnet, just before Teodoro appears to attempt to win her back after rejecting her.

In her second soliloquy in Act 2 (82), Marcela sees Teodoro going back to Diana, with the *arcaduz* image: “. . . él está como arcaduz, / que cuando baja, le llena / del agua de su favor /, y cuando sube, le mengua.” (2.2062–65). Johnston has: “Just one smile from her / and he starts spinning / like an empty bucket / on her water wheel.” (82). She finishes her soliloquy with: “Cuando te quiere, me dejas; / cuando te deja, me quieres” (2.2069–70). Johnston has: “She smiles and you go, / and when she has you / in the palm of her hand / she’ll drop you again” (82). This monologue is a *romance* in the original that Johnston has skillfully rendered as a “five-beat” line, “when characters are, for whatever reason, in emotional free-fall” (17).⁶

Marcela’s last sonnet soliloquy, the ninth and last sonnet of this play (104) reveals the complexity of her position, for she expresses her anguish at losing Teodoro to the all-powerful Countess of Belflor. In the previous scene, Marcela had asked for permission to accompany Teodoro to Spain as his wife, which she claims she has discussed with him. In performance, Marcela’s hesitation on this issue, when Diana interrogates her, shows that she is probably not telling the truth here, but she is still willing to claim Teodoro, despite all odds (Voros “Personal Notes”). Marcela brazenly objects to Diana’s order to marry her off to Fabio: “A Fabio aborresco; adoro / a Teodoro” (3.2710–11). Then Diana simply silences her: “No hay replicarme.” (3.2715). Marcela’s courage here shines through in Miriam Silverman’s performance, and Lope is sensitive to her role as victim of the Countess’s whim to keep her in Naples while Teodoro goes to Spain. Marcela’s despair and anguish are to her credit as a woman willing to fight for the man she loves, even though she is not sure of his affections and she is well aware of his lying and duplicity. In this ninth sonnet, Marcela realizes she is powerless: “. . . I am hers to command” (104), another clear example of Johnston’s guiding principle of “writing forward” (16) or rendering more explicit the original allusions in Spanish. Lope has Marcela’s words as: “¿Qué intentan imposibles mis sentidos / contra tanto poder determinados?” (3.2716–17). There is no mention in the translation of “el tirano poder” that Marcela laments (3.2725). The “writing forward” that Johnston employs is included in the first quatrain of this sonnet with: “. . . my whole life’s held within her hand?” (104).

In her last sonnet soliloquy, Marcela shows that she is painfully aware of Teodoro’s actions, for despite her love for him, she sees him for what he is.

Marcela emphasizes Diana as a power to reckon with. Formulations of *poder* appear three times in the space of these fourteen lines: “tanto poder” (3.2717), “celos poderosos” (3.2718) and “el tirano poder” (3.2725). Ice as a destructive force appears twice, the cold a reference to Diana: “árboles son amores desdichados / a quien el hielo marchitó floridos” (3.2722–23). While translation clarifies Marcela’s understanding that she is powerless: “I am hers to command . . .” (104), Diana’s all-encompassing authority destroys the flowers of love and any fruits of that passion: “¿qué importa la hermosura de las flores, / si se perdieron esperando el fruto?” (3.2728–29). Johnston also translates this passage as a question: “What good is there in the brightest flower / when the tree’s dead, and the earth turned sour?” (104), the Shakespearian rhyming couplet at the end the sonnet.

As Teodoro prepares to leave for Spain, he has the gall to blame Marcela’s marriage to Fabio as reason for his leaving, when it is obvious to her—and the audience—that he is lying once again. This scene, not a soliloquy on the pain of separation, is the last exchange between Marcela and Teodoro. Yet she has seen him as a pawn in Diana’s game, and she warns him he will desire her again. When he begins to think of her, he will wonder if she has forgotten him: “If you think of me, then imagine / that I have forgotten you” (112). Lope puts this statement in the third person: “que vuelva un hombre a querer / pensar que es aborrecido” (3.3014–15), to which the translator adds the image of the knife: “And you will feel desire cut through you / into your flesh, like a sharp knife. / Men only want the impossible” (112–13). This theme of past loves and jealousy not quite being concluded is something that Diana herself recalls in her final scenes that allude to a lingering jealousy of Marcela. Marcela’s parting comments, when Teodoro is now the new heir of Count Ludovico, are: “The greatest lords *embrace* those they love. / That’s how they win their servants’ hearts” (117). Lope has: “Los señores que son llanos / conquistan las voluntades. / Los brazos nos puedes dar” (3.3142–4). Again, Diana is in command and orders Marcela: “Apartaos, dadme lugar, / no le digáis necedades” (3.3145–46), with the translation as “leave him alone” (117), no indirect speech here.

Conclusion

As the play concludes, a kind of uneasiness settles in with some questions regarding female rivalry still lingering. Will the new Count Teodoro continue

the behavior that Marcela alludes to or are his vacillations in his feelings toward Diana what Marcela is counting on? Anarda quips: “The dog’s had her day,” an apt translation of Lope’s “Que ya / mi ama no querrá ser / el perro del hortelano” (3.3154–6). Here, Johnston’s rapid-fire line not only brings in a saying familiar to an English-speaking audience, but he gives Diana a kind of assurance that she is victorious in her rivalry battle. Still, Diana holds on to the rivalry with Marcela until the end. Just below the surface of purported marital bliss lurks the *gracioso*’s lie on Teodoro’s origins and Marcela’s blood relationship to Diana, all of which accounts for the sparkling wit of Lope’s original and the masterful translation into English. David Johnston’s approach to translation of this Spanish *comedia* is not a handbook on “how translations are to be written” (“Introduction” 17). Instead, he provides a performance text that captures the emotional depth in Lope de Vega’s *El perro del hortelano*. Donald R. Larson’s book on Spanish honor plays provides a model for the issues involved in female rivalry with his concept of feminine *vergüenza*, brought about by the Countess’s love for her male secretary. Yet she is her own blocking character, to use the term from Northrop Frye, while her jealousy of her rival, Marcela, appears unresolved. Unlike the different versions of the Duchess of Malfi story, the bonds of matrimony, for servants and their mistress, serve to bring order out of theatrical chaos. A potentially tragic situation, in the hands of this translator and his source, becomes witty comedic action.

Sharon Dahlgren Voros, PhD, Columbia University in New York City, is professor emerita of Spanish and French at the United States Naval Academy and author of *Petrarch and Garcilaso: A Linguistic Approach to Style* (under the name Ghertman). Her articles include studies on Leonor de la Cueva y Silva, Ana Caro, Teresa of Ávila and Jeanne Guyon, Madame de Villegieu, Tirso de Molina, Lope de Vega, Pedro Calderón, and a translation of Guyon’s prison autobiography. She is the former treasurer for the Association for Hispanic Classical Theater.

NOTES

1. For the English translation, all references are from David Johnston, with page number, not line numbers, in parentheses.
2. References to Lope’s *El perro del hortelano* are from Armiño’s edition. References to Armiño’s notes provide the page number followed by the line number to which the note refers.

3. In her interview with director Jonathan Munby, Maryrica Ortiz Lottman comments on the clown in this play and his “trousers twisted into a turban” as he plays the Greek merchant (219) but makes no mention of Marcela.

4. Lottman discusses issues in translation, especially as concerns the use of the romance (204), an eight-syllable or eight-beat line in Johnston’s translation that provides a fast-paced dialogue that director Jonathan Munby praises as better suited to today’s audiences. Munby says that the “verse shouldn’t be iambic pentameter” (204). Of Johnston’s rendering he states: “The shortness actually draws the English ear towards the action. It’s faster. It has a kind of rhythm and a passion to it, I’d say—a heat to it” (205).

5. The roles are the following: Michelle Hurd as Diana, Michael Hayden as Teodoro, Miriam Silverman as Marcela, David Turner as Tristán, Jonathan Hammond as Marquis Ricardo, John Livingston Rolle as Federico, and David Sabin as Octavio and Ludovico (Voros “Personal Notes”).

6. Johnston states that he prefers the eight-beat line, although he translates sonnets as sonnets (17), given their dramatic importance as soliloquies or letters.

WORKS CITED

- Aesop. *Aesop’s Fables*. Translated by George Fyler Townsend. Introduction by Isaac Bashevis Singer. Doubleday & Company, 1968.
- Armiño, Mauro. “Introducción.” *El perro del hortelano*. Cátedra. Letras Hispánicas, 2021, pp. 11–40.
- Cohen, Deborah J. “‘¿Con arte se vence todo?’ Indirect Speech Acts in *El perro del hortelano*.” *Texto y espectáculo: Nuevas dimensiones críticas de la comedia*, edited by Arturo Pérez Pisonero and Ana Semidey. SLUSA, 1990, pp. 39–45.
- Diccionario de autoridades*. Gredos, 1990. 3 vols. vol. 2.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays by Northrop Frye*. Atheneum, 1968.
- Johnston, David. Translator. *The Dog in the Manger*. By Lope de Vega. Oberon Books, 2004.
- . “Introduction: Making Theatre Happen.” *The Dog in the Manger*. Oberon Books, 2004, pp. 11–18.
- . “Lope de Vega in English: The Historicized Imagination.” *The Comedia in English. Translation & Performance*, edited by Susan Paun de García and Donald R. Larson. Tamesis, 2008, pp. 66–82.
- Lacy, Rosalind. Review of *The Dog in the Manager*. *DC Theatre Scene*. February 18, 2009. dctheatrescene.com.
- Larson, Donald R. *The Honor Plays of Lope de Vega*. Harvard UP, 1977.
- Lottman, Maryrica Ortiz. “Calderón’s Dream on the London Stage: A Conversation with Jonathan Munby.” *Comedia Performance*. vol. 8, no. 1, 2011, pp. 201–25.
- Madrigal, José A. “El noveno festival de teatro del Siglo de Oro (El Chamizal, Texas): espectáculo, texto. Premios y simposio.” *The Bulletin of the Comediantes*. vol. 36, no. 1, 1984, pp. 141–48.
- Smith, Dawn L. “Text, Stage, and Public in Webster’s *The Duchess of Malfi* and Lope’s *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*.” *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580–1680*, edited by Louise Fothergill-Payne and Peter Fothergill-Payne. Bucknell UP, 1991, pp. 75–90.

Yarbro-Bejarano, Yvonne. *Feminism and The Honor Plays of Lope de Vega*. Purdue UP, 1994.

Vega, Lope de. *El perro del hortelano*. Edited by Mauro Armiño. Cátedra, 2021.

Voros, Sharon D. Personal Notes on the production of *The Dog in the Manger*, February 22, 2009, at the Shakespeare Theatre Company, Washington D.C.

———. "Zayas's Comic Sense: The First Performance in English of *La traición en la Amistad*." *The Comedia in English. Translation & Performance*, edited by Susan Paun de García and Donald R. Larson. Tamesis, 2008, pp. 229–39.

Music and Performance

The King on Stage: Philip IV and the Projection of Power in Lope de Vega's Opera *La selva sin amor*

CHAD M. GASTA, UNIVERSITY OF DELAWARE

ABSTRACT: Lope de Vega's opera, *La selva sin amor* (1627), is consequential as Spain's inaugural opera, penned by the country's foremost playwright, executed through Italian recitative, and featuring pioneering stage designs and machinery by Cosimo Lotti. What truly distinguishes this production, however, is the personal involvement of King Philip IV. He attended rehearsals over an extended period, modified the script and music, performed the opera's music, sang its verses, operated the stage machinery, and occupied a prominent front-and-center seat in the audience. The King's active participation collapses the distance between the stage and the audience, effectively integrating the monarch into every aspect of the production and making him the central focal point of the entire drama. Amplifying the mimetic properties of the work, the King is inside and outside the play concurrently, a symbolic projection of authority.

KEYWORDS: Lope de Vega, *La selva sin amor*, Spanish opera, Philip IV, Cosimo Lotti, mimesis, comedia, Medicis, court spectacle

In *Chronicles of England, Scotland, and Ireland* (1577),¹ Raphael Holinshed reported that Queen Elizabeth I, when faced with determining the fate of Mary, Queen of Scots, uttered a forlorn statement about the monarch's very public presence: "For we princes, I tell you, are set on stages, in the sight and view of all the world dylie obserued; the eies of manie behold our actions; a spot is soone spied in our garments; a blemish quicklie noted in our dooings. It behooueth vs therefore to be carefull that our procéedings be iust and

Comedia Performance, Volume 21, 2024
Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA
<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0141>

honorable” (“The Continvaît”). Stephen Greenblatt has twice invoked Elizabeth’s proclamation as an example of what he calls “the whole theatrical apparatus of royal power” which “depends upon its privileged visibility” (64). Greenblatt equates a poetics of the monarch’s power with the poetics of the theater since public drama in Renaissance England was co-opted by the monarchy in an effort at projecting a certain image of the Queen and to help her maintain royal authority. Indeed, theater by Shakespeare, Johnson, Marlowe, and others is, as Greenblatt puts it, “a primary expression of Renaissance power” (64–65, 84) and key to understanding self-fashioning.

The Spain of Philip IV was no different. Like Queen Elizabeth’s handlers, the Habsburg court had long been acutely aware of the urgency of constructing and promoting particular images and carefully regulating communication. Whether through visual iconography such as flags and coins or through more subtle means like ceremony and decor, virtually all public events that featured the King were strategically devised as public displays of power and authority and theater played an important role in that process. In *A Palace for a King*, Jonathan Brown and John Elliott describe how the monarchy consistently offered an allegorical portrayal of the King as lead actor and Spain as his theatrical realm: “The court of the King of Spain resembled a magnificent theater in which the principal actor was permanently on stage. The stage instructions were meticulously detailed; the scenery was imposing, if a little antiquated; and the supporting cast was impressively large” (31). Efforts were emboldened by a King who did his part voluntarily through direct action or via a formidable patronage system that advanced the arts in Spain.

Public theater, arguably more than any other aesthetic spectacle and due to its immense popularity, played a pivotal and pervasive role in royal image-formation. As is well known, but worth repeating, plays were often sponsored for major royal events, royal patronage was extended to playwrights who would flatter the monarch, and even specific historical or political topics were dramatized in an effort at aggrandizing the monarchy. Such “theatrics” occurred especially in private palace dramas whose main purpose was to entertain the monarch and magnify his value to society while seeking to impart a unified message and cohesive articulation of authority. One such palace drama, Lope de Vega’s *La selva sin amor*, provides a special opportunity to understand how aesthetics were intentionally used as a tool for royal image making. This one-act opera was written by Lope in 1627, produced by the famed Florentine stage designer Cosimo Lotti (1571–1643), set to music

by Philip IV's court lutenist, Filippo Piccinini (1575–1648), and likely sung by Italian singers who were in Madrid at the time.² *La selva sin amor* is basically a Florentine opera performed in Madrid, and, as such, it is the first opera in Spain in any language. The work was later declared “a little play in the Florentine style with machines” in a letter dated 27 November 1627 from the Tuscan Ambassador, Averardo Medici, whose correspondence from Madrid serves as a primary historical source for the production context (Whitaker 64–65). *La selva sin amor* is unique among plays of the period not just because it was the first opera or because it featured the most innovative stage designs and machinery known to that date. What is especially critical is Philip IV's personal commitment and active involvement in the opera, descriptions of which are available in the various letters between Tuscan officials in Madrid like Averardo Medici and the Medici court in Florence.

That Philip IV was at least minimally intrigued by any play's production is not at all surprising. Few monarchs of the period provided so much support for so many actors, writers, musicians, and artists. Moreover, it has been well documented that the King was a passionate theatergoer, and he even maintained extramarital relationships with a few actresses. He was likewise an accomplished musician of several instruments and an amateur composer who did more to support musicians than any monarch before him (Stein, *Musical Patronage* 28). It may have been his affinity for both music and drama that led him to intervene so seriously in *La selva sin amor*. As disclosed in detail in what follows, the King attended nearly all the rehearsals; sought modifications to text, music, and staging; practiced music and sang verses from the opera; entertained the Florentines in the evenings by playing instruments with his brothers; and was seated prominently front and center of the audience for the work's opening, then behind a screen and seemingly hidden from the public gaze at its second staging. As far as I can tell, no other theatrical work up to this point boasts such personal commitment by Philip IV himself.³ The production of *La selva sin amor* is a remarkable example of a king's singular ability to cultivate and project the power of the monarchy by intervening personally in artistic endeavors.

The opera is rather short—674 verses over seven brief scenes—and its obvious ingenuity for its time was the primacy of music and song over dramatic action. The lyrical drama is completely sung in monodic recitative, a central constituent of Italian opera where partially sung dialogue adapts to the rhythms of natural speech so that song enhances the text without overwhelming it.⁴

In the publication of the *libretto* two years later, Lope acknowledged music's centrality but assumed it to be a novelty rather than a serious advent. He declared it to be "cosa nueva en España" because "se presentó cantada" (*La selva* 64), which certainly means that it was not only something new in Spain but also something new to him.⁵ Both the *libretto* and the historical record indicate that Lope was not conversant with Italian opera prior to this experiment and many of his remarks seem to downplay music's importance to Spanish theater going forward. Nonetheless, the Florentine delegation in Madrid clearly was adept at singing opera likely because it flourished in Florence in the thirty years leading up to *La selva*'s 1627 staging.

Throughout the sixteenth century, musical compositions featured polyphonic music, but the Florentine advent was a single voice in recitative, which was completely unknown in Spain prior to this production. The opera featured an entire gamut of singing parts in recitative—solos, duets, and choruses—indicating the dominance of music and voice. Lope immediately recognized the dissimilarity with more traditional *comedia* productions, where music was an accompaniment rather than the driving force: "Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, las iras y los demás afectos" (*La selva* 64). In short, like all early operas, music and voice dominated. Piccinini, with the aid of the Florentine embassy secretary, Venardo Monanni, composed the music and voice parts to fit Lope's verses, but the playwright's storyline was definitely secondary (Cotarelo y Mori 14).

In the dedication accompanying the 1629 publication of the opera *libretto*, Lope called his play an "égloga pastoral," denoting association with the Italian eclogue tradition, primarily because it featured a pastoral theme and was written in eleven- and seven-syllable *silvas*. The decision to feature the mythological pastoral story of Venus was totally in line with the plotlines of other operas that had been performed in Italy up to this point. The story was simple enough: Venus blames her son, Cupid (Amor), for his carelessness and neglect, and implores him to intervene in the amorous pursuits of four shepherds, Silvio, Jacinto, Filis, and Flora. Cupid transforms the Manzanares River valley into an exotic wood where the shepherds' love can be fulfilled. The ingeniousness of the work, however, was due to the technical innovations by the play's stage designer, Cosimo Lotti. An engineer by training, Lotti was brought to Madrid at the request of the Count-Duke of Olivares, who sought

“algún fontanero” to design and construct a grand fountain system for the Aranjuez palace gardens. The Grand Duke of Medici, who was fond of Lotti’s extraordinary work in the various Florentine festivals and court entertainments, was reluctant to send him off to Madrid. However, the Florentines wished to improve relations with Spain’s new monarch, and the Medici clearly saw this as an opportune moment to improve their own standing with the Spanish. Spain’s Queen, Isabel de Borbón (1602–1644), was herself a Medici, having been born to France’s Queen Marie de Medici and King Henry IV. It is perhaps this dynastic link that helps account for so many Italian politicians and artists in Spain’s court during this period as well as the introduction of opera in Spain.

Shortly after he arrived in Madrid, Lotti was happy to learn that he had been assigned to work on a “comedieta in musica” from which he expected to secure a long-term position as Philip IV’s royal theatrical designer, a position similar to what he held under the Grand Duke. Lotti’s arrival marked a turning point for staging and design and initiated a series of Florentine designers in Madrid’s theaters over the next fifty years, all of whom placed emphasis on working in teams rather than alone:

Cuando Cosimo Lotti llegó a España se encontró con una realidad teatral bien diversa a la italiana, en la cual los artistas—escenógrafos, ingenieros, arquitectos, pintores—autores de escenas y tramoyas eran muy a menudo también actores, es decir, completos hombres de teatro, que además solían trabajar como equipos, a diferencia del caso español, en donde se movían en planos independientes el mundo plástico de arquitectos, pintores y escultores por un lado, y por otro el mundo literario y dramático de dramaturgos, actores y autores o jefes de las compañías de teatro públicas, que a su vez eran también actores. (Chaves Montoya 33)

Lotti melded the best aspects of both Spanish and Italian traditions and created his own style, transforming the Spanish stage in the process. He would eventually remain in the service of the palace until his death in 1643 and was finally substituted by Luigi Baccio del Bianco in 1651, followed by other Italian designers.

Lotti’s debut in *La selva sin amor* was nothing short of marvelous. His groundbreaking stage mechanizations and rapid scenery changes overwhelmed the

spectators: swift mechanical perspective scenery transformed the Manzanares River valley into the woods of Madrid (i.e., the Jungle of Love) in a matter of seconds; fish swam against moving waves; a lighthouse and cityscape outfitted with cannons fired live rounds; ships docked in harbors; artificial lighting prompted mood changes as well as turning night to day; and trap doors and harnesses allowed Cupid to fly through the air while Venus appeared in a cart pulled by two giant swans. The entire spectacle must have been awe-inspiring to the spectators who had never seen any of these advancements in any singular form, much less in combinations and quick sequences. In fact, the effects were physiological: according to Vicente Carducho, an Italian artist in Spain during the first half of the seventeenth century, Lotti “ha logrado con pasmo general sus admirables é inauditas transformaciones” and some of the spectators “salían mareadas” (429–30). For his part, Lope was forced to admit that the visual spectacle overwhelmed the senses: “la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos” (*La selva* 64). When one considers the advent of this grand visual spectacle alongside the new Italian-style music, no wonder Lope lamented the insignificance of his own role alongside the production’s visual splendor: “lo menos que en ella fueron mis versos,” he later wrote (*La selva* 64). Lope’s lament should not be surprising. He was already skeptical of the appreciation given to stage machinery and elaborate sets even before working with Lotti. In his 1621 *Prólogo dialogístico*, the playwright bitterly complained about the audience’s dependency on stage machinery and grand illusions: “¿qué han de hacer los autores, sino, convertidos en bolatines, remitir a las tramoyas las comedias, y los poetas los conceptos a los aros de cedazo?” (n.p.). Whether disdain for how machine effects superseded the careful composition of verse or envy for the popularity such attractions enjoyed, Lope was no fan of producers like Lotti, whose illusions stole the spotlight.

Opera’s entry into Madrid so early in the seventeenth century perhaps was possible only because of the Florentine delegation’s interest in the genre. Certainly, that opera was imported to Spain from Florence so early in its history is an extraordinary development in itself, particularly when one considers that the Florentines, by now well known as the inventors and leaders of opera, were responsible. Moreover, if one considers the coalescence of the era’s great technical and aesthetic advances—Lotti’s incredible stage machines and designs, Lope’s verses, and the advent of a new totally sung genre—one might think that this musical drama would signify a pivotal moment for the

future of Spanish theater. This was not to be the case, however, because the text is average as far as Lope's works are concerned, and most spectators did not know what to make of monodic recitative. According to Louise Stein, the text's lack of originality and the music's lackluster impact left only the visual spectacle to impress (*Songs* 202). Furthermore, the opera was performed in the palace for small groups of nobles and not made available for the larger public. As a result, the genre had no staying power: opera was not performed again in Spain until 1660 and it didn't take hold until well into the eighteenth century.⁶

Instead, what I find most intriguing is the extraordinary context in which *La selva sin amor* was produced. Specifically, the King, who participated in nearly every facet of this production, essentially drove the work's staging. It is fortuitous to our present-day perspective that Shirley Whitaker published so many of the letters describing in detail the ongoing arrangements to stage the first opera. In Florence, the Grand Duke had asked to be kept informed about Lotti's activities at court. As a result, several Florentines, most notably Averardo Medici, the Tuscan ambassador in Madrid, and Andrea Cioli, first secretary of state to the Grand Duke of Tuscany, corresponded regularly. Letters were also exchanged between Medici and Domenico Pandolfini, a resident in Milan, which offered a privileged look at the motivation for the opera, the ongoing plans for production, the rehearsal progress, the involvement by the royal family, and the audiences' reception. Most importantly, the missives give eyewitness testimony regarding Philip IV's participation in the play.

On July 1, 1627, the Ambassador reports that it was King Philip IV himself who commissioned the "musical comedia" in honor of the Queen's August 18 birthday: "Et il Re ha gustato di vedere una comedietta in musica all'usanza di costà, et il Lotti mette in ordine le scene et le apparenze alla Casa del Campo per li 18 d'agosto, che è il natale della Infanta Regina d'Ungheria" (Whitaker 63). As noted above, the King was an excellent musician, and he appreciated the innovations that music offered staged *comedias*. In the same letter dated 1 July 1627, Medici writes that each evening the King and his brothers play instruments for an hour for the enjoyment of the Italian delegation and others at court:

Gran giovamento gli fa la congiuntura che il Re si diletta della musica et n'intende tanto che sa comporre di contrappunto et suona franco il basso del violone; et ogni sera si trattengono Sua Maestà et gli Infanti

suoi fratelli un'hora con un concerto di viole, che tuttitre suonano, et con loro il maestro di cappella et un Italiano musico di camera della Maestà Sua che si chiama Filippo Piccinini. (Whitaker 63)⁷

As the ambassador explains, the King regularly played the bass viol in the company of the royal musician, Piccinini, and he composed counterpoint—the technique by which various independent melodies are sung simultaneously. Counterpoint was synonymous with polyphony, the preferred form of singing up to the early seventeenth century. According to the letter, Philip IV sought to perfect the use of counterpoint by composing his own pieces. However, counterpoint/polyphony was slowly losing favor to monodic singing parts such that eventually the aria would become the grand highpoint of the entire opera. Instead, the inquisitive king also strove to master recitative, a style clearly unknown in Spain: “Questo ha mosso il Re in curiosità di sentire lo stile recitativo, cosa tanto nuova in questi paesi che il medesimo maestro di cappella, per altro valentissimo, non ne ha cognizione” (Whitaker 63). According to Medici, Philip IV was so captivated with the production that he spent a good deal of time singing and playing the music: “Et il negozio va bene; et il Re sta con desiderio grande di sentir la commedia: et già Sua Maestà per suo trattenimento canta et suona la musica. Et se il tutto di questa commedia piace et riesce, havrà il Lotti buona occasione di legar bene il suo accomodamento” (Whitaker 63). Medici also recounts how the monarch was as impressed with the production as was the playwright: “Lope de Vega poeta famoso ha fatto le parole spagnuole; et quando sente cantar i suoi versi con questa sorte di musica, se ne va in dolcezza” (Whitaker 63). These men—king and poet—accustomed to excellence in most facets of their professional and private lives, could not have been easily impressed. Yet, according to Medici, Lope was enthralled (“dolcezza”) when he heard his text set to the new musical style, and that Philip IV strove to “feel” the recitative style through his own performance of it.

A second letter dated November 27, 1627, this time from Medici to Domenico Pandolfini, reveals the initial performance details. Medici explains how the King was gravely ill for a time and how the Queen became despondent after having suffered the loss of their daughter, Isabel María Teresa, through a miscarriage on November 1, 1627, only a few months after the death of their two-year-old daughter, María Eugenia, on July 21, 1627 (Whitaker 64–65). To cheer her up, the King commanded that “la commedia che ha messo in ordine

il Lotti” be offered as entertainment for the recovering queen (Whitaker 65). As a result, the planned August performance in the Casa del Campo was pushed back until December 1627, and, in the end, it was staged in a room in the Alcázar palace near where the Queen was resting.

The rest of the November 27 letter offers a wonderful portrait of the rehearsal practice of actors, the representational techniques of the period, and the initial reaction of the royal family:

il Re ne piglia tanto gusto et se n'è così appassionato che la sta a veder provare, insieme con gl'Infanti, como soleva fare il Granduca Cosimo; et non vuole che la Regina et le Dame la vegghino, professando il Re di far questa festa per Sua Maestà della Regina; et sono ridotte le cose a segno che il Signor Esau soprantende i musici et le machine a farle provare et riprovare, mentre il Re sta da parte a vedere; et dice che *no ha visto en su vida cosa tal como* questa commedia; et i cameristi et aiuti di camera vanno innanzi indietro; et quasi metterebbero mano ad una machina, vedendo il Re haverne tanto gusto; et perchè pare che tutta la nazione sia impegnata nella buona riuscita, ogn'ogn'uno tien'carico". (Whitaker 65)

Medici reports that Philip IV was as astonished by the production's ingenuity as Grand Duke Cosimo had been by similar productions: "*no ha visto en su vida cosa tal como* questa commedia" (Whitaker 65). Further in the letter, we also read that Philip IV and his brothers consistently attended the rehearsals and not only admired the ingenious stage machines from afar, but also personally worked the ropes and pulleys. The princes would take turns pulling on the ropes then dash off to another part of the stage to see the effects of a machine in operation, which caused immense satisfaction and admiration for everyone present: "gli Spagnuoli stanno tutti ammirati; et l'opere, cioè peoni, che hanno de tirar le machine, non si possono tenere al suo luogo, perchè vogliono tirare et correre a veder quel che si fa nel palco. La sustanza è che la riuscirà una cosa bella, perchè Cosimo Lotti ha fatto una prospettiva bellissima" (Whitaker 65). It seems that the royal family, and the King in particular, were active participants during most of the work's preparation.

With regular rehearsals underway, the machine actions perfected, the perspective scenery completed, and the actors prepared for performance,

the first staging of *La selva sin amor* took place on December 18, 1627, in the Alcázar in honor of the Queen. A few days later, Medici provided eyewitness details in a letter to Andrea Cioli on December 23, 1627. According to the ambassador, the Queen felt well enough to attend the performance, and the majority of the royal family and other members of the court were also present—all of whom marveled at the spectacle. Medici claims that it was the audience's approval that compelled Lotti to push for a regular salary.⁸ In the same December 23 letter, Medici acknowledges that the King and Queen plan to enjoy the performance again, but this time behind a screen, hidden from public view: “(. . .) domani s' ha da fare un'altra volta a Presidenti et Consigli, et le Mestà Loro vogliono riverderla, non pubblicamente ma da una gelosia che si farà loro da una porta della Sala” (Whitaker 66). That performance was delayed a day, and the opera was performed twice on December 25 mainly because the Queen felt well enough to make a public appearance: “Questa mattina la Regina ha mangiato in publico, et le Dame han dado lugar; la commedia di Cosimo Lotti s'è fatta due volte, con grande ammirazione et applauso” (Whitaker 66). The Queen's condition and the King's interest in seeing the performance again may have led to their attendance at the second showing on December 25.

Few plays from the early seventeenth century provide such well-documented context for analyzing how aesthetics inform the interactions and circulation of power and authority in Golden Age theater. I am especially interested in how drama and opera can uphold and destabilize authority simultaneously or, put another way, how theater advocates for a particular ideology while at the same time calling that ideology into question. The complex nature of both aesthetics and politics does not allow a full accounting of either of these forces; the political nature of theater or the theatrical nature of politics is not always clearly definable or describable, and it is equally difficult to find their points of convergence and divergence. Such is the nature of our long-standing understanding of ideology: most of us assume that ideology is meant to be subtle and hidden—acting in the background—or, in the case of theater, active mainly in the subtext. However, whereas ideology was thought to circulate secretly during the early-modern period, it was prominent and overt, particularly in European courts. In each state, the monarch was the focal point of extravagant propaganda campaigns aimed at aggrandizing the power and authority vested in this one individual. This is my point about Philip IV and *La selva sin amor*. In any play where the King is in attendance,

he is the implicit focus of attention; he is the performance. When he enters a room or sits center stage, the other spectators await his action or reaction. His happiness propels their own; his unhappiness drives their unease.

Spain's monarchy was not alone among European courts in utilizing the theater to project acutely ideological messages or to uphold and legitimize its own power. Greenblatt has written that in Elizabethan theater, the power of the Queen depended on its constant visibility, but the audience must likewise be "powerfully engaged by this visible presence and at the same time held at a respectful distance from it" (64). After all, explicit theatrical celebrations of royal power set out to construct a carefully tailored image of the ruler as the holder of authority. But this image, just like the play that constructs it, is of course an utter fabrication where illusion and reality merge, making it easier for the audience to arrive at a preferred image of the monarch. As Greenblatt writes, "In such a theater-state there would be no social distinction between the king and the spectator, the performer and the audience; all would be royal, and the role of the performance would be to transform not an actor into a king but a king into a god" (63). In other words, the shared theatrical experience connects the monarch to the spectators in a collective experience where the audience is prompted to unite artifice and reality. In the case of *La selva sin amor*, Philip IV's participation in the rehearsals provoked such responses even before the actual staging.

Such was the case in early-modern Spanish theater where the public was prompted to connect the King's image to the grandeur of the aesthetics he sanctioned. What makes *La selva sin amor* so unique is that this opera goes a step further as Philip IV closes this distance by engaging *directly* with the spectators through his intervention in the pre-production planning and through his omnipresence at the performances, whether manifestly present or hidden from the public's eyes. When the King and the Queen attended the second production hidden behind a screen, seemingly out of public view, the monarch nonetheless remained the focus of the play—a very public act by a relatively private person:

Among the courts of seventeenth-century Europe the Spanish court was notable for this curious combination of the very public and the very private. On certain fixed occasions the king was presented to the world. The rest of the time he was screened from it by a barrier of protocol vigilantly guarded by a select group of court nobles and officials.

The supreme custodian of the protocol was the king himself. No one was more conscious of the requirements of etiquette and ceremonial than Philip IV. . . . (Brown and Elliott 31)

The opera's public performance, meant to carefully respect and aggrandize the monarch's persona and magnify the court's opulence, features the King and the play's argument simultaneously, and while seemingly only an observer, the King is nevertheless on stage and performing. Physical proximity to the stage played a role. In "Etiquetas de Palacio," a document that exists in multiple copies and which was revised several times over during the seventeenth century, a strict protocol was followed that prioritized the spatial arrangements between the King and his entourage (the spectators) and the stage and actors.⁹ The arrangement was hierarchical, with the throne at the center just feet from the stage with benches and cushions protruding from either side, and the other nobles standing, sitting, or kneeling around the Monarch. The triangular placement positioned the monarch as the capstone and the central focal point, which helped blur any distinction between stage and audience:

La severa etiqueta (. . .) subraya la dificultad de establecer una división exacta entre escenario y auditorio, entre actor y espectador. En toda representación palaciega, los reyes constituyen un autoespectáculo, y el cortesano mira indistintamente al actor dentro del cuadro escénico, y al rey, al parecer tan teatral y consciente de su actuación como el actor propiamente dicho. (Varey and Shergold lxxi)

Philip IV is at the same time the absent presence and the present presence. He is within the play and without, consolidating and projecting authority, making the entire opera an example of both visible and invisible power. In much the same way as the monarch worked the ropes and pulleys to operate the complex stage machinery in rehearsal, he metaphorically pulls the strings that put the entire production into motion.

The court spectacle surrounding *La selva sin amor* allowed the King to express his interest and preferences for specific artistic genres but also gave the impetus to insert himself directly into the project under development. In the case of this opera, the King was the central focal point of the entire affair whose pre-production interjection into the text, voice, music, and staging shaped his political image and message, while his physical post-production

presence in the audience offered a two-way mirror where his work reflected back at him while his own image shone brightly on the spectacle playing out before them. On this metaphorical and allegorical level, the King was inside and outside the play concurrently and, as such, was the universal force on which the entire production hinged.

Chad M. Gasta is a professor of Spanish and chair of the Department of Languages, Literatures and Cultures at the University of Delaware. His research focuses on music, science, and empire in early-modern Spanish and Latin American literature and culture. In addition to many articles and chapters, his books include *Imperial Stagings: Empire and Ideology in Transatlantic Theater of Early Modern Spain and the New World*, *Transatlantic Arias: Early Opera in Spain and the New World*, a critical edition of *Lazarillo de Tormes*, and *Hispanic Studies in Honor of Robert L. Fiore*.

NOTES

1. *Holinshed's Chronicles* was a collaborative work describing the history of Ireland, Scotland, and England from first habitation through the middle of the sixteenth century. Often referred to simply as *Holinshed*, the two-volume work was first published in 1577 with several woodcut illustrations, then again in a revised and expanded version in 1587. The work is a source for more than a third of Shakespeare's plays including some of his most well known.

2. Most sources suggest that the opera was sung by members of the Florentine delegation in Madrid. However, more recently, Maria Grazia Profeti maintains that it was performed by trained singers ("Spetacolli" 101).

3. María Luisa Lobato traces the participation of the nobility in a variety of aesthetic performances—particularly dances and masques and a few *comedias*. Most of these took place well into the reign of Philip IV or toward the end of the seventeenth century except for two plays. *El juicio de París* (October 1614) was performed by then-Prince Philip IV, his sister Ana, and brother Fernando in addition to several ladies of the court (89–90). The prince also performed in Lope de Vega's *El premio de la hermosura* (1614). *La gloria de Niquea* (May 1622) featured Queen Isabel de Borbón, who played a silent role as Reina de la Hermosura (98).

4. Recitative is a semi-sung passage in a single voice placed between pieces of music. It emphasizes the rhythms and accents of natural speech, but it is set against music to imitate monologue or dialogue to provide plot information in a comprehensible way. Recitative in song is used to help describe the plot and move the action along.

5. Lope's comments are found in his brief dedication to the Admiral of Castile that introduced the 1629 published version of the *libretto*. Profeti claims that the mere fact of publishing the work constitutes "un gesto de autoafirmación, un gesto que demuestra

como él se daba perfectamente cuenta de la novedad experimental de la pieza” and “un documento escalofrío de lo que hubiera podido ser la ópera española” (“Lope” 36).

6. Calderón de la Barca’s *La púrpura de la rosa* and *Celos aun del aire matan* were staged in honor of the wedding of Princess María Teresa to France’s King Louis XIV, which also marked the accompanying “Paz de los Pirineos.” No other opera was performed in Spain during the seventeenth century except restagings of *La púrpura* (1679, 1680, 1690, and 1694) and *Celos* (1679, 1684, and 1697). See my *Imperial Stagings* for a close examination of Spanish opera.

7. Vincenzo Giustiniani gives a similar account in his 1628 *Discorso sopra la musica de’ suoi tempi* in which the author notes that Philip IV and his brothers played viols and sang with Piccinini, who played the lute and pandora. Additionally, “the King and his brothers write compositions not only for their own pleasure but also to be sung in the royal chapel and other churches while the divine offices are celebrated” (qtd. in Stein, “Spain ii” 458–59).

8. Lotti finally secured a position in 1628 until his death in 1643, then requested a salary raise based on his vast engineering and theatrical experience, the significantly higher salary he enjoyed before coming to Spain, and the wonder of his machine plays (Morán Turina and Checa Cremades 142).

9. In their edition of Juan Vélez de Guevara’s *Los celos hacen estrellas*, J. E. Varey and N. D. Shergold provide an excellent review of the importance of the “Etiquetas de Palacio” for palatial dramas particularly as it relates to space conceptualization, seating hierarchy, and the integration of the monarch into the spectacle. For a more in-depth look at “Etiquetas,” see Varey’s “L’Auditoire du Salón Dorado de l’Alcázar de Madrid au XVIIe siècle”.

WORKS CITED

- Brown, Jonathan, and John H. Elliott. *A Palace Fit for a King*. Yale UP, 2004.
- Carducho, Vicente. *Un diálogo de la pintura*. Edited by D. F. Calvo Serraller. Turner, 1979.
- Chaves Montoya, María Teresa. *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Ayuntamiento de Madrid, 2004.
- Cotarelo y Mori, D. Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Reprinted from *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. 1917.
- Gasta, Chad M. *Imperial Stagings: Empire and Ideology in Transatlantic Theater of Early Modern Spain and the New World*. U of North Carolina P, 2013.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. U of California P, 1988.
- Holinshed, Rafael. “The Continvair. On of the Chronicles of England from the Yaere of Our Lord 1576, to this Present Yeare 1584, &c.” *The Holinshed Project*. english.nmsms.ox.ac.uk/holinshed/texts.php?text1=1587_9135.
- Lobato, María Luisa. “Nobles como actores: el papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias.” *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, edited by Bernardo José García García and María Luisa Lobato López. Iberoamericana, 2007, pp. 89–114.

- Morán Turina, José Miguel, and Fernando Checa Cremades. *Las Casas del Rey: casas de campo, cazaderos y jardines, siglos XVI y XVII*. El Viso, 1986.
- Profeti, Maria Grazia. "El último Lope." *La década de oro de la comedia española 1630–1640: actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio*, edited by Felipe B. Pedraza Jiménez and Rafael González Cañal, U de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 11–39.
- . "Spettacoli musicali a carte tra Firenze e Madrid: *La selva sin amor* e dintorni." *Rime e suoni alla spagnola: atti della Giornata internazionale di studi sulla chitarra barocca*, edited by Giulia Veneziano, Alinea, 2003, pp. 97–108.
- Stein, Louise K. "Musical Patronage: The Spanish Royal Court." *Revista de Musicología*, vol. 16, no. 1, 1993, pp. 615–19.
- . *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Clarendon P, 1993.
- . "Spain, ii: 1600–1640." *European Music 1520–1640*, edited by James Haar. The Boydell, 2006, pp. 455–71.
- Varey, J. E. "*L'Auditoire du Salón Dorado de l'Alcázar de Madrid au XVIIe siècle*." *Dramaturgie et Société*, edited by Jean Jacquot. CNRS, 1968, pp. 77–91.
- Vega Carpio, Lope Félix de. *La selva sin amor*. Edited and Introduction by Maria Grazia Profeti. Alinea Editrice, 1999.
- . "Prólogo dialogístico." *Decima sexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009, n.p. www.cervantesvirtual.com/obra-visor/decima-sexta-parte-de-las-comedias-de-lope-de-vega-carpio--o/html/.
- Vélez de Guevara, Juan. *Los cielos hacen estrellas*. Edited by J. E. Varey and N. D. Shergold. Tamesis, 1970.
- Whitaker, Shirley B. "Florentine Opera comes to Spain: Lope de Vega's *La selva sin amor*." *Journal of Hispanic Philology*, vol. 9, no. 1, 1984, pp. 43–66.

Mira de Amescua's *Voces del Cielo* Speak, Vélez de Guevara's Sing Dramatic Ballads—Critical Notes

C. GEORGE PEALE, CALIFORNIA STATE UNIVERSITY,
FULLERTON

ABSTRACT: One hundred years have passed since C. E. Anibal called attention to Mira de Amescua's use of "heaven's voices" as a device to enrich dramatic situations with multiple levels of ironic meaning by means of divination, or cledonomancy. These critical notes propose to show how Luis Vélez de Guevara used "heaven's voices" in a different way, not as a cognitive operation, but rather, as an affective one, with songs that expressed what was visually manifest onstage. Like a movie soundtrack, Vélez's voices from heaven enhanced the audience's awareness of the spectacle that it was viewing, heightening the theatrical impact of the moment and accentuating its lyrical qualities.

KEYWORDS: Mira de Amescua, Vélez de Guevara, *comedia*, cledonomancy, music, ballads

One hundred years ago, C. E. Anibal called attention to Mira de Amescua's use of cledonomancy as a *coup de théâtre* by which the protagonist's divination of "heaven's voices," that is, random remarks or statements overheard by sheer chance, leads to a moment of recognition and thence to a moral choice, thereby advancing the plot.¹ Cledonomancy is a device known since Antiquity,² but its use in Golden Age theater, according to Anibal, was limited to Mira de Amescua.³ The most concise example of this technique cited by Anibal is found in *El pleito que puso al diablo el cura de Madridejos*:

[. . .] an instance of *voces del cielo* that is [. . .] something of a divine prompting of conscience. Catalina, possessed of a demon, decides in a moment of despondency to commit suicide by casting herself over a

Comedia Performance, Volume 21, 2024
Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA
<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0156>

high cliff, but, just as she is about to do so, she is stayed from her unholy purpose by a seemingly supernatural voice:

- MARINA, *dentro*. ¡Tente, tente,
mira que te despeñas!
- CATALINA. ¿Qué voz articulada, de las peñas,
para mi asombro, nace?
- MARINA, *dentro*. ¡Verán, verán lo que el demonio hace!
- CATALINA. ¡Ay mísera infelice
si alcanzo a ver por quién la voz lo dice!
- MARINA, *dentro*. ¡Jo, burra! ¡Con quien habro
creo que tienes en el cuerpo el diablo!
- CATALINA. ¡Oh necia fantasía,
vana ilusión de la desdicha mía!
¿Que a tal extremo llegues?
[. . .]
Descender a lo llano determino.
- MARINA, *dentro*. Ahora sí que va por buen camino,
y yo podré, descuidada,
echar por esta senda mi tonada. (vv. 1072–1105)

The voice proves to be a very human instrument—the wench Marina, scolding a burro off-stage. [. . .] The words of the person off-stage are by no means directed to the character that hears them, but [. . .] they so aptly fit in with [her] thoughts that they are taken as something of a divine message. (“Voces” 58, 63–64)

Anibal insisted on the moral purpose of “heaven’s voices” in Mira’s plays (“Voces,” 57–58, 60, 64, 66, 67, 70), and, for sure, the device heightened their gravitas by moving characters onto ethical points whose resolutions advanced the stories on solid moral grounds. But it was not all seriousness: the playwright most certainly intended as well to evoke his audiences’ laughter with the comic irony of his cross-hatched discourses.

The colorful term used by Anibal, *voces del cielo*, is drawn from Act 2 of *El arpa de David*:

- Canta[n] dentro*
- MÚSICO Como el árbol que plantado
está entre cenefas verdes

de algún caudaloso río
 y su fruto a tiempo ofrece,
 así es el hombre dichoso
 que, contemplando en su muerte,
 teme a los cielos divinos
 y vive templadamente:
*que quien al cielo teme,
 ciertas señales de su gloria tiene.*

SAÚL Deja esa divina voz
 mis espíritus alegres.
 Las cuerdas deste instrumento
 voces del cielo parecen;
 entre su dulce armonía
 mi tormento se suspende. (vv. 1479–94)

The term raises an interesting ecdotic problem: should the transcription be *voces de cielo*, “voices from heaven,” or *voces del Cielo*, “the voice of God”? In the play, King Saul’s aide, Jonatás, orders David to sing from offstage (2.1465–68), and in fact, while one textual witness calls for the single voice to sing, “*Canta dentro MÚSICA*,” the other is somewhat vague, “*dentro música*.”⁴ Further, the plural metaphor *voces* in verse 1492 refers to the strings of David’s harp, not to a celestial choir. The manuscript copyists and editors alike transcribed *cielo*; nevertheless, the common editorial choice has been to pluralize the stage direction, “*Canta[n] dentro*.” Further, the plural metaphor *voces* in v. 1492 refers to the strings of David’s harp, not to a celestial choir. The typographical difference between small *c* vs. capital *C* is minimal, but the capitalized proper pronoun of divinity implies a substantially different level of significance. *Cielo*/God carries theological and doctrinal connotations that likely were intended by the author, who was, after all, a doctor of theology. On the other hand, with a lowercase *c*, *voces del cielo* is understood as “voices from heaven,” which, like the choruses of Antiquity, express the cosmic forces that move the dramatic milieu, but without theological implications of divinity. The voices sang from offstage, usually ensemble, but sometimes solo as in *El arpa*. As a theatrical device, they were a vehicle for recognition and action; no divination was required. Anibal was correct: Mira’s use of chance situations and divination for understanding God’s voice is unique in the *Comedia*

Nueva, but it is helpful to keep clear that the technique Anibal called “voces del cielo” represents a specific device that is a variant within an array of offstage theatrical resources.

Luis Vélez de Guevara used “heaven’s voices” in a different way, not as a cognitive operation of plot, but rather, as an affective one, with songs emanating from offstage that expressed what was visually manifest onstage. Like a movie soundtrack, Vélez’s voices from heaven enhanced the audience’s awareness of the spectacle by heightening the theatrical impact of the moment and accentuating its lyrical qualities.⁵

The introduction of voices from heaven as a *romance* (or *romancillo*) sung from within at a critical moment in the drama can be seen in seven works that Vélez composed during a phase of his career when he was bringing important poetic and scenographic innovations to the *Comedia Nueva* between 1613 and 1615.⁶ In this constellation of comedies, Vélez applied different compositional techniques to well-known *Romancero* materials. He incorporated ballads in their entirety in *La Serrana de la Vera* and *El Conde don Pero Vélez*; he used fragments of others in *Don Pedro Miago* and *La Luna de la Sierra*; and in *La montañesa de Asturias*, *La romera de Santiago*, and *El Conde don Sancho Niño*, he recast traditional themes to create another “old” *romance* adjusted to the circumstances of its new dramatic context:

La Serrana de la Vera (1613)

Act 2, vv. 2202–23:

*Allá en Garganta la Olla,
en la Vera de Plasencia,
salteóme una serrana,
blanca, rubia, ojimorena. [. . .]*⁷

Don Pedro Miago (1613)

Act 3, vv. 2475–82:

*En Valladolid, damas,
juega el rey las cañas [. . .]*⁸

La montañesa de Asturias (1613)

Act 2, vv. 1702–09, 1718–21, 1750–53, 1760–63, 1806–09:

*Agora que callan todos,
fiera hermosa de estas sierras,
dulce encanto de estos valles,
bellísima montañesa,*

*entretanto que la noche,
con tantos ojos de estrellas,
para dárselo al sol
anda buscando las señas [. . .]*

Act 3, vv. 2424–28, 2434–45:

*Érase la montañesa,
la del cuerpo tan galano,
manos blancas, chica boca,
ojos negros, ceja en arco,
en crenchas puesto el cabello [. . .]*⁹

La Luna de la Sierra (1614)

Acto 2, vv. 1617–20, 1625–32, 1637–40, 1645–56:

*Estábase la aldeana
a las puertas de su aldea,
viendo venir por la tarde
los zagales de las eras [. . .]*

Act 3, vv. 1984–85, 1996–97:

*La Luna de la Sierra,
linda es, y morena [. . .]*¹⁰

Act 3, vv. 2130–33, 2146–49:

*En los olivares
de junto a Osuna
púsoseme el Sol,
salióme la Luna [. . .]*¹¹

La romera de Santiago (1614–1615)

Act 3, vv. 2748–55, 2760–71:

*Preso tienen al buen conde,
al Conde don Lisuardo,
porque forzó una romera
camino de Santiago [. . .]*¹²

El Conde don Sancho Niño (1615)

Act 3, vv. 1754–57, 1764–69:

*Levántese el conde Niño
la mañana de San Juan
para bañar su caballo
a las orillas de la mar [. . .]*¹³

El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado (1615)

Act 3, vv. 2980–87, 2992–99:

*Alterada está Castilla
por un caso desastrado,
que al Conde don Pero Vélez
hallaron dentro en palacio
con una hermana carnal
de don Sancho el Deseado [. . .]¹⁴*

The aforementioned *romances* have different theatrical functions. In *Don Pedro Miago*, the first ballad of *La montañesa* and *La Luna de la Sierra* the ballads sung are, so to speak, “atmospheric”; that is, they create a propitious atmosphere for the scene that follows—of celebratory anticipation in the first case, and of intimate domestic expectation in the others. In *La Serrana* and in the second ballad of *La montañesa* the *romances* function “ekphrastically”; that is, they pictorially describe the character whom the audience sees moving onstage. The ballads in the third act of *La romera*, *Pero Vélez* and *Sancho Niño* are “choral,” sung simultaneously, in the first case, with the anagnorisis of Count Lisuardo, and that of the title characters in the other two. In each case, the song is the structuring axis that orients the entire drama: the voices of heaven succinctly summarize, rhythmize, and intone the causes and consequences of the protagonist’s predicament.¹⁵

Despite these functional differences, the ballads sung by voices from heaven shared common purposes. Whether for just a moment of atmospheric or by means of an all-out show-stopper, the audible presence of heaven’s voices accentuated the theatrical impact of the performance with music and with the emotional concentration that is an essential feature of the *Romancero*. What is more, because the ballads were so well known, they effectively unified the voices from heaven and the audience as a virtual community, welded together as actants in the dramatic cosmos of each play. The “atmospheric,” “ekphrastic,” and “choral” musical voices from offstage and the chronological proximity of the plays cited here suggest that there was a discrete phase in Vélez de Guevara’s career when he methodically experimented with the *Romancero* and “heaven’s voices” as theatrical devices. Further, the cluster suggests that the technique can be viewed not only as a creative resource within the practical poetics—*la poética consuetudinaria*—of the Arte Nuevo, but also as a

systematic taxonomical feature, unrecognized until now, with which similar passages in works by other playwrights can be described, compared, and critically evaluated.

C. George Peale holds degrees in Spanish from the University of Southern California; University of Iowa; and University of California, Irvine; and in educational leadership from Pepperdine University. He has held professorships at the University of Kansas; the University of California, Riverside; and California State University, Fullerton, where he is now professor emeritus. The primary focus of his research has been the life and works of Luis Vélez de Guevara. He also has edited works by Fernán Pérez de Oliva, Gaspar Aguilar, Francisco Agustín de Tárrega, and Damián Salucio del Poyo.

NOTES

1. Anibal, “*Voces del Cielo*” and “Another Note on the ‘*Voces del Cielo*.’”
2. See Krappe, “Notes on the ‘*Voces del Cielo*.’”
3. Anibal cites examples in *Las lises de Francia*, *La confusión de Hungría*, *El esclavo del demonio*, *El arpa de David*, *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*, *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, and *El pleito que puso al diablo el cura de Madridejos*, written in collaboration by Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla, and Mira de Amescua. This last case must be qualified, however, because the scene analyzed by Anibal occurs at the beginning of Act 2, authored not by Mira, but by Rojas, as the critic himself acknowledges (“*Voces del Cielo*” 64).
4. The first option is from the BNE manuscript MSS/15516, fol. 28r and, hence, in Anibal and García Sánchez; the other is from BNE manuscript MSS/16326, fol. 29v.
5. See Crivellari’s introduction (pp. 18–23).
6. See the following by Peale: *Don Pedro Miago*; “Vélez de Guevara abre los espacios dramáticos de la Comedia Nueva”; “Ciencia, crítica, culteranismo, comedia, cultura: de nuevo, el caso de *Don Pedro Miago*”; and “La carrera de un dramaturgo cortesano durante el reinado de Felipe III: el caso de Luis Vélez de Guevara.”
7. As Menéndez Pidal and Goyri de Menéndez Pidal noted in their edition of *La Serrana de la Vera* (134), there were twenty-one versions of the old ballad. The complete text is quoted in Menéndez Pelayo (9: 38–39) and in Endres (35–37). Endres dedicates an entire chapter to the tragedy (35–50). See also Parr and Albuixech (18–20); Crivellari (62–74); and Josa et al.
8. The ballad was published in the *Quinto quaderno de varios romances* (Valencia, 1593) and by Foulché-Delbosc (546). It is transcribed by Vega García-Luengos (302–4).
9. The ballads are documented in Josa et al. See Bolaños Donoso (27–30); Crivellari (74–77).

10. The songs are documented in Josa et al., and also in Pelinski (34–35); Frenk (no. 568 B); Henríquez Ureña (106–9, n. 2); and Torner (77–81). See Endres (61–72), although she only makes passing reference to the songs quoted. See also Stern's remarks on the concentrated musical lyricism of the play's second act (74–75).

11. *Romancillo* documented in Frenk (nos. 1073–74) and Josa et al.

12. Documented in Josa et al. The complete ballad is transcribed in Spencer and Schevill (110). See also the comments of Morley (203–5), and Endres (109–25, especially 116–22).

13. Documented in Menéndez Pelayo (203–6); Armistead and Silverman (46–47, 95–97). Numerous versions can be found in the *Pan-Hispanic Ballad Project*. See also Endres (87–97, especially 92–94), Bininger and Landeira (23–26) and Díaz Más (249).

14. Documented in Josa et al. Published in Juan de Timoneda, *Rosas de romances* (Valencia, 1573), fols. 52v–53r, reedited by Rodríguez-Moñino and Devoto (LXV); also reproduced in Menéndez Pelayo (9: 119); Spencer and Schevill (30–31); Olmsted (43–44); and Endres (73–74). See Endres (73–86); Case (26–35).

15. My view here is a variant of the modalities of the transpositional mechanism proposed by Crivellari (25–28), not a contradiction. Quite the contrary.

WORKS CITED

- Anibal, C. E. "Another Note on the 'Voces del Cielo.'" *Romanic Review*, vol. 18, 1927, pp. 246–52.
- . "'Voces del Cielo': A Note on Mira de Amescua." *Romanic Review*, vol. 16, 1925, pp. 56–70.
- Armistead, Samuel G., and Joseph H. Silverman, eds. *Judeo-Spanish Ballads from New York: Collected by Maír José Bernardete*. U of California P, 1982.
- Bininger, Roberto J., and Ricardo L. Landeira. See Luis Vélez de Guevara, *El Conde don Sancho Niño*.
- Bolaños Donoso, Piedad. See Luis Vélez de Guevara, *La montañesa de Asturias*.
- Case, Thomas E. See Luis Vélez de Guevara, *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*.
- Crivellari, Daniele. *Il romance spagnolo in scena: Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*. Carocci, 2008.
- Díaz-Mas, Paloma, ed. *Romancero*. Estudio preliminar de Samuel G. Armistead. Crítica, 1994.
- Endres, Valerie Florence. "The Aesthetic Treatment of *Romancero* Material in the *Comedias* of Luis Vélez de Guevara." Unpublished dissertation, U of Arizona, 1966.
- Foulché-Delbosc, R. "Los romancerillos de la Bibliothèque Ambrosienne." *Revue Hispanique*, vol. 45, no. 108, 1919, pp. 510–624.
- Frenk, Margit. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*. 2 vols. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM-Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2003.
- García Sánchez, Concepción. See Antonio Mira de Amescua, *El arpa de David*.
- Henríquez Ureña, Pedro. *La versificación irregular en la poesía castellana*. Imprenta de Jiménez y Molina, 1920.
- Josa, Lola, et al. *Digital Música Poética [DMP]. Base de datos integrada del Teatro Clásico Español*. digitalmp.uv.es

- Krappe, A. H. "Notes on the 'Voces del Cielo.'" *Romanic Review*, vol. 17, 1926, pp. 65–68.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos*. Edited by Enrique Sánchez Reyes. vol. 9. C.S.I.C., 1945.
- Menéndez Pidal, Ramón and María Goyri de Menéndez Pidal. See Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*.
- Mira de Amescua, Antonio. *El arpa de David*. Manuscript in the BNE, MSS/15516. Biblioteca Digital Hispánica.
- . *El arpa de David*. Manuscript in the BNE, MSS/16326. Biblioteca Digital Hispánica.
- . *El arpa de David*. Edited by C. E. Anibal. Ohio State UP, 1925.
- . *El arpa de David*. Edited by Concepción García Sánchez. *Teatro completo*. Coordinated by Agustín de la Granja. Vol. 1. U de Granada-Diputación de Granada, 2001, pp. 97–206.
- Morley, S. Griswold. "The Use of Verse-Forms (Strophes) by Tirso de Molina." *Bulletin Hispanique*, vol. 7, 1905, pp. 387–408.
- Olmsted, Richard Hubbell. See Luis Vélez de Guevara, *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*.
- Pan-Hispanic Ballad Project*. depts.washington.edu/hisprom.
- Parr, James A., and Lourdes Albuixech. See Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*.
- Peale, C. George. "La carrera de un dramaturgo cortesano durante el reinado de Felipe III: el caso de Luis Vélez de Guevara." *Apariencia y razón: las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III*, coordinated by Bernardo J. García García and Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. Ediciones Doce Calles, 2020, pp. 299–311.
- . "Ciencia, crítica, culteranismo, comedia, cultura: de nuevo, el caso de *Don Pedro Miago*." *Bulletin of the Comediantes*, vol. 68, no. 2, 2016, pp. 111–30.
- . "Genesis, Numbers, Exodus, and Genetic Literary History: Luis Vélez de Guevara's *Don Pedro Miago*—The Missing Link between Gongorism and the *Comedia*." *Bulletin of the Comediantes*, vol. 45, no. 2, 1993, pp. 219–43.
- . "Vélez de Guevara abre los espacios dramáticos de la Comedia Nueva." *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, edited by Francisco Sáez Raposo. Editorial Academia del Hispanismo, 2014, pp. 203–28.
- Pelinski, Ramón Adolfo. *Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Cancionero Claudio de la Sablonara*. Hans Schneider, 1971.
- Quinto quaderno de varios romances, los más modenros [sic] que hasta oy se han cantado*. [No publisher], 1593.
- Spencer, Forrest Eugene, and Rudolph Schevill. *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara*. U of California P, 1937.
- Stern, Charlotte. "Convention and Innovation in *La Luna de la Sierra*." *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, edited by C. George Peale et al. John Benjamins, 1983, pp. 65–88.
- Timoneda, Juan de. *Rosas de romances (Valencia, 1573)*. Edited by Antonio Rodríguez-Moñino and Daniel Devoto. Castalia, 1966.
- Turner, Eduardo M. *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto*. Castalia, 1966.

- Vega García-Luengos, Germán. "El conde Ansúrez en la literatura del Siglo de Oro." *Pero Ansúrez, el conde, su época y su memoria*, coordinated by María Isabel del Val Valdivieso and Olatz Villanueva Zubizarreta. Ayuntamiento de Valladolid, 2019, pp. 299–324.
- Vélez de Guevara, Luis. *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*. Edited by Richard Hubbell Olmsted. U of Minnesota P, 1944.
- . *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*. Edited by William R. Manson and C. George Peale. Critical introduction by Thomas E. Case. Juan de la Cuesta, 2002.
- . *El Conde don Sancho Niño*. Edited by Roberto J. Bininger and Ricardo L. Landeira. Faro de Vigo, 1970.
- . *El Conde don Sancho Niño*. Edited by William R. Manson and C. George Peale. Critical introduction by Daniele Crivellari. Juan de la Cuesta, 2023.
- . *Don Pedro Miago*. Edited by William R. Manson and C. George Peale. Critical introduction by C. George Peale. Juan de la Cuesta, 2005.
- . *La Luna de la Sierra*. Edited by William R. Manson and C. George Peale. Critical introduction by Arturo Pérez Pisonero. Juan de la Cuesta, 2006.
- . *La montañesa de Asturias*. Edited by William R. Manson and C. George Peale. Critical introduction by Piedad Bolaños Donoso. Juan de la Cuesta, 2010.
- . *La romera de Santiago*. Edited by C. George Peale and Maria Francesca Patano. Juan de la Cuesta, 2024.
- . *La Serrana de la Vera*. Edited by Ramón Menéndez Pidal and María Goyri de Menéndez Pidal. Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1916.
- . *La Serrana de la Vera*. Edited by William R. Manson and C. George Peale. Critical introduction by James A. Parr and Lourdes Albuixech. Juan de la Cuesta, 2002.
- Vélez de Guevara, Luis, Francisco de Rojas Zorrilla, and Antonio Mira de Amescua. *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos*. Edited by Piedad Bolaños Donoso, Abraham Madroñal, and C. George Peale. Critical introduction by Piedad Bolaños and Abraham Madroñal. Juan de la Cuesta, 2012.

Contextualizing Extant Music for Song-texts in Selected Plays by Lope de Vega

J. YURI PORRAS, TEXAS STATE UNIVERSITY

ABSTRACT: In recent years, there has been an expanded effort to identify, rescue, and transcribe Iberian early-modern theatrical music scattered in *Cancioneros*—period anthologies of secular music and song-texts attributed to a range of named and anonymous composers. Some of these songbooks are the primary sources of songs that appear in composer Jesús Bal y Gay's (1905–1993) *Treinta canciones de Lope de Vega*. Although the scores' song-texts derive from various lyric, prose, and dramatic works, in honor of Donald R. Larson, this article will focus on the latter. The extant music in *Treinta canciones* cries out for analysis, particularly from a contextualized theatrical and *performance* perspective within the fabric of the plays. Therefore, centering on extant music whose song-texts are linked to some of Lope de Vega's plays, this article will contextualize the relevant transcriptions as well as highlight potential performative aspects to demonstrate not only the overall significance of music on the early modern stage but also the songs' possible contribution to how the musical component can enhance modern productions and maximize the genre's structural and ideological significance for today's audiences.

KEYWORDS: Extant music, Lope de Vega, songs, dances, function of music, performance, *Al pasar el arroyo*, *El mayor imposible*, *El bobo del colegio*, *El cardenal de Belén*, *Por la puente*, *Juana*

Thanks to the pioneering work of Francisco Barbieri, Felipe Pedrell, Higinio Anglés, José Subirá, Miguel Querol, Robert Stevenson, and Louise K. Stein, among many others, in recent decades there has been an expanded effort to transcribe Iberian early-modern theatrical music scattered in *Cancioneros*¹—the primary sources of extant secular music attributed to a range of known and

Comedia Performance, Volume 21, 2024

Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0166>

anonymous composers. These songbooks were, in fact, among the sources of twentieth-century Galician musicologist and composer Jesús Bal y Gay (1905–1993), whose *Treinta canciones de Lope de Vega* (1935) is a product of his quest to promote and catalog Spanish musical historical patrimony.² Although the scores' song-texts in *Treinta canciones* may derive from a variety of Lope's poetry, prose, and dramatic works, in honor of Donald R. Larson's extensive scholarship on the *Comedia*,³ this article will focus on the latter. Though this music was probably based on tunes and refrains popular with the lower classes, the scores are probably not representative of the music performed in popular spaces (i.e., the *corrales*). The transcriptions primarily belong to the courtly or aristocratic concert halls (Bal 97) and frequently require considerable musicianship and vocal skill. Still, the scores may have common sources to those of the theater and warrant closer analysis, particularly from a contextualized theatrical and *performance* perspective. Centering on extant music loosely linked to a selection of Lope's plays—all beloved by my esteemed mentor and friend, Don Larson—this article will contextualize the scores whose song-texts are associated with *Al pasar el arroyo*, *El bobo del colegio*, *El cardenal de Belén*, and *Por la puente, Juana*. These scores highlight potential performative aspects that not only point to the significant overall contribution of music on the early modern stage but also serve as a potential blueprint of how we can extract from these compressed scores dramatic tools to enhance the structural and ideological significance in productions of the *Comedia* for today's audiences.⁴

During the first decade of the seventeenth century, there were already hints of the musical evolution that affected Europe; despite the oft-referred isolationist posture of Counter-Reformation Spain, composers were aware of evolving musical theory practices elsewhere. If in the previous century music adhered to the established *prima prattica* style of composers like Flemish Orlando de Lassus (1530?–1594) or Italian Giovanni Pierluigi da Palestrina (1524?–1594), among others, in which harmonic and voice-leading practice remained within the strict confines of harmonic consonance, the next generation of composers, spearheaded by Claudio Monteverdi (1567–1643), preferred more freedom with such things as dissonance and expression. Monteverdi clashed with older composers, such as Giovanni Maria Artusi (1540–1613), a polemicist who fought for the traditional rules of contrapuntal part-writing upheld by his teacher and mentor, Gioseffo Zarlino (1517–1590). Artusi's *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* (1600)

[On the Imperfections of Modern Music] publicly criticized Monteverdi's techniques of dissonance (Arnold 341–42), forcing the latter to defend his stance in an essay titled *Seconda prattica, overo Perfezzione della musica moderna* [Perfections of Modern Music], thus initiating a spiral of controversy which would last decades. *Seconda prattica* composers defended a more “modern” treatment of dissonance (i.e., the practice of rising after a flattened note and descending after a sharpened one) to embed musical meaning in the emotive power of words. It was a freer, more rhetorical style, characterized by a uniquely expressive attitude, containing Baroque qualities that sharply contrasted with the relatively restrained Renaissance elements. While the ideals of the *prima prattica* centered on beauty and harmony in contrapuntal part-writing as the paramount consideration in the composition of music, in *seconda prattica*, it was the text that reigned, reflecting Plato's precepts that in a song (*melos*), the relation of sounds (*harmonia*) and time and rhythm (*rhythmos*) should follow the word or thought (*logos*) (*Republic* 398d; qtd. in Anderson and Jathiesen). According to this way of thinking, if rhetorical force demanded it, composers were permitted certain crudities of harmony and melody or irregularities of rhythm that departed from the strict postulates of *prima prattica* to support the expression and meaning of the text (Palisca 54–87; Tomlinson 21–30; Arnold 341–52).

Though Spain was not entirely isolated from the new musical techniques disseminated during Lope's time, these techniques did not consistently reach the same level of complexity as in other parts of Europe. As the seventeenth century progressed, even if there was a general shift from polyphony to monody or accompanied solo line, in Spain absolute monody did not overwhelm polyphony (Subirá 303–16; López-Calo 10–24). The scores in *Treinta canciones* are consistent with the latter period practice since the vocal range, harmonic and melodic arrangement, and dynamics do not eclipse but rather enhance the text in a type of musical-linguistic counterpoint that creates meaning.

In addition, as the theoretical and technical approach to composing evolved from one century to the next, the metaphysical, existential, and ideological notions of the power of music remained almost unchanged. In some respects, we can see these Neoplatonic ideas about music in Juan Bermudo's *Declaración de instrumentos musicales* (1555)—the first work in Spain to address issues regarding polyphonic, monodic, vocal, and instrumental music, as well as performance practice (Otaola 14). In his prologue to Book I, Bermudo proposed the importance of making accessible the science of music, whether

it be “profana,” “humana,” “instrumental,” or “divina,” striving to disseminate music’s enormous inherent value to the body and soul (Otoala 21–24, 81). He believed music could affect emotions and possess medicinal powers contributing to physical or moral health (Otoala 93). It is this inherited Neoplatonic notion that music was much more than an art form but “knowledge” that reverberates in the references hidden in the dialogues of numerous *comedias*.⁵ This potential practical and versatile characteristic of music as a dramatic component may be what Bal refers to as the relative “directness” of the scores in *Treinta canciones*, whose music he asserts demonstrates how Spanish composers more often than not essentially favored the pragmatic over the grandiloquent (Bal 98n1).

Consequently, when in his *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) Lope asserts poetry is to imitate the actions of humans, and to do this “Se hace de tres cosas, que son: plática, / Verso dulce, armonía, o sea la música” (García Santo-Tomás 134, vv. 57–58), this is a significant part of the musical ideology playwrights, composers, and performers most likely inherit. Lope was among the first to consolidate the importance of music—already in vogue in primitive and sixteenth-century drama—into a treatise to make it an official standard. Most playwrights throughout the seventeenth century would follow his efforts to experiment with “letra para cantar,”⁶ as we can appreciate in the great many musical references to instruments, song-texts, songs, and dances throughout his impressive repertoire. In Lope’s theater and in that of many other playwrights after him, music was strategically embedded for diegetic functions, with numerous passages in which characters across the social spectrum dance, sing, and play instruments. Many playwrights influenced by Lope and Calderón followed this premise. For Francisco Antonio Bances Candamo (1662–1704), for instance, music was among the most critical components of drama, which the playwright himself summarized as follows in his treatise, *Theatro de los theatros*: “Argumento, Contextura, Episodios, Costumbres, Personages, Locución, Representantes, Mussica, Danza, Trages y Aparato Scenico” (Bances 32). By the same token, even for the reading public, Gil López de Armesto’s prologue to *Sainetes y entremeses representados y cantados* (1674) attests the following for posterity: “Te suplico que los leas con el gusto que los oíste, sin que olvides, al leerlos, la dulzura de la música con que se ejecutaron, que fue el logro de todos ellos” (qtd. in Bergman 23; Caballero 678). For the ultimate success of the plays, the presence of music and dance was considered as important as competent directors and actors.

Moreover, if *Comedia* manuscripts are indeed “compressed” texts, mere sketches of the overall spectacle, then extant music can offer dramatic and performance insights to enhance today’s performances, adaptations, and translations.⁷ While scholars have endeavored to discover in the unending sea of song-texts and *tonos* direct evidence of who wrote what and which score truly belongs to which work, we must not ignore that in the theater, songs and dances most likely did not belong to any one individual or play. The same song or dance could appear in different forms or be rewritten, either with a different text for the same score or a different score for the same text, undoubtedly at the director’s or composer’s discretion, in *contrafactum* fashion (Gilabert 75–76). Similarly, performers, as the need arose, would sing songs as a solo or with significantly fewer voices in multi-vocal pieces. At the same time, vihuelists or other instrumentalists emphasized the most interesting line for a soloist and played other parts as accompaniment (Bal 98). These are perhaps some of the most poignant perspectives Jesús Bal offers in his anthology. The scores associated with Lope’s plays represented in *Treinta canciones*, if not composed expressly for the theater, reflect the type of theatricality implied in *seconda prattica*, whose precepts dictated music be subordinate to the text.

Jesús Bal’s anthology, then, is a mixture of homophony and polyphony, but the latter is more common, with sometimes deceptively complex chordal movements; yet both types of scores serve the text to pointed dramatic effects. The list of composers associated with Lope’s prose includes the likes of Juan Blas de Castro (1561–1631) in *Las fortunas de Diana*, Mateo Romero “Capitán” (1575–1647) in *La más prudente venganza* and *La arcadia*, Francisco Guerrero (1528–1599) in *Soliloquios*, Compañy (of whom we have no information) in *El peregrino en su patria*, Joseph Marín (1618?–1699) in *La Dorotea*, and Juan de Palomares (1573–1609) and Orlando Tasso (1532–1594) from unidentified works. The rest are all from *comedias* that Bal associates with his music transcriptions that may coincidentally fall within those of Lope’s plays chronologically classified in the middle (1600–1620) to late periods (after 1620) (Larson ix), which curiously parallel his progressive dramatic integration of music. Only a couple of Bal’s transcriptions may be linked to composers relatively near Lope’s time: an instrumental piece by Antonio de Cabezón (1510–1566) loosely connected to *El caballero de Olmedo*; vocal pieces by Juan del Vado (1625–1691)⁸ with matching song-text in *San Isidro, labrador*; and a score by Pedro Rimonte (1565–1627) linked to *El mayor imposible*. There is another

preserved score attributed to eighteenth-century *tonadillero* Blas de la Serna Nieva (1751–1816) with a song-text appearing in *Por la puente, Juana*. However, the majority are a series of anonymous pieces—“¡Oh qué bien que baila Gil,” “Arrojóme las naranjicas,” and “Mañanicas floridas”—linked to *Al pasar el arroyo*, *El bobo del colegio*, and *El cardenal de Belén*, respectively, and other anonymous versions with the duplicate titles above, such as “Madre, la mi madre,” with which we will begin below.

“Madre, la mi madre” (*El mayor imposible*)

Bal’s anthology contains two versions of “Madre, la mi madre” (78–80). One is an anonymous *seguidilla* for three voices preserved in the *Cancionero de Turín*⁹ that predates the second, and is probably closer to the original melody well known before Lope’s time.¹⁰ *Seguidillas* were a type of popular ballad for singing and dancing—whose lineage includes the boisterous and lewd *folía* (Lapuente 435–36; Esses 714–15)—based on the literary structure of one or more strophes between four and seven verses, heptasyllabic in odd verses and pentasyllabic in even verses, with assonant rhyme. Its musical structure here is A) *estribillo* (four verses), B) *copla* (with *mudanzas*, or changes), and a *vuelta* or return, back to A, supported by a lively 3/8 triple meter. The other extant version is a *villancico*, which is a Spanish vernacular musical-poetic form heavily cultivated in the sixteenth century framed by A) *estribillo* (two to three verses), B) *coplas* (with *mudanzas*) and taken from or modeled on a rustic or popular song (Pope and Laird). The *villancico* version of “Madre, la mi madre” is for five voices with more complex imitative polyphony than the anonymous version. The music is preserved in *Parnaso español de madrigales y villancicos*, attributed to Pedro Rimonte¹¹ (1565–1627) (Stein 32; Esses 714), concertmaster for the archdukes Alberto and Isabel, governors of the Low Countries during the first decade of the seventeenth century (Bal 108). The anonymous version may have been more suitable for the plebeian stage and Rimonte’s more virtuosic piece for courtly performances. As we mentioned earlier, these songs could have been adapted to the resources of each theater company by varying the number of singers and substituting instruments, such as simply having a solo voice with instruments playing one or more parts of the music.

Both extant scores would enhance today’s performances in a variety of ways. The play’s title centers on Queen Antonia’s premise that the most impossible

thing is to guard a woman's heart, thus *El mayor imposible es guardar a una mujer*. To challenge Roberto's contradictory premise, Queen Antonia asks Lisardo to conquer Roberto's sister, Diana, right under Roberto's nose, with the help of the industrious Ramón, his astute *gracioso*. In Act 2, when "Madre, la mi madre" is performed, Ramón's plan consists of entering Roberto's well-guarded house and posing as a messenger in whose large travel chest Lisardo is hidden. Lisardo, who by this time has already fallen in love with his target, Diana, finds his way into the garden where, at Diana's insistence (she is in on the deception), a dinner with music is planned for Roberto's honored guests. The music is replete with hemiolas and syncopation, which underscore the comic tension and suspense at the possibility of Lisardo and Diana being discovered. The lovers utilize the musicians' performance to distract Roberto so that Lisardo can sneak into a closet. It is also essential for music to play in the background throughout the scene to support irony and plot development since Diana proves the premise of the play that a woman's heart, if unwilling, cannot be guarded, as expressed in the-song text: "Madre, la mi madre, / guardarme quereis; / mas si yo no me guardo, / mal me guardaréis."

"Por la puente, Juana" (*Por la puente, Juana*)

Lope's *Por la puente, Juana* joins *El caballero de Olmedo*, *Fuenteovejuna*, *La bella malmaridada*, and *Peribañez*, among others, as plays whose titles were inspired by preexisting popular songs. Additionally, like "Madre, la mi madre," there are two scores linked to the play, though belonging to two different epochs: one located in *Biblioteca Municipal de Madrid* by Blas de Laserna (1751–1816) for solo; and the other, anonymous for three voices, preserved in the *Cancionero de Turín*. Leaving aside Laserna's composition, which resembles music for a *tonadilla escénica* and places it well into the eighteenth century, we will refer only to the anonymous version. According to Alín et al., the song-text appears in Pedro Orellana's *El cancionero de Ana Yáñez*, as well as in the *ensalada*¹² "In loco pascue pasté," as the refrain of a hexasyllabic *romance* that begins with "Agora que el tiempo," and in various forms in the *Cancionero musical de Turín*, in *Laberinto amoroso*, and Francisco de Segura's *Primavera y flor, segunda parte* (87).

In *Por la puente, Juana*, the beautiful protagonist takes it upon herself to search for her lover, Diego, who fled the authorities after killing a rival in a duel to avenge her honor. After various twists and turns, Juana, who

remains in hiding as a maid, coincidentally runs into Diego, who is posing as the magistrate's chamberlain in the same household. Because of her beauty and hidden noble birth, she becomes the object of desire of virtually all men regardless of station, from Esteban, the Marquis's *gracioso*, to the Marquis himself. The song appears towards the end of Act 3 as Juana erroneously believes Diego will marry Antonia and accepts an invitation from the womanizing Marquis to accompany him on his boat. Diego attempts to warn Juana of the Marquis's dishonorable intentions by asking musicians to sing the popular song ("Señores músicos, ¿saben / la letra que agora se canta?" [554A]), while Juana, in a jealous fit purposefully ignores the message to spite Diego. Bal's transcription of "Por la puente, Juana" (93–95) is nineteen measures long for three voices, with an ABA structure in which singers sing the *estribillo*, followed by *coplas* (mudanzas), and a *vuelta*. The Turin manuscript version has text for up to fourteen quatrains that fit the music, which means the *romance* text can be extended on stage for dramatic effect. Although we only have the couplet *estribillo*, "Por la puente, Juana, / que no por el agua" (554A), the music can be repeated in the *coplas* for a considerable amount of time as the boat rows off, disappearing in the distance. The extant music's tempo, rhythm, and meter can be used to emphasize the tension and suspense as Juana lets herself be caught in the Marquis's snare. At the same time, tonally, chord progressions lead voice parts in a play between dark and bright chords, reflected in the major/minor modes, ending in a hopeful D major chord right before the Marquis hears Juana's sad story and ultimately cedes his pursuit so she can marry Diego. The score would also help accentuate the finale atmosphere at the curtain call.

"Mañanicas floridas" (*El cardenal de Belén*)

Consistent with many hagiographic plays, *El cardenal de Belén* (1620) is filled with musical references that ultimately support the different stages of St. Jerome's devotion, passion, piety, temptations, service, and canonization throughout the action. "Mañanicas floridas" appears well into the third act of the play, when disillusioned with the intransigence and corruption in his church in Rome, San Jerónimo leaves in search of rural Belén's harmony and tranquility, where he eventually becomes cardinal. The extant song, which underscores Lope's use of the literary topic *beatus ille*, is part of the culmination of a series of miracles in which Jerónimo tames a lion, who then

serves the future saint by obediently taking a donkey to graze while he helps his devoted follower Paula build a convent. After these miracles, Jerónimo prays in gratitude:

Mas antes, Dios eterno,
 que perficione estos oficios santos,
 el canto dulce y tierno
 escuche yo de serafines tantos,
 se vea de qué suerte
 nació la vida a remediar la muerte. (246A)

Jerónimo's devotional prayer triggers the apparition of a supernatural Nativity scene in which three shepherds sing a *seguidilla a lo divino*. The refrain, "Mañanicas floridas," becomes the medium of a call-and-response performance, in which a heavenly voice resonates, "Recordad a mi niño / que duerme al hielo." Curiously, the *copla* part of the song, according to the text, is performed solely by the shepherd Pascual, until the *vuelta*, when the audience is to hear the same celestial voice sing. The three Kings also appear and join, singing a different song, rejoicing in the Messiah's arrival, for which no music has yet been identified: "Alegraos, pastores, / ya viene el alvore" (246B).

The top voices of the original anonymous score preserved in early seventeenth-century *Romances y letras de a tres voces* begin with the text "Soberana María." However, there is a note under the third voice to use a "Mañanicas floridas" song-text, which is why Jesús Bal used it as the main text for all voices in his anthology (105). The "Soberana María" text is a possible religious adaptation with the same music but does not mention any play. The score also appears in *Cancionerillos de Munich* categorized under "seguidillas," and in the *Romancero de Barcelona*. Moreover, a modified version of the song-text also makes its way into the first act of Calderón's *Mañanas de abril y mayo*, and into the first act of Lope's *El acero de Madrid*, with a slight textual variation ("Mañanicas floridas / del mes de mayo") (Alín et al. 68).

The song-text and rhythm closely follow many characteristics of a *seguidilla a lo divino*. Despite attacks and condemnation from moralists, these popular song-dances were adapted to attract the masses and teach them about the lives of saints or various religious doctrines and dogma, particularly during the Counter-Reformation. The extant score of "Mañanicas floridas"

(Bal 39–40) is transcribed as a triple meter 3/8 in D minor; most of the music is dedicated to the *estribillo*, while seven of the forty measures are encased in repeat signs meant to accompany the glossing in the *coplas*. Though *seguidillas* do not typically follow a specific chord progression or ostinato, this score consistently employs rests on down beats and suspensions with notes emphasizing up beats. The tension in the music is word-painting¹³—in fashion with *seconda prattica*—to symbolize the cold of the wintry morning of the first verses, “Mañanicas floridas / del frío invierno.” The imitative polyphony of the following two verses echoes the repeating reminder not to forget Baby Jesus, “Recordad a mi Niño,” finally cadencing at “hielo,” with a modulation from minor to major mode, further supporting the brightness of the white winter morning. Moreover, the song functions within the confines of *musica divina* (Otoala 81), whose cosmological melodies allow the elevated metaphysical effect of “knowing” and communing with God. The perceived power of music in the song enhances the sublime scene by essentially mimicking and depicting Jerónimo’s harmonious inner consonance that allows such divine communication.

The music for the *coplas* section is homophonic to emphasize the song-text, and the off-beat rhythmic tension in the last two measures resolves on down beats. At the same time, the tonalities return to a mysterious minor mode at the final cadence. Thus, the score structurally supports the supernatural scene and uses music rooted in a popular song-text to attract audiences to Catholic dogma through religious syncretism. The scene also anticipates the last devotional act before the Demonio is cast out and Jerónimo expires, proclaiming repeatedly, “¡Oh, cuánto me estremece la trompeta, que con su voz sonora y temerosa el alma más pacífica inquieta!” (250B).

“Oh qué bien que baila Gil” (*Al pasar el arroyo*)

Jesús Bal asserts that the anonymous piece “¡Oh qué bien que baila Gil!” is essentially a mini *ensalada* preserved in *Romances y letras de a tres voces* and still heard today in the Spanish province of Cáceres (108). Although it is difficult to decipher in the *comedia*’s text, the score reveals the structure of the song-text: refrain of four verses, followed by *coplas*. The first musical phrase (the refrain’s first two verses) corresponds to a *villano*—a type of poem (*letra*), instrumental scheme, and dance-song popular during the sixteenth and seventeenth centuries, with a typical I-IV-I-V-I chord progression in

duple meter (Esses 726–33; González Lapuente 512). The beginning of the second musical phrase (the refrain’s third verse) is a *chacona*—a poem, an instrumental piece, and a triple meter song-dance (*baile* and *danza*) with a varying I-V-vi-V chord progression in a much slower tempo, returning to the *villano* in the refrain’s fourth verse (Esses 612–22; González Lapuente 113). The nine measures encased in repeat signs are to be sung to the remaining *coplas*. As Esses notes, Lope probably contributed to popularizing the *chacona*’s early poetic form by first adapting its couplet *estribillo* form, as shown in “Loores y alabanzas de Sevilla, y de las Indias a modo de chacona de Lope de Vega” in 1602 (613).

Though Bal only links the anonymous extant score’s *estribillo* to a *letra* in *Tonos castellanos*¹⁴ and Lope’s *Al pasar del arroyo*, Alín also connects it to a *letrilla*¹⁵ attributed to Góngora, composed before 1606, plus another poem “a lo divino” found in Francisco de Avila’s 1606 anthology (Alín et al. 78). The *estribillo* varies slightly in the religious version, and the gloss of each version is different. The versification, however, is consistently octosyllabic, which could make the text easily interchangeable within the music to fit a variety of theatrical purposes, whether religious or secular. Furthermore, during this time, the practice of poetic and musical glossing of old *romances* produced an abundance of textual and vocal settings (Esses 556).

Bal transcribed the anonymous three-voice “¡Oh qué bien que baila Gil” (75–77) preserved in *Tonos castellanos* in three sections that correspond to 1) the first two verses of the *estribillo* (“¡Oh qué bien que baila Gil / con las mozas de Barajas”), 2) the third and fourth verses (“la chacona a las sonajas, / y el villano al tamboril”), and 3) the glossing *coplas*, whose text is different from Lope’s but still fits the repeating music and could support structural and ideological functions. The music for the *coplas* accompanies three *mudanzas* and a two-verse *vuelta*, plus it includes two endings; the first connects it to the subsequent *copla*, and the second has a final cadence. The *estribillo* music potentially supports word-painting of the various dance movements and stage proxemics. It begins with a *villano* in duple meter, transitions to a *chacona* in triple meter, and back to the *villano*. It also emphasizes “baila” and “Barajas” as the cadences. The music for the *coplas* is only five measures, but it repeats to accommodate all of Lope’s poetic glossing and melodic diminutions—ornamentations musicians could make to help transition between one note to another (Garden and Donington)—especially to connect the *vuelta* to the *estribillo* smoothly. As the song-text references, the accompaniment calls

for *sonajas*, *tamboril*, guitar strumming, and most likely other instruments contributing to the rustic atmosphere and spectacle.

In *Al pasar el arroyo*, “¡Oh qué bien que baila Gil!” appears in a scene depicting the Barajas countryside where Benito—a self-made rich farmer in relentless pursuit of his long-time love, Jacinta—stages a lavish rustic celebration filled with music and dancing to attract her. This whole scene is performed with music in the background: “¡Oh, qué bien que baila Gil, / con las mozas de Barajas, / la chacona a las sonajas, / y el villano al tamboril!” (392A). While all are dancing, Benito insists, and Jacinta, tired of rejecting his advances, uses the music to move (“*mudanza*”) away from him throughout the scene (392A). The song’s structure, which follows a typical refrain and *copla* divided into three *mudanzas* with a *vuelta*, reflects Jacinta’s evasiveness. The music contributes to the complication of the plot as Benito falls further in love with Jacinta. In line with Juan Bermudo’s treatise that music can paradoxically bring the soul into harmony with a calming and soothing effect, or at other times, it can excite and stir up passions (Otaola 93), the score of “¡Oh qué bien que baila Gil” can enhance the exacerbation of Benito’s desire, especially as Jacinta passionately sings and dances erotically throughout the scene. Unsurprisingly, this characteristically lascivious and erotic song-dance was strategically placed at the beginning of Act 1 since its tonalities, rhythm, and voices are embodied in Jacinta’s beauty, sensuality, and free spirit.

“Arrojóme las naranjicas” (*El bobo del colegio*)

Finally, preserved in *Tonos castellanos*, this song-text appears in Lope’s *El bobo del colegio*, his *Entremés del soldadillo*, and in Foulché-Delbosc’s *Séguidilles anciennes* from the first half of the seventeenth century (Bal 108). Religious versions of the song exist in *Cancionero sevillano*, whose text appears in the third act of *Pastores de Belén*, “Desnudito parece el niño, / Dios de amor, que con flechas está, / pues a fe que si me las tira, / que tengo de hacer llorar,” as well as a closer textual reference from ms. 3914, “Arrojóme amorosas flechas, / ¡ay!, mi Dios desde el altar, / arrojómelas . . .” (Alín et al. 73). The song-text and versification in Lope’s play is slightly different but both follow the same poetic theme: “Naranjicas me tira la niña / en Valencia por Navidad, / pues a fe que si se las tiro / que se le han de volver azahar” (190B).

“Naranjicas me tira la niña” appears in the play’s second act. Octavio, Fulgencia’s brother, escorts her to marry Don Juan in Salamanca so Octavio

can then marry Celia (Juan's sister). However, Fulgencia has already fallen for Gracerán during her stay in Valencia. Fulgencia is now sequestered in her brother's house back in Salamanca, and even though Gracerán makes the long voyage to rescue her, as time passes, Fulgencia believes he has forgotten her and becomes forlorn. To lift her spirits and steer her back to Don Juan, Octavio sets up an extravagant musical scene. The music will affect all the characters but particularly Fulgencia and Don Juan. Curiously, Octavio instructs the musicians to be "Amphions" ("Que hoy Anfiones seais / de aquesta piedra que veis" 190A). With this witty musical metaphor based on Greek mythology, Octavio commands musicians to perform like Amphion, son of Zeus and Antiope, who had musical powers over matter, to overcome Fulgencia's impenetrable intransigence. This of course is consistent with the notion of *musica humana*, that is, how music emitted from the universal spheres could affect the soul by helping it recuperate lost harmony (Otoala 75). Interestingly, the pleasant song-text about the clear Valencian air and coast filled with green plains covered in spring's orange blossoms reminds Fulgencia, originally from Salamanca, of the mythical Mediterranean place where she fell in love with Gracerán: "Mucho me habéis alegrado; / muy linda es la canción" 190B).

Barbara Kurtz asserts that the play is beyond a mere exaltation of a Valencian "cuadro de costumbres"; it emphasizes the intimate and paradoxical link between discretion and foolishness of the human condition, metaphorized through the cities of Salamanca and Valencia, stereotypically contrasting their ways of looking at love: the first, prudish and "cold"; the second, openly amorous and "warm" (11–12). In various ways, the musical references and scenes of the play reinforce this contrast. Fulgencia's hopes of seeing Gracerán are rejuvenated, much to the dismay of Don Juan, who jealously complains that he wishes the song would instead be about the Castilian city of Tormes, a place closer to where he is from: ". . . en esta ocasión / más hubieran acertado / si celebraran el Tormes" (190A). Fulgencia asks the musicians, who coincidentally are from Valencia, to sing another song, and they choose another popular Valencian *letrilla*. The extant music (Bal 90–92) has sixty-nine measures for *estribillo* and *copla*, all in triple meter 3/8 in D minor for three voices, mostly homophonic with some imitative polyphony. The typical syncopated rhythm set to lively tonalities not only supports and reflects Fulgencia's return to inner "harmony" ("Cantad; que a fe de quien soy, / que me dais mucho placer" 190B), but it gives the score an authentic

Mediterranean “Spanishness” with a courtly flavor. In the end, the industrious Gracerán not only disguises himself as a fool (thus *El bobo del colegio*), but also utilizes music as a distraction to repeatedly gain access to Octavio’s house and fool everyone so that he can marry Fulgencia.

Conclusion

The extant music that Juan Bal y Gay transcribed and linked to Lope de Vega’s plays can be a resource for today’s theater companies, directors, and performers. In these scores are musical allusions to *romances*,¹⁶ *letrillas* (i.e., “arrojóme las naranjicas”), *villancicos*, *seguidillas* (i.e., “Madre, la mi madre”), *seguidillas a lo divino* (“Mañanicas floridas”), and even mini *ensaladas* (i.e., “¡Oh qué bien que baila Gil!”), among others, that can enhance the various *Comedia* scene-types on stage. These songs support the creation of tension and suspense of a given scene, highlight the thesis or premise of the play (i.e., *Por la puente, Juana*), alleviate or exacerbate melancholy, reflect period notions of world harmony (i.e., *El bobo del colegio* and *El mayor imposible*), provide verisimilitude and help generate the sublime in supernatural scenes (i.e., *El cardenal de Belén*), as well as intensify character expression and delineate period dances and instruments (i.e., *Al pasar el arroyo*).

It is important to note that in the plays studied here, and in many others, musical references on the page worked together with the musical numbers on the stage to create the type of spectacle to which audiences returned time and time again. It is indeed rare for Lope’s playtexts to be completely absent of music and dance, for even when music or musicians do not appear in the list of characters, we can find them in the action in one form or another. The numerous musical references¹⁷ scattered throughout the plays such as the ones here studied embed precious remnants of the songs, dances, and instruments as well as performance practices in vogue during his time.

Appendix

Por la puente, Juana	Act 1	Act 2	Act 3
References	3	3	2
Scenes	--	1	1
Extant Music	--	--	1 “Por la puente, Juana”

El mayor imposible	Act 1	Act 2	Act 3
References	3	4	3
Scenes	1	1	--
Extant Music	--	1 "Madre, la mi madre"	--

El bobo del colegio	Act 1	Act 2	Act 3
References	7	8	6
Scenes	--	1	--
Extant Music	--	1 "Arrójome las naranjicas"	--

El cardenal de Belén	Act 1	Act 2	Act 3
References	5	8	9
Scenes	1	--	1
Extant Music	--	--	"Mañanicas floridas"

Al pasar el arroyo	Act 1	Act 2	Act 3
References	3	5	3
Scenes	1	--	1
Extant Music	1 "Oh qué bien que baila Gil"	--	--

J. Yuri Porras is a full professor of Spanish at Texas State University. His field of specialization is early-modern Iberian literatures and cultures. His publications center on music-text interrelations, semiotics, and performance in Iberian drama from the Renaissance to the nineteenth century.

NOTES

1. *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (1578), *Cancionero de Claudio de la Sablonara*, *Tonos humanos*, *Romances y letras de a tres, cuatro voces*, *Tonos castellanos*, *Parnaso español de Madrigales*, y *Villancicos a quatro, cinco et seis, compuesto por Pedro Rimonte* (1614), are all from Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca de Medinaceli, Turin, Biblioteca Nazionale, among others (Bal 102).

2. Bal y Gay's anthology has been relegated to relative obscurity. Margit Frenk, for one, previously asserted that the *Diferencias sobre el canto del caballero* transcribed in the anthology could not be based on the song from *El caballero de Olmedo* (103–4). Carmelo Caballero believes none of the scores that have survived with Lope's texts until now, such as the ones appearing in Bal y Gay's and Miguel Querol's respective collections, can be traced to a specific dramatic performance or play (688). Nevertheless, as they are the closest known musical remnants to the tunes utilized in the theater, we cannot rule out that these scores are based on similar traditional tunes that coincidentally fit not only the play text of *El caballero de Olemdo*, but also those of Lope's *Del pan y del palo*, *Auto de los cantares*, and *El santo negro Rosambuco* (Bal 107). See Katz for more biographical information on this figure associated with the Generation of '27.

3. Throughout this essay I am using *Comedia* (with a capital C) to refer to the genre and *comedia* (with a lowercase c) to refer to an individual play.

4. Though Paun de García and Larson refer specifically to *Comedia* translations to English (31), the jump from “page” to “stage” is similar in “score” to “performance,” that is, what is on the page of either playtext or music score is only a sketch of a moment in time. It is up to today's directors and performers to fill in the gaps.

5. The constant use of musical idiomatic expressions, metaphors, and symbols sprinkled throughout is the focus of a separate study.

6. There are various works that study this characteristic of the seventeenth-century *Comedia*, specifically in Lope de Vega, such as *The Songs in the Plays of Lope de Vega* by Gustavo Umpierre, as well as Alín's and Begoña's *El cancionero teatral de Lope de Vega*, and in the works by Louise K. Stein, among others.

7. Again, the idea that we need to consider but not overly obsess about completely “faithful” translations of period playtexts or be confined within the “fixity of the text” (Johnston 67) can be extended to all types of performances of these oft-forgotten works. Gilabert also believes the frequent lamentations about the limited number of extant scores in the field of early Iberian theatrical music are overly dramatic (75).

8. Juan del Vado's score may have derived from a preexisting tune later used in posthumous performances of Lope de Vega's work. Because of space limitations here, the scores associated with *San Isidro, labrador* will be the focus of another study.

9. An early seventeenth-century collection of Spanish songs and villancicos manuscripts from the late sixteenth century is preserved in *Biblioteca Nazionale de Turin* (Bal 102).

10. In Act 2, the Músico refers to “Madre, la mi madre,” as “Una letrilla, / aunque no es nueva, diremos” (478A). Stein and Esses categorize it as a *seguidilla*, consistent with how a song with the same title is referenced in Cervantes's *El celoso extremeño*, *La entretenida*; Lope's *Los melindres de Belisa*, *El aldeguela*, *El entremés de daca mi mujer*; and Calderón's *Céfalo y Pocris* (Bal 108; Stein 30–31; Esses 714). A similar song-text also appears in *El Aldegüela* (Alín et al. 146), although of questioned attribution to Lope.

11. The last name's spelling can vary: Ruymonte or Ruimonte.

12. *Ensalada*: a type of Iberian polyphonic composition featuring a “salad” or quodlibet of well-known melodies and texts (Gómez).

13. This refers to “the use of musical gesture(s) in a work with an actual or implied text to reflect, often pictorially, the literal or figurative meaning of a word or phrase” (Carter).

14. A songbook from the second half of the sixteenth century housed in Madrid’s *Biblioteca de Medinacelli* #13231 (Bal 102).

15. *Letrillas*, from *letra*, here refers to the “mote,” “pie,” “cabeza,” even “villancico,” “estribo,” or “estribillo,” meaning the refrain of a song or poem. The designation “letrilla” was more common in the seventeenth century (Sage).

16. The frenetic editorial and publishing practices in the numerous volumes and *sueltas* of plays of the period left out the music (Caballero 678; Gilabert 77). An example here of the “compressed” characteristic of playtexts, we must negotiate the extant music with the fact that in *Por la puente, Juana*, we only see the couplet, “Por la puente, Juana, / que no por el agua.” Perhaps this is a consequence of the recycling of old romances, tonos, and dances that were eventually adapted to each play, though without any record for posterity.

17. See appendix for a brief outline of musical references and scenes for each work analyzed. I define musical references as explicit or implicit brief interventions in the dialogue or in the play’s stage directions that borrow from music (i.e., idiomatically, metaphorically, etc.), dances, and instruments that appear to be isolated but collectively contribute to the dramatic effect. Musical scenes, on the other hand, refer to the significantly more extensive intervention of music appearing at important junctures in the plot, contributing structurally, technically, and ideologically to the message of the work.

WORKS CITED

- Alín, José María, et al. *El cancionero teatral de Lope de Vega*. Tamesis, 1997.
- Anderson, Warren. “Amphion.” Grove Music Online. Oxford UP, 2001. doi-org.libproxy.txstate.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.00816.
- Anderson, Warren, and Thomas J. Jathiesen. “Plato.” Grove Music Online. Oxford UP, 2001. doi-org.libproxy.txstate.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.21922.
- Arnold, Denis. “‘Seconda Pratica’: A Background to Monteverdi’s Madrigals.” *Music and Letters*, vol. 38, 1957, pp. 341–52.
- Bances, Candamo F. A. *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*. Edited by Duncan W. Moir. Tamesis, 1970.
- Bal y Gay, Jesús. *Treinta canciones de Lope de Vega*. Residencia, 1935.
- Caballero, Carmelo. “La música en el teatro clásico. *Historia del teatro español I. De la edad media hasta los siglos de oro*, edited by Javier Huerta Calvo, et al. Editorial Gredos, 2003, pp. 677–715.
- Carter, Tim. “Word-Painting.” Grove Music Online. Oxford UP, 2001. doi-org.libproxy.txstate.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.30568.
- Frenk Alatorre, Margit. “El ‘canto del caballero’ y el *Caballero de Olmedo*.” *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 22, 1973, pp. 101–4.
- Gilabert, Gaston. “En busca de la voz perdida: el verso cantado en el teatro del Siglo de Oro.” *Investigaciones del teatro clásico español: lagunas y nuevas aportaciones*, edited by José María Diez Borque and Elena Di Pinto. Visor Libros, 2020, pp. 73–88.

- Gómez, Maricarmen. "Ensalada." *Grove Music Online*. Oxford UP, 2001. doi-org.libproxy.txstate.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.08851.
- Johnston, David. "Lope de Vega in English: The Historicised Imagination." *The Comedia in English Translation and Performance*. Tamesis, 2008, pp. 66–82.
- Katz, Israel J. "Bal y Gay, Jesús." *Grove Music Online*. Oxford UP, 2001. doi-org.libproxy.txstate.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.01922.
- Kurtz, Barbara E. "El bobo del colegio de Lope de Vega: aproximación a su sentido." *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 11, no. 1, 1986, pp. 11–25.
- Larson, Donald R. *The Honor Plays of Lope de Vega*. Harvard UP, 1977.
- Otaola González, Paloma. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*. Reichenberger, 2000.
- Palisca, Claude V. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. Yale UP, 1985.
- Pope, Isabel, and Paul Laird. "Villancico." *Grove Music Online*. Oxford UP, 2001. doi-org.libproxy.txstate.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.29375.
- Paun de García, Susan, and Donald R. Larson. "Introduction." *The Comedia in English Translation and Performance*. Tamesis, 2008, pp. 1–36.
- Sage, Jack. "Letra." *Grove Music Online*. Oxford UP, 2001. doi-org.libproxy.txstate.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.16497.
- Stein, Louise K. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*. Clarendon, 1993.
- Subirá, José. *Historia de la música teatral en España*. Labor, 1945.
- Tomlinson, G. *Monteverdi and the End of the Renaissance*. U of California P, 1987.
- Vega Carpio, Lope Félix de. *Al pasar el arroyo. Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, vol. 1. Edited by Juan Eugenio Hartzenbusch. Biblioteca de Autores Españoles, 1950, pp. 387–408.
- . *El bobo del colegio. Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, vol. 1. Edited by Juan Eugenio Hartzenbusch. Biblioteca de Autores Españoles, 1950, pp. 179–202.
- . *El cardenal de Belén. Obras de Lope de Vega IX. Comedias de vidas de santos I*. Edited by Marcelino Menéndez Pelayo. Biblioteca de Autores Españoles, 1964, pp. 211–52.
- . *El mayor imposible. Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, vol. 2. Edited by Juan Eugenio Hartzenbusch. Biblioteca de Autores Españoles, 1950, pp. 465–86.
- . *Por la puente, Juana. Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, vol. 2, edited by Juan Eugenio Hartzenbusch. Biblioteca de Autores Españoles, 1950, pp. 541–56.

Translating and Rewriting Sources

No Laughing Matter: Translating the Ludic Imagination in Lope de Vega

DAVID JOHNSTON, QUEEN'S UNIVERSITY BELFAST

ABSTRACT: Lope's theater is famously playful, featuring a whole series of ludic devices that, dramatically at least, tend to privilege subjectivity and imagination over hard-headed adherence to social norms and the body of customs. This article, remembering Don Larson's playful nature and his own deep-rooted interest in processes of extension and transformation, examines the translational implications of Lope's ludic imagination.

KEYWORDS: Ludic, game, imagination, subjectivity, translation

Conversation

I am grateful and honored to be included in these pages.

That said, when I was first about to meet Don Larson I was apprehensive. This was the early autumn of 2008, and my translation of *Dog in the Manger* was opening in the Shakespeare Theatre Company's Lansburgh Theatre. Don and Susan García, Golden Age scholars of considerable reputation, had written to say that they were coming to Washington, that they intended to see the play twice, and could we meet to talk about the translation and production over dinner.

What! Twice?

I have always thought that every public utterance we make provides evidence to the putative prosecution. And to translate a play for performance is to make a delicate and extended declaration where sources of self and text merge in critical and creative exploration. Translational interventionism had nowhere to hide in this case.

Comedia Performance, Volume 21, 2024

Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0184>

So, once to gather the evidence, and twice to formulate the terms of indictment . . .

I had reason, I reasoned, not to look forward to the dinner. As a translator I am accustomed to the mechanical thinking that emerges from the philological mindset of delineated territories of ownership, where the translation is viewed as a simulacrum, Baudrillard-style, that reconstructs the original text as a perceived and incontestable reality. On the other hand, I have always believed that, if performance happens in the air, in that dynamic space between stage and auditorium, the translation of a play is no less transient, no less ephemeral, no less a gossamer bridge between shifting interstices of time and space. Not only that, but most plays from distant times and places arrive in need of repair, elements within their original system and conventions of performance fractured. Attending to these fractures is all too easily construed as a form of stooping to conquer (Iris Murdoch's cynical characterization of theater practice echoes disapprovingly in my mind [162]). I think of such attention, however, as an act of necessary repair, of translational triage, for writing that would otherwise collapse broken on our stages.

The dinner was in a Spanish restaurant near the theater, a tiled *tasca*-style place that boasted “authentic” cuisine. I read the signs. The “authentic” is all too often a spurious quality seized upon by those staking a claim for the ontological inviolability of the original, for whom any translation cannot assert artistry beyond a mechanical capacity for at best artisan reproduction. The ultimate impossibility of translation lies, accordingly, in its preordained pursuit of the authentic re-created, a contradiction in terms where it is condemned to inevitable failure as merely second-order writing. The scene, it seemed, had been carefully set.

In the event, I met with two wonderful scholars whose intellectual willingness to explore Spanish Golden Age theater in all its forms and iterations was a welcome relief. It was an encounter that embodied the collegiality that thrives on disinterested discussion and learning in and through the network of linguistic and cultural backgrounds that we brought separately and collectively to the literal table. Disinterested, but not disconnected. This was the conversation you always want to have with practitioners and academics alike—a conversation alive to the shifting patterns of cultural landscapes across time and space, to the constellations of interstices that are remapped and renamed in the act of translation, and in any lively attempt to understand and discuss the past from the perspective of the present.

It was a meeting that reminded me irresistibly of Brian Friel's hedge school in *Translations*—his 1981 play that, on the surface, denounces colonial power as an act of enforced translation, but which, at its core, offers its own inquiry into the advancements of knowledge that come in the wake of interpreting across culturally constructed privacies. There is clear censure in *Translations* of the failed methods of philology, characterized in the play's early nineteenth-century setting as the linguistic self-containment and cultural appropriation of the expansionist nation state; the disenfranchised hedge school, on the other hand, provides a powerful image of what a translational mindset brings to a place of learning—the creation of a space where alternatives are imagined as an antidote to the constraints of an environment ossified by schemes of appropriation, the lust of ownership, and the determination to commodify. This is about abandoning critical territorialism and interpretive reductionism geared to the invariant, and exploring the range of potentials within any act of imaginative re-creation. Our conversation that night ranged over what Lope did and what he might have done under different circumstances, what Barack Obama was doing and what he too might do under different circumstances, and over much of the connective tissue of politics and performance in between. It was a translational conversation in every sense, illuminated by Don's restless wondering and sense of fun, a spirit that understands play as a foray into what Henri Lefebvre called “the simple moments and the highest moments of life” (86).

Imagination

I could see why Lope inspired love in Don. His plays, like those of García Lorca, probably his most recognizable descendant, are embedded in the subjunctive mood, the exploration of the what-if where subjectivity and the framing constraints of external reality interact and collide. It is this serious sense of play, the exploration of play-acting as a heuristic portal into deeper truths and a source of synchronous duplicities, that had drawn me as a translator to Lope and, in particular, to his *Lo fingido verdadero*—a play that embodies his uneasy attraction to the double-edged power of performance as a metaphor for a world where truth and lies are indissolubly meshed and performed with equal conviction. I called my translation *The Great Pretenders*, more in homage to Freddie Mercury's 1987 “The Great Pretender” than The Platters' original of 1955, in recognition partly that every act of interpretation

exists in a performative relationship to the original, but more completely that pretense is an intentional way of being, where different planes of reality—the fictional, the ludic, and the unacknowledged or repressed real—coalesce. This is the essence of theater, its ontology as a representational form, from which its methods, concerns, and complex depictions of relatedness all derive.

Written hard on the heels of his *Arte nuevo de hacer comedias, Lo fingido verdadero* functions as an epistemological playground where its author tests the limits and potentials of ideas expressed in theory, in a way akin to how a child might explore the workings of, for example, cause and effect through targeted play. Accordingly, I thought of the play as more ludic than numinous (an interpretation that drew a thunderbolt from *Guardian* reviewer Michael Billington [“Empire of dreams”]). For me, Ginés’s radical conversion seems to stem at least as much from the outworking of a performance dynamic, acted out in response to a particularly oppressive context, as from the mysterious moving of the divine. For Lope, as for Lorca, theater centers around the performance of the self, invariably caught between the lure and the threat of the unknown or unforeseeable consequence, in that threshold place that is the epistemological gap between the urge of subjective experience and the dead hand of the apparently empirical. In *Ways of Seeing*, John Berger, perhaps the most important English cultural critic of the last decades, characterizes this gap in terms of child’s play:

Seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak. But there is also another sense in which seeing comes before words. It is seeing which establishes our place in the surrounding world; we explain that world with words, but words can never undo the fact that we are surrounded by it. The relation between what we see and what we know is never settled (7).

In its dramatization of the ever-shifting contours of this epistemological gap between what we see and what we know, Lope’s theater is the opposite of naïve realism. Its playful uncoupling of appearance from apparent reality prompts imaginative engagement with alternative aspirations and how they might be achieved, or stifled by the political and epistemic constraints of the way in which things seem to be. His theater, in that way, happens around acts of physical and verbal imagination, assaying propositions sited in the liminal space of that epistemological gap. Following Bert O. States’s characterization of the

complementary lenses of phenomenology and semiotics, if we consider what we know as a mode of seeing and what we can imagine as a game of utterance, then they constitute a kind of binocular vision (see esp. Introduction); one eye enables us to see the world in terms of the models and paradigms of lived experience, where things are what they are; the other enables us to see the world in terms of the processes of creative and interpretive shaping, in which things are what we dream they may become. To bring them together—the lure and the threat—asserts the centrality of play-making and translation, for example, not just as processes of active understanding (to borrow from Bakhtin), but also as methods of discovery or hermeneutic tools. Lorca, from his own lived experience, knew the lure of the liminal, of imagination beyond the control of external necessity (drawing explicitly here from the terms of Unamuno's *Del sentimiento trágico de la vida*). In an emblematic poem from the *Romancero gitano*, “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla,” the eponymous hero:

[. . .] va a Sevilla a ver los toros.
 A la mitad del camino
 cortó limones redondos,
 y los fue tirando al agua
 hasta que la puso de oro.
 Y a la mitad del camino,
 bajo las ramas de un olmo,
 guardia civil caminera
 lo llevó codo con codo (417).

Lemons, of course, are not a prized commercial commodity along the byways of Andalusia. The *Romancero* offers an ever-shifting optic of images drawn from everyday life that connect with the far reaches of the imagination, images that evoke the interplay of the ludic imagination and a cosmological sense of time and space—in the meaning that cosmology is given by astrophysicist David Spergel as the recreative gaze that projects time onto space, because “when we look out in space, we look back in time” (125). In this case, Antonio Torres Heredia, “hijo y nieto de Camborios,” through an act of physical imagination (throwing lemons into the water), provokes an alchemical reaction, and through that the aesthetic reimagining of his physical environment—path, lemon tree, elm tree, river—echoing the alchemist’s timeless objective of transformation. This is why the poem is dedicated to Margarita Xirgu, whose transformative

energies onstage Lorca greatly admired. Antonio, on the other hand, ends up cowed by the power of his own imagination, effectively censoring his own ludic interplay with the externally verifiable world. The metonymic trope of the civil guard evokes the impact of necessity, the bowing to the force of that which necessarily is. Because it is not that imagination creates the radically new, but rather it uncovers what is possible or latent within the order of things, and the voice of self-mockery that summons Antonio's inner civil guard, in Lorca's view at least, both lessens him and locks him into the prison of groupthink.

Reason

It is perhaps Calderón who writes most powerfully about how a group mindset, the collective assumption of reason, assumes the force of necessity and, in the most literal sense, occasions the death of the imagination. Don Juan Roca, in *El pintor de su deshonra*, laments his lethal loss of status in the eyes of others (in this case, the servant Celio) in the speech that begins in my translation "By such and such is honour broken." No matter how fine the sentiments of this gentleman painter, irrespective of his commitment to aesthetic living, he is now locked into the prison of collectively predetermined action, society's brutal body of customs. His angry questioning continues,

What madness dreamt up laws like these,
these shameful rites the world accepts,
where another's shameless intent
visits such punishment on me? (Calderón 66)

in a speech that extends to forty-seven lines, providing one of the emotional climaxes of the play. It marks a moment of what John Cornford, fighting in the Huesca Offensive almost exactly 300 years later, called "the dialectic's point of change" ("Full Moon at Tierz"), a zenith of transcendental recognition crushed, in the case of the play, by what is eventually and inevitably the senseless murder of Don Juan's kidnapped wife. Taken together, unanswered words and irredeemable action are a powerful indictment, for today's spectator at least, of any power, legal or cultural, that reduces the playful subject to bare life.

This is the landscape of the liminal, Lorca's theater as "escuela de llanto y risa" (1215), within which Lope's *comedias* play out. In part this is "because through such variety is nature's beauty achieved" (Lope, *New Art of Writing Plays* section 17), and such dappled things were for Lope proven crowd pleasers. It is

too easy to apply Murdoch's stooping to conquer to Lope's treatise—although why would Lope readily want to turn his back on the crowd anyway? But there is something else here too, something intimately connected with theater as a representational form, its correlation with a mind tacking between what it sees and what it knows. Lope's work straddles what cultural historian Johan Huizinga, in his still seminal *Homo Ludens. A Study of the Play Element in Culture*, calls “the hazy border-line between play and seriousness” (52). Lope wrote plays because—as that conversation with Don and Susan exemplified—he knew that whether a question is rooted in life or in theater, inevitably it soon involves both, because theater's quality of being an action helps define the contours and clinch the truthfulness of an idea. The act of representation itself, as well as the degree of manipulation it presupposes, were for Lope intrinsically playful—indeed might we not assume that same spirit within any art form concerned less with propagating ideas and more with the creative transformation of human experience? Huizinga himself noted that “[t]he mental sphere from which the drama springs knows no distinction between play and seriousness [. . .] and the whole of human life must be felt as a blend of tragedy and comedy” (145).

The rhetorical strategies and technical conventions of Lope's *comedia* as performance pieces are geared towards the representation and stimulation of emotions embedded in this pairing and interplay of comedy and tragedy—*El caballero de Olmedo* is a perfect example, where a death foretold insinuates knockabout comedy into the ambit of imminent grief, where the spectator's emotions are manipulated to blend in and out of the existential synchronicity of laughter and loss. This is why I chose to open *The Gentleman from Olmedo*, which played professionally at London's Gate Theatre in 1993 and Newbury's Watermill Theatre in 2004, with the lament sung by Fabia as a warning towards the end of the original:

They killed him in the darkness there,
the gentleman,
the glory of Medina,
the flower of Olmedo (12).

This is theater conceived as game. In both original and translation, the spectator is manipulated to the thrill of expectation of a death that looms large in their imagination, hanging over the story like a Damoclean sword. The subsequent action games out the madness of emotion and the sanity

of restraint, dishonor and honor restored, passions that both transcend and blind reason, and that ultimately engender acts of deceit, infidelity and murder. The stakes are high, but the process is ludic—Huizinga’s blend of comedy and tragedy, Freud’s duet of Eros and Thanatos, where necessity and ultimately death are momentarily diverted by other emotions at play. The translation of the *Gentleman* works because, as in the performance design of the original, the diversion of death is also momentary, and spectators are immersed in the same epistemological gap, intuiting, searching for clues, and deducing how and when this death will take place. In terms of Lope’s playful manipulation of an audience complicity rooted in the gap between what they see (we like this man, rash though he sometimes may be) and what they know (but he is doomed), we detect a phenomenological consciousness of play not only in energies of emotion pitted against resistances of thought, but also in the stirring interplay of adventure, transgression, jeopardy and catastrophe that configure this staged world. Lope, characteristically, ensures that these playground (in the serious sense) emotions are performed as larger-than-life states that come to possess characters, and are profiled in terms of possible outcomes by the earth-bound wit of the *gracioso*. Think, for example, how Tristán in *Dog in the Manger* runs a continual and intrusively worldly commentary on what his master hails as his “[. . .] beautiful thoughts, / rising and pitching”:

I hate to intrude. A letter,
 from Marcela, pining for you
 in her solitary confinement.
 It is heavy. With her sighing;
 even so, I don’t expect payment.
 At court everyone steers well clear
 of people they no longer need.
 It’s only when a man’s in favour,
 as you clearly think you are,
 he’s beset by unwelcome callers.
 But fortune’s a fickle thing,
 and when he falls from favour,
 others just turn their back on him,
 and walk away, like he had the plague.
 Perhaps Marcela has the plague?
 Maybe we should disinfect this? (66)

This is theater codified as game, where the energy and narrative drive of the *comedia* connect intimately with spectators' affective response to the gap between codes of behavior flouted and codes imposed draconically. The *comedia* as game speaks directly and deliciously to the sphere of the private, bringing spectators to confront the workings of codified authority while simultaneously impelling them into maelstroms of desire, externalized luxuriously in ambition, scheming, pretense, masking, and disguise. The dangers and lurid attractions of the liminal become the great underlying ludic structure of these plays, where chaos vies with order, collapse with structure, sin with retribution, desire with denial, and sex with death.

Pleasure

In his *The Sublime Object of Ideology* (1989), Slavoj Žižek develops the notion of *jouissance* from Lacan's principle of vitality in profusion to a more tempered sense of the conflicted but nonetheless intense pleasure that arises from challenging, and ultimately transgressing, the proscriptions of the superego. In terms of how Lope's *comedias* pitch characters into this liminal space between illicit desire and catastrophic sanction, we can argue that these plays excite in that empty space between stage and auditorium a discernibly Žižekian *jouissance*. Of course, the physical configuration of the *corral* was designed to intensify—and indeed diversify—this flow between actors and spectators, but Lope also maximizes such *jouissance* by frequently plunging his spectator from the outset into the consequences of a transgressive action. The opening of *El perro del hortelano* offers a fine example:

Salen TEODORO y TRISTÁN; vienen huyendo

TEODORO: Huye, Tristán, por aquí.

TRISTÁN: Notable desdicha ha sido. (1.1–2)

Such an opening *in medias res* demands from the translator a corresponding ratcheting up of the words actually spoken if the same energy flow is to be unleashed on the contemporary stage. Don was fascinated by our discussion of choices between European and American English, choices necessitated by the fact that my original translation “That was a bollocks!” used in Stratford to write forward Tristán's understated “notable desdicha,” might have provoked more cognitive dissonance than dramatic energy in an American context.

He laughed heartily when I told him that the Washington literary manager, with no regard for anachronistic metaphor, had suggested “That was such a train crash!” In the end, Tristán’s “That’s it! We’re dead men!” evoked the sense of jeopardy in which the entire action of the play is bathed.

In Žižek’s conception of *jouissance*, “illogical logic” plays out its paradoxes as “short circuits” (Kunkle) across the epistemological gap between seeing and knowing, or, in the dramatic context, between lure and threat. In many ways Lope is a writer keenly aware of the paradoxes inherent in human living—he lived out many of them in his own life. They are evident as pithy epistemological conundrums in many of the titles he gives his plays. *Lo fingido verdadero*, *El cuerdo loco*, and *El castigo sin venganza* are examples, in part dialectical reversals, ultimately resolved within the restoration of accepted truth as an ontological category—that is, the endgame of truth, of reason, of order, and of punishment—but also reflecting a Freudian awareness that subjectivity and the weight of expectation wielded by any societal body of customs are very often at odds. Lope is still a thinker of his time, a dramatist who recognizes the conventions of thought that stipulate the way things are, and who accordingly douses the transgressive energies ignited in the game by anchoring the final action to carefully contrived returns to the accepted correctness of these conventions. But the endgame is not the same as the dramatic climaxes that punctuate the narrative. And it becomes even more dramatically exciting when something of the ludic energy of that spirit of transgression survives to the closing moments of the play. It inhabits Teodoro’s final appeal to secrecy when he turns to the audience in the last words of *Dog in the Manger*, for example, and begs them to “[. . .] keep our secret / or else this whole house of cards / will come tumbling down around us” (126). I have always thought how interesting it would be as creative translation to write a sequel to *Dog in the Manger*, to see what life becomes for Teodoro and Diana, turning the original upside down in the same way as Kamel Doud does with Camus’s *Létranger* or Jean Rhys with *Jane Eyre* in her *Wide Sargasso Sea*. As a great playwright, Lope is always reluctant to abandon the excitement of the game, so that even the *deus ex machina* appearance of the King at the end of *Fuenteovejuna*, for example, gives royal sanction to the villagers’ spirit of resistance—an ending famously omitted by Lorca in La Barraca’s traveling version of the play, where resistance is upgraded to revolution in the imagination of its audiences.

I wonder if it is fanciful to see Lope as a precursor of the postmodern in terms of his reluctance to abandon the liminal excitement of the game.

Fanciful or not, it is a quality that the translator for the contemporary stage might wish to emphasize by way of subverting Lope's almost contractual obligation to restore order, formal and thematic. *Madness in Valencia* is a good example, one of Lope's characteristic explorations of the blurred boundaries of madness and sanity, where madness is portrayed more as reason running amok, in a richly comic, at times knockabout, vein. At the end of the play, all the loose ends are tied up in a series of contrived marriages that reassert the value of the social contract. In my translation, however, the female servant, Laida, who has been crazily obsessed with the lead character (Floriano, a sane perhaps-murderer who has been skulking in the madhouse under the guise of a demented inmate), is left as a lonely figure at the end, both the abandoned victim of her own delusions and the abused survivor of a publicly failed attempt to find love. It is a device that textures and strengthens the play's treatment of the relativity of madness and sanity, which was how it was first performed at London's Gate Theatre in 1992–1993. But Iris Murdoch whispered in my ear, and I began to feel that the mad romp of self-regarding artifice that constitutes its action was perhaps being undercut, sold short, by the refusal to enjoy the symmetry of the well-made ending. Perhaps the game can only be fully enjoyed with the endgame in view?

Fortuitously, one of the madmen in the asylum, Belardo, believes that he is Lope. Just as the play seems bound to end on a jagged note of despair, this character protests that such a discordant ending does no justice either to the character herself or, more widely, to how art at its most consolatory should work. The actors retrace their steps, like a film being rewound, until they reach the moment at which Laida's lonely fate is sealed. And now the action moves inexorably towards the symmetrical pattern of contrived marriages, including Laida's. Who, of course, is not necessarily any better off. But the translation effectively offers two endings on the same stage as a way of signifying the dialogical gaze of the translator, both doing justice to what was performed at the Gate and to Lope as well. But it also signals how endings in themselves are arbitrary and how interpretation effectively explodes any definitive access to closed meaning.

Game

As a writer, Lope delights in exploring the gap between public expectation and private desire. Many of his characters are either beholden to the duties

of circumstantial relationships or caught in the whirlwind of aspiration to be more. Of course, in Lope's world, teetering still on the edge of the modern, subjective aspiration is never easily accommodated. In the game of self-performance, as characters aspire to be more than their circumstantial duties allow, money therefore is less an exchange commodity that enables choice, and more a guarantor of status. There is an incipient capitalism here, but it is still embedded in a structure where the rules of accumulation are anything but *laissez-faire*. *La dama boba* is conceived throughout as play, where overweening aspiration, *volte-faces*, and masquerade form a rich dramatic texture in which communal ends thwart the satisfaction of private interests. As Liseo, accompanied by his world-weary servant, Turín, travels to Madrid to secure his financial future through a favorable marriage, he meets Leandro, an impoverished traveler returning disillusioned from a city he describes as

[. . .] a beehive,
 a madhouse, a compendium
 of every trick, deceit and game
 the imagination can conceive.
 A box of pieces discarded,
 broken, from some child's chessboard.
 Kings, queens, castles, knights, bishops,
 enough to fill a thousand boards,
 and round each one another thousand pawns,
 swarming and vying and jostling. (*A Lady of Little Sense* 16)

The description is important both in the way in which underlying structure collides with the chaos of desire running wild, and its intimation of growing social slide, a lurching into anarchy. There is a clear sense of the carnivalesque in *La dama boba*, not abstracted into the realm of spells and enchantment as in *A Midsummer Night's Dream*, but in terms of the pervasive illogical logic of play where self-performance and speech perform themselves in the gap between the rules dictated socially, and the game defined subjectively. In this play, in a way that surely prefigures Wittgenstein's *Philosophical Investigations* (1973), the malleability of language, its centrality to life in all its disorder and vital energies, moves center stage. We first hear from Leandro that Finea is "daft as the day's long, / a fool, a lurching shambolic / muttering and mumbling

idiot” (17), verbal incontinence that is explicitly linked to her inability to understand even the very basics of grammatical and lexical structures by her tutor who complains that in her attempts to master the alphabet “‘A’ is still presenting problems” (23).

And yet, throughout the play, Finea and her maid, Clara, communicate via a language that is both playful and tailored exactly to the complex demands of each situation. This is language that is performative within the shifting contours of the self rather than responsive to the fixed norms of social situation. Clara’s wonderfully evocative and imaginative description of the birth of kittens in the household ushers us into this world where the speech act is an integral element of the game of representation. She sets the scene:

Let me tell you.
 The sun rose lovely as ever.
 If you’d been up to see it!
 Reds and yellows like a soldier.
 The king’s colours!
 The slop carts were still trundling past,
 splashing around,
 their barrels full of Madrid sludge.
 The chamber pots!
 The Calle Mayor’s a sewer,
 someone once said,
 slidey and squelchy underfoot.
 A child’s bottom,
 it’s like wiping a child’s bottom.
 or like a nose
 that needs blowing, dripping with snot . . .
 someone said once. (34)

Such verbal inventiveness is a constant throughout the play—from the deviousness contained within the punning reference to the loft where the cat lives as Catalonia (Toledo in the original, as high ground) to reassure an ever-vigilant father that the unwelcome suitor, Laurencio, has abandoned Madrid, to the famous “desván” speech in which Clara riffs philosophically off the idea of the loft. This speech is important because it coalesces the games

of self and language into a clear sense of public and private spheres alike as sites of performance and, for better and for worse, playacting. Of course, it is a trope of the period that we live on borrowed time, that the wheel of fortune is no sooner up than down, because the overarching rule of life is *sic transit gloria mundi*. But this speech contains at its core a sense that human reason is limited because it is intimately bound up with a whole panoply of emotions, not least among them those of the flesh and the will to be more. The translation emphasizes a proto-modern sense that we pass off self-delusion as self-knowledge:

The mind's a mystery to us all.
 None of us are what we think.
 We hide our real selves away,
 perhaps even from ourselves.
 We all dwell in a sort of loft,
 the pinnacle of our pretence.
 The murderer finds just reason
 for his killing; the moneylender
 elevates greed into science;
 the judge loathes the poor thief before him,
 and inflicts him with the law's blindness;
 and the woman disgraced in love,
 the adulteress and the abandoned,
 she loses herself in self-loathing
 because her family locks her away.
 These are the real heights of our nature,
 we lock them all away. In the loft.
 And there's . . . (98)

This is more than a maid speaking truth to power. The speech explores language as both brutal façade and medium of play—Juan Mayorga springs immediately to mind as a contemporary dramatist no less concerned to present this duplicitous synchronicity. The narrative line of *La dama boba* is structured precisely around this synchronicity. At one point, Nise, who has fallen ill as a result of her suspicions about Laurencio's infidelity, denounces his self-serving glibness as “[. . .] gifts you sent to my bed: / Deception, betrayal, lies, fraud. / Gifts

so hard that, with your way with words, / you'd say were diamonds" (47). And at another, Clara and Finea playfully construct their own meaning from Laurencio's trite versifying, of which only key words now remain legible after Pedro's suggestive game with Clara:

- CLARA: He hid the letter in his britches
and was making me look for it.
- FINEA: With a candle? Was that not dangerous?
- CLARA: Yes it was. The letter caught fire.
He put it out very quickly
so keen was he for you to read it.
He said it was still vegetable.
Meaning you can still make it out.
- FINEA: Yes, you're right. I wish I could read.
There are some words I recognise.
Face . . . rosy . . . sun.
- CLARA: Your face is pink,
that's what he means.
- FINEA: After dancing,
especially.
- CLARA: What else does he say?
- FINEA: Dawn . . . rises . . . eyes . . .
- CLARA: You rise early
and see the dawn with your own eyes.
- FINEA: No, that's not true. Very rarely.
But it's kind of him to think so. (56)

The exchange, once again, recalls Wittgenstein's language games in the way it plays with meaning that is independent of intention and rooted instead in user context. The hermeneutic analysis implicit in this is, of course, central to the process of translation itself, and in many ways, as Nise and Finea play out the comedy and the tragedy of their role-play as first girls then young women seeking accommodation in the patriarchy—"We deceive our fathers / before we're born; / fathers want boys, / they pile up wishes; / out comes a girl / and the cord's cut, / succession's broken" (100)—it is not far-fetched to think of *La dama boba* as a play about the translational processes around which our lives are inextricably woven.

Madness

On the far shore of life as a game is the complex interplay of sanity and madness. The representation of the onslaught of the illogical on the strictures of reason was, of course, a crowd-pleaser in the most obviously carnivalesque way, but Lope, as a ceaseless student of the unending complexity of what it means to be a human living among other humans, was more interested in madness as a socially intelligible phenomenon. Of course, he does present madness as a range of human behaviors that challenge rational analysis—the parade of the denizens of the Valencia asylum provides a memorable dramatization of this abiding interest in the varieties of experience of human beings ever condemned to peering through a glass darkly. But, as many critics have shown, much more perceptively than I can, as a playwright with his intuitive understanding of the art of the actor, Lope was patently fascinated by madness as a performative way of being.

The madness of love is a trope that Lope inherited from writers like Ariosto, whose Orlando famously suffers love's destructive derangement and, in consequence, abandons his deepest responsibilities. Lope exploits the tragic as well as the comic potentials of love's excess, in plays as different as *El castigo sin venganza*, with its punishment of the quasi-incestuous, and *Los locos de Valencia*, where the audience delights in Pisano's uncomfortable infatuation with a madwoman who, unbeknownst to him, is coldly sane. This interplay of madness and sanity, their at times indissoluble contiguity, provides audiences with a privileged perspective (this character is fooling everyone else with their playacting) that is simultaneously cast into doubt (are they playacting or are they really mad?). That is one of the reasons why, in the Trafalgar Studios production of the play in 2010, Laurence Fuller's Pisano—in spite of a comparatively small speaking part—became for audiences and critics alike the play's living incarnation of Lope's obsessive zigzagging over the blurred lines between reason and derangement. *The Times*, for example, acclaimed his “wilfully eccentric performance [...] excitingly unlikely” (Maxwell). Much of this is inspired by the character's climactic moment of *jouissance* where, having listed the many reasons why he should avoid the apparent madwoman Erifila at all costs, and recognizing the madness of such a pursuit, he ends his speech with the reversal recognition “But I'd not change it for the world” (Lope, *Madness* 54).

Madness is a game that has no rules. It traffics in the illogical logic of its own condition, and whether feigned or true (to borrow Lope's own reversal)

its representation on stage, in a medium that is already performative, inevitably plunges the spectator into the epistemological gap between seeing and knowing. Of the many Lope *comedias* that play with this unresolvable gap, *El cuerdo loco* is one of the most interesting. It was Jonathan Thacker who first talked to me about it, and I was immediately captured by how the ostensibly private madness of love assumes the force of a contagion throughout the body politic. In a way, the play is a compendium of Lope's ludic devices—the action-driven opening careering between lure and threat, assumed madness as a survival strategy, the abyss between social pretension and private desire, scheming families jostling for power, the interplay of loyalty and treachery, magic potions and death-dealing poisons, illicit affairs of the heart and treacherous affairs of state. All set within a frame of murderous intent ironized through the language of love. I called my unpublished translation *A State of Madness* in order to evoke something of this contagion, of the madness seeping from individual desire into the fabric of the state itself. In the play, echoing Ariosto's Orlando, the madness leads to what Lope's audience would have considered an unholy and dangerous alliance between Christian Albania (where the action is tenuously set) and the Ottoman world. The translation relocates the play into the kingdom of Hungary and the Ottoman-Hungarian Wars that raged intermittently between the fourteenth and seventeenth centuries, so that we now move into both the recognizable heart of Europe and historical time; Spergel's cosmological gaze, which projects time onto space and enables continuous connection between the here-and-now of observance and the there-and-then of action, is no less a function of translation than of the transformative imagination. In the context of the now, characterized by the lucid madman Antonio as "I am Abel. You are Cain. We are cursed. / We are living in the final times" (2.2.1260–62), the threat of rupture between the great civilizations, the dominant religions, is existential. The ultimate implication is that Prospero's duplicitous and self-serving offer of a truce to the Sultan Bagha might be something that we should consider in order to avoid the brutal bloodshed and legacy of rancor of the final scenes of the play. Because, although in her final words to the audience, Lucinda announces that the game is over—"Your tale of the sane madman is over, / and this state of madness finally done" (2.2.3081–83)—our audiences see clearly that the madness might only have just begun.

Epilogue

It seems appropriate to conclude this article *in memoriam* with this direct address to the audience. If nothing else, it reminds us that performance only happens when an audience stands as interlocutor to the stage, not only in those moments when Lope brings down the fourth wall, but also simultaneously as both recipient and generator of the range of meanings suggested by the play itself. Because, in the final analysis, when the game is done, it is not done. Something of it carries over to the audience, in some helpful illumination or sanitizing obfuscation, in some new way of thinking or return to old belief, in some advancement of knowledge or refusal to contemplate the unthinkable. Whatever the impact of theater is, it is insidious and indirect. Whatever the impact of Lope's work has been, it is long term and ultimately unfathomable. But it has had impact, and Don Larson in his thought, in his work, and in his conversation has demonstrated that and been part of it, contributing to it and deriving from it.

Like Borges, Lope is concerned to communicate the mystery of the world, and like Borges drew upon any dramatic means at his disposal, whether natural or supernatural, logical or illogical, comic or tragic. His characters are generally ill-equipped to understand the situations that threaten to overwhelm them, but nonetheless they battle and scheme their ways to some sort of resolution; Icarus stands as a constant metonym for this paradox of human grandeur and folly, for the lure and threat of breaking the rules. Ultimately perhaps, this is the space Lope's theater offered its audiences: a space to be free, momentarily, from routine (Lope, of course, had his own audience of groundlings) and from circumstantial duty; a space in which transformation was always possible, both as a dream of flight and as a fear of falling, so that lingering exhilaration was always offset by final relief; a space in which the imagination constructs impossible worlds which collapse at concerted resistance, but which linger in the memory. A space for entertainment, for renewal, for conversation.

David Johnston has had over thirty translations from Spanish, French, and Portuguese performed professionally across the English-speaking world. His academic writing centers on issues of ethics and representation, and on the theory and practice of translation itself. He has been invited to speak about his work in twenty-five countries around the globe and has been an invited professor in universities in Brazil, China, India, Lebanon, and Spain. He has been elected to membership of the Academia Europaea, the European-wide academy of the arts, humanities, and sciences.

WORKS CITED

- Berger, John. *Ways of Seeing*. Penguin, 1972.
- Billington, Michael. "Empire of Dreams: Michael Billington Finds a Little Too Much to Laugh at in Lope de Vega's Dazzling Drama, *The Great Pretenders*." *The Guardian*, vol. 13 December 1991. www.proquest.com/docview/187318840/fulltextPDF/3263F1AB793F4802PQ/2?accountid=10474.
- Calderón de la Barca, Pedro. *The Painter of Dishonour*. Translated by David Johnston. Oberon, 1996.
- Cornford, John. "Full Moon at Tierz: Before the Storming of Huesca." 1936. allpoetry.com/Full-moon-at-Tierz:-before-the-storming-of-Huesca.
- Friel, Brian. *Translations*. Faber, 1981.
- García Lorca, Federico. *Obras completas I*. Aguilar, 1980.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. Routledge and Kegan Paul, 1949.
- Kunkle, Sheila. "Embracing the Paradox: Žižek's Illogical Logic." 2008. philpapers.org/rec/KUNETP.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Basil Blackwell, 1991.
- Maxwell, Dominic. "Madness in Valencia at the Trafalgar Studios." *The Sunday Times*, vol. 16 February 2010. www.thetimes.co.uk/article/madness-in-valencia-at-the-trafalgar-studios-london-sw1-82lqrbdq5qn.
- Murdoch, Iris. *The Sea, The Sea*. Chatto and Windus, 1978.
- Spergel, David. "Cosmology Today." *Daedalus*, vol. 143, no. 4, 2014, pp. 125–33.
- States, Bert O. *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*. U of California P, 1975.
- Vega Carpio, López Félix de. *Dog in the Manger*. Translated by David Johnston. Oberon, 2006.
- . *The Great Pretenders; The Gentleman from Olmedo: Two Plays*. Translated by David Johnston. Absolute, 1992.
- . *A Lady of Little Sense*. Translated by David Johnston. Oberon, 2016.
- . *Madness in Valencia*. Translated by David Johnston. Oberon, 1995.
- . *New Art of Writing Plays*. Translated by David Johnston. Unpublished.
- . *El perro del hortelano*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. cervantes-virtual.com/obra-visor/el-perro-del-hortelano--o/html/ff981632-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html.
- . *A State of Madness*. Translated by David Johnston. Unpublished.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Macmillan, 1973.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. Verso, 1989.

“A ninguno imitó; nació para maestro, y no discípulo”: Calderón’s Early Debt to Lope de Vega and Others

JONATHAN THACKER, UNIVERSITY OF OXFORD

ABSTRACT: Calderón had a relatively short period of apprenticeship as a playwright. The speed of his rise to prominence amongst his peers and his achieving success with audiences, popular and courtly, which were the result of the consummate skills he displayed as a dramatist, helped contribute to the rapid condensing of the myth of his having been born fully formed. In this article, the author analyses Calderón’s bold engagement with Lope de Vega and some of this writer’s contemporaries as he began his life as a playwright in the early 1620s. In particular, the article builds upon the work of Erik Coenen and Germán Vega García-Luengos, who have studied the early play, *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, and its possible place in the Calderonian canon. Set in Galicia, in the aftermath of the eleventh-century division of the Christian kingdoms by King Fernando, the drama is a lyrical take on Lope’s *Las almenas de Toro*. Calderón’s dramatization of the same epic material as Lope anticipates some of his later aesthetic concerns and allows us to glimpse his earliest technical engagement with playwriting. It demonstrates both dependence and single-mindedness and, perhaps curiously given his later reputation, a predilection for comical and lyrical modes.

KEYWORDS: Calderón de la Barca, Lope de Vega, Tirso de Molina, *comedia nueva* and genre, dramatic imitation, *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*

The year after the playwright’s death, Calderón’s friend and admirer Juan de Vera Tassis sent to the press the *Verdadera quinta parte* (1682), a new volume of his plays, in part as a response to the dramatist’s complaints about the unauthorised *Quinta parte*, a collection that had appeared in 1677. The “approved” volume contains Vera Tassis’s appreciation of the late poet and an *aprobación* by Fray Manuel Guerra y Ribera. In this lengthy paratext,

Comedia Performance, Volume 21, 2024

Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0203>

the cleric makes some important observations about Calderón's originality as a dramatist, but in one respect he lets his admiration for his drama run away with him. Describing Calderón as a "monstruo de ingenio," he goes on to write: "Lo que más admiro y admiré en este raro ingenio, fue que a ninguno imitó; nació para maestro, y no discípulo."¹ Such is Calderón's stature as the preeminent dramatist of the Spain of Philip IV (1621–1665), such the admiration expressed by his peers and by posterity for his theatrical talent, that it has proven difficult to see beyond this instant myth-making and easy to forget that, like all successful writers, he served an apprenticeship in his discipline.

Even today, despite the regard in which the author of *La vida es sueño* and *El alcalde de Zalamea* is held, comparatively little scholarly attention is paid to Calderón's development of his dramatic craft, the evolution of his playwriting, especially his imitation and emulation of other writers in his earliest plays.² These are, in fact, privileged sites for the study of dramatic influences: the young poet ineluctably spent a period as up-and-coming, with its concomitant self-doubt and competing deference to and defiance of established artistic norms. Calderón was, in fact, a disciple of many masters as he honed his craft, catholic and eclectic in his tastes and in his reading, including in the rich library of don Bernardino Fernández de Velasco y Tovar, the sixth duque de Frías, for whom he exercised the role of *escudero* (Cruikshank 68). And disciple he inevitably was: he could not, at this stage, depart from the established norms of the Lopean *comedia nueva* and still have his plays performed in the *corral* or at court. Whatever his aesthetic preferences, the benefits of conformity could not be ignored by a writer whose family had hit hard times in the early 1620s and who could glimpse (and then seize) the chance of earning a good living from his pen.³

In what follows, I intend to explore Calderón's very early engagement with the *comedia nueva*, arguing that one can indeed glimpse his individuality, his unique *ingenio*, but that his dramaturgy is clearly—indeed, self-consciously—indebted to Lope de Vega and his older rival's generation. Their influence is manifest in all of his earliest plays, including the three that were certainly performed in the summer of 1623: *La selva confusa* (also recorded as *Selvas y bosques de amor* and *Las selvas de amor*), *Amor, honor y poder*, and *Judas Macabeo* (alternatively known as *Los Macabeos*). However, I limit myself here to an examination of the young Calderón's engagement with an identifiable dramatic source in what may be his earliest surviving play, *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*.

Cómo se comunican is traditionally omitted from the Calderonian canon, despite appearing in the unauthorised *Quinta parte* along with many authentic plays. However, two *calderonistas* have recently argued persuasively that it is his and that it belongs to an early, perhaps his earliest period of dramatic composition (Vega García-Luengos, "Imitar"; Coenen).⁴ The work takes up the medieval epic material that Lope had adapted for the stage in his *Las almenas de Toro* and re-fashions it in a different mode.⁵ Thus, whether it is his first surviving play or not, Calderón here imitates Lope de Vega (in the Renaissance sense of the term, through competitive emulation).

Set in Galicia, in the aftermath of the eleventh-century division of the Christian kingdoms by King Fernando, the play opens with a certain García, dressed as a pilgrim, being left for dead by two of his companions. His faithful servant, Jaques, searches for him but the ailing man is found instead by the beautiful Sol and nursed back to health in her village. He claims he is a merchant and gives her a diamond. Two further travellers make their way to rural Galicia: Ramiro, who has been told of Sol's beauty and wants to see her with a view to a potential marriage being arranged, with her father, Vela's, blessing; and the historical *infanta* Elvira, who is thought to be walled up in her city of Toro, besieged by the forces of King Sancho, but who has escaped and arrives on an exhausted horse before swapping clothes with a local peasant girl to ensure her identity remains secret. Sol falls for García, who falls for Elvira, who is also admired by Ramiro, distracted from his pursuit of Sol. The number of disguised characters and a series of coincidences combine to complicate the would-be lovers' various schemes and feelings but a *deus ex machina* ensures that Sol is paired with her first suitor, Ramiro, and García, who happens to be the conde de Cabra, will take off with and protect the exiled *infanta* Elvira in his own lands.

As is evident from this synopsis of the plot, Calderón's play deals with love not war, and it thus has a quite distinct generic flavour to Lope de Vega's. The comic, lyrical intent of this drama is evident both from the manner of the budding playwright's reworking of Lope's *Las almenas de Toro* and in his deployment of predominantly comic elements from traditions he knew, classical and more contemporary, many of which are additions to or departures from the Lopean source. Vega García-Luengos has noted and explored the nature of the engagement with Lope's play (and with Lope, the *eminence grise*) in *Cómo se comunican*: the chronicle-legend drama provides "estímulo y motivo de emulación" to the young Calderón ("Imitar" 243).

And indeed, *both* dramatists are self-consciously aware that they form part of an elaborate artistic genealogy. Lope's *Las almenas* is the mixed-up off-spring of an austere parent and a lax one, a tragicomedy made out of epic material and the desires of the *vulgo*. The "historical" elements were first dramatised by Juan de la Cueva and, most relevantly, in *Las hazañas del Cid*, by Guillén de Castro, to whom Lope dedicates *Las almenas de Toro* in his *Parte XIV* of 1620. The dedication is apologetic: "Obligado estaba yo a dirigir a Vuestra Merced tragedia" writes Lope, but the mixture of high and low characters and styles in *Las almenas* makes it a *tragicomedia* instead, written to sate the appetites of contemporary Spanish audiences. Castro will have to make do with such a re-fashioning thanks to "la costumbre de España, que tiene ya mezcladas, contra el arte, las personas y los estilos" (Vega Carpio, *Comedias* II: 402). This Lopean treatment, fairly characterised by Vega García-Luengos as "épico-novelesca-lírico" ("Imitar" 248), mixes dramatisations of some of the old ballads' most engaging material relating to (and, in Lope's play, situated beneath) the battlements of Elvira's Toro as it is besieged by the Cid and King Sancho and the cunning Bellido Dolfos, with invented romantic adventures in the pastoral hinterland between the cities of Toro and Zamora. Lope was probably attracted to the absence of historical or legendary material relating to Elvira, which enabled him to improvise, making her both a "defiant heroine" in defence of her city and an amorous partner (and eventually perfect wife) for Enrique de Borgoña (Coates 141).⁶ The play concludes—unhistorically though pleasingly in aesthetic terms—with Elvira back in charge of her city. The martial plot, featuring the high-born characters ("dignas de la tragedia" in Lope's words from his dedication of the play [Vega Carpio, *Comedias* II: 402]), predominates: don Vela, the Cid's uncle who is living in the pleasant village of Villalonso, where the love-plots develop, warns his daughter, doña Sancha, that "cuando es tiempo de guerra, / mal casamientos se tratan" (*Las almenas* 3.2763–64). The play cannot be a comedy because of its subject matter. However, the lyrical or novelesque elements of the plot, whilst never complex, are woven deep into the drama's texture: Acts 2 and 3 open in the countryside and a comic resolution makes its presence felt alongside the humbled nobles of Toro at the end, when Elvira takes a moment to marry off Sancha and resolve the remaining "engaño" (3.3048–49).

Lope's play is a good example of the liberties he was able to take with historical-legendary material to produce the kind of mixed, varied drama so popular with his audiences as the *comedia nueva* reached full maturity.

It dates from about 1615 and Calderón either saw it staged in the late 1610s or read it in 1620 when it was published, or both. He will have read too, no doubt, Lope's prologue to the *Parte XIV* in which, in the guise of "Teatro," the pioneering playwright praises himself and his role in "facilitando el camino a los de más raros ingenios que me [i.e., the theatre] honran con sus escritos y le [i.e., Lope] han seguido" (*Comedias* I: 72). Pointing this out, Vega García-Luengos reckons that the confident young Calderón was "dispuesto a medir sus fuerzas con Lope en su propio terreno: una actitud, pues, paralela a la que, a su vez, habría mantenido el Fénix en relación con Guillén de Castro al escribir *Las almenas de Toro*" ("Imitar" 262). What is fascinating in this early engagement between Lope and Calderón is that the younger man, belying his later reputation, chose "casamientos" over "guerra," rejecting Lope's aesthetically rather brutal tragicomic juxtaposition of the two worlds, and wrote a much purer comedy.

Calderón may be alluding to the dynamic of this relationship with Lope through the very title of his play, a communication between two opposing forces of the theatre, two dramatists heading in different directions, an old lag and a "pájaro nuevo."⁷ Whether this was an intentional implication of his title or not—and if it was, it demonstrates prescience and considerable self-confidence—Calderón is happy to include the character Belardo (frequently Lope de Vega's dramatic alter ego) as a *vejete* in the village of his *Cómo se comunican*. He is the only dramatist amongst Lope's followers bold enough to do so (Vega García-Luengos, "Imitar" 263). An audience could only have associated the old villager with Lope, who was approaching his sixties or already into them at the time of Calderón's play. Most significantly, though, he all but excises the epic material—there are no battlements, no armed conflicts, no cities even in this drama—and he takes the main characters one remove further from historical reality. He is interested in a comic trajectory and his play takes the form of an intrigue, featuring vicissitudes in love in a bucolic setting. Whether this is his first surviving play or simply one of the first, these modifications would suggest that Calderón's early generic instincts were for a courtly form of comedy.

It is worth giving a flavour of the elements that Calderón rejects, retains, and reworks from Lope's tragicomedy in his comedy before we address the novelty of the play. As already mentioned, the twenty-something dramatist dispensed with the settings familiar from the ballad tradition at the walls of the city of Toro, along with the camps, soldiers, rulers, and military leaders

in their natural element. Most of the first act of Lope's *Las almenas de Toro* is set on or outside the walls of the eponymous city, with the opening line referring to the disputed "puerta" (1.1) and the introduction of the bucolic "montes que el Duero baña" occurring two-thirds of the way through the act (1.672). While in Lope's play, the action is eventually divided almost equally between city and countryside, the epic protagonists—King Sancho, the Cid, and Anzures—all enter the *aldea* and much is made of don Vela's kinship with the Cid. Thus, the primary action and actors shift location after the fall of Toro. All of Calderón's play, by contrast, takes place in the rugged Galician landscape (and eventually don Vela's more orderly garden). The first speeches of *Cómo se comunican* situate its "action," as Celandio and Lisardo look to hide the body of García "en las entrañas desta peña dura" in the "montañas de Galicia" (1.6–7). They are interrupted by the arrival of the singing peasants with doña Sol, for whom this backdrop "al margen deste arroyo lisonjero" (1.26) immediately becomes the pastoral *locus amoenus* in which to express her characteristic melancholy.

In terms of the characters featured, a spectator would be forgiven for believing at first that they belong to a Byzantine novel or romantic short story. Elvira is still the historical *infanta*, who has fled from her city to Galicia, but her trajectory is comic in essence, with even her epic back story used to enhance the humour of the comic plot, as we shall see. She represents the last vestige of the epic cast of *Las almenas de Toro*—figures worthy of tragedy, as Lope mentioned—a play that had a heroic role for Elvira and Urraca and major parts for King Sancho (until his death), the Cid, the conde de Anzures, Bellido Dolfos, and assorted aristocrats. Elvira is given a fine set-piece speech in *romance* metre, when she arrives in Galicia on her expiring horse. Here she is somewhat reminiscent of Rosaura of *La vida es sueño*, as she comes to terms with her awkward situation at dusk in unknown lands, and also Mencía of *El médico de su honra*. She resolves not to tell anyone who she is:

el secreto
me conviene, y ha de ser
en mí con tan grande extremo,
que aun yo he de dudar quién soy;
porque es sepulcro mi pecho
donde en prisiones de nieve
yace caduco el silencio. (1.386–92)

Calderón revels in these lyrical expressions of extreme emotion, as is well known, but the audience's memory of this speech will fade as Elvira blends into the rural setting. Having exchanged clothes with the peasant Dominga, and become "Aurora," she in fact freely yields up her much-prized identity to García in a game they are playing at night in the garden at the start of Act 3 as their love affair continues to develop (3.2107) and the comic plot progresses inexorably.

Don García, going by the name "Fortuna," may also be based on a historical character, according to Coenen (*Calderón, Cómo se comunican* n2*), but a historical or legendary connection is unnecessary for the contrived plot: he simply needs to be aristocratic enough to deserve Elvira's love, and the other characters are middle-ranking or lowly. Calderón retains the name don Vela for the *barba* figure whose daughter becomes doña Sol, rather than (Lope's) doña Sancha, but little is made of his past exploits in the courtly world. He is characterised as the father figure of comedy, confused by the disguises and machinations of the young lovers, rather than as the Cid's uncle who pathetically (and rather unworthily) falls for the beauty of Elvira, in Lope's play. Ramiro is retained too in *Cómo se comunican*, but whereas the name conceals Enrique de Borgoña's true identity in Lope's play, it denominates the necessary second *galán* in Calderón's, the man who initially hopes to woo Sol but who falls for Elvira in the common pattern of comic plot complication.

Thus, Calderón's setting and characters are conducive to the playing out of a love story and so, as might be expected, the epic material of *Las almenas*, whether reported or represented on stage, is downplayed too. The fall-out from the death of King Fernando is merely reported in an exchange of "nuevas" (1.210) between Ramiro and don Vela, notable rather for the latter's anxiety about overtly criticising his king ("pero no es dado a mis canas / el murmurar de los Reyes" [1.247–48]) and for establishing, with later events in mind, that Ramiro has never set eyes on Elvira before, than for its poetic quality or ability to stir the emotions. Calderón returns to the epic material out of which his comedy has grown and from which it has departed, with Elvira's set-piece revelation of her identity and account of her past in act 3 (3.2631–90), beginning "Hija del Magno Fernando, / Rey de Castilla, nací . . ." (3.2631–32). The potential gravity of the moment is ironised, however: most of the characters think she is simply humouring the "mad" doña Sol and do not believe a word she is saying. Indeed, when old don Vela is almost convinced

by her polished performance of royalty, Ramiro explains to him in an aside that anyone could make up that sort of story:

Caso tan sabido es ese
de Elvira, que ya se canta
en el mundo claramente:
y así que aquesta lo cuente
ni me admira, ni me espanta. (3.2702–06)

The “real” epic story of Castile, told, in a moment she has been dreading, by one of its protagonists, bathetically reduced to “aquesta,” falls flat on its face: it has become, for some characters at least, part of an elaborate love plot whose complexity dooms it to a rapid unravelling and whose wit and energy will delight the audience.

In *Cómo se comunican*, it is clear to see how Calderón playfully undercuts Lope’s tragicomic *Las almenas de Toro*, following his own comic instincts to build a love comedy from predominantly epic building blocks, shunning concerns about artistic decorum in turning a historical princess into a (sympathetic) comic figure. It is worth making two further points at this juncture: first, it should not be forgotten that *Cómo se comunican*, while a confident challenge to Lope, also pays homage to him by taking the master’s work (both the *comedia nueva* and a particular play) as a starting point; and second, much of what Calderón does in his play to make it comic is also imitated from other playwrights, as well as Lope. We shall now turn to comic elements in the play which are less dependent on (an upsetting of) his main source, *Las almenas de Toro*.

Calderón was obviously an avid reader of published *comedias* and an enthusiastic play-goer, well aware of the Madrid drama scene. This early work demonstrates that he engaged with Lope both instinctually and playfully, in countless minor ways, as well as intellectually and seriously, in that he produced a coherent, satisfying response to a debate about poetics. His employment of and engagement with other writers’ works is sometimes difficult to trace precisely—and impossible to record in every detail—but many features of *Cómo se comunican* do echo the form and content of earlier dramas by other playwrights (and, indeed, writers of non-dramatic works) as he finds his own voice and style for court and *corral*. Indeed, one of Calderón’s traits will be the self-consciousness of his borrowings. We shall examine a handful of examples from this play, beginning with its opening, to demonstrate further

his engagement with dramatic aesthetics and his decision to give prominence (in these early days) to the comic and the lyrical.

As we have already outlined, the comic plot of *Cómo se comunican* is hatched with the discovery of a severely injured and bleeding man (don García), left for dead by his attackers. It is made in the bucolic setting by a woman (doña Sol), out hunting, who will first pity and then fall in love with him, having helped nurse him back to health. Locating the injured man from his moans, she finds the rocks soaked in blood:

se quiebran hoy en líquidos corales,
cuando sembrando horrores
de púrpura salpican estas flores,
verdes nacieron y murieron rojas. (1.91–94)

These conventional beginnings to a love affair, also used by Calderón with variations in *La selva confusa*, the “courtly comedy of intrigue” (Northrup 169) conventionally taken to be his first play, and his much later work, *Basta callar*, are fairly common currency. There are similar scenes in Italian Renaissance plays such as Giambattista Guarini’s (1538–1612) *Il Pastor Fido*, where the wounded party is a woman (Dorinda) who is shot and then healed in a sylvan setting by the chaste hunter, Silvio, who at last discovers love as a result of the emotions stirred up by these events. The best-known example is from Ariosto’s comic-epic *Orlando Furioso*, however, where the hard-hearted Angelica is finally smitten by the blood-soaked Medoro.

Calderón would have known of these works but a more immediate dramatic inspiration in this case may well have come from Tirso de Molina, as Northrup has noted (174). The source of the novice dramatist’s scene in which the noblewoman discovers a mystery man in his dying throes may well have been *Quien habló, pagó* (dated between 1615–1622), an example of the kind of courtly comedy that Tirso de Molina specialised in producing during Calderón’s formative years. In Act 1 of Tirso’s play it is doña Blanca de Navarra, also out hunting but lost on the mountainside, who follows the cries of an injured man, the conde de Urgel, to some similarly blood-soaked rocks:

¿Qué voz es esta que mueve
los montes, si en su aspereza
enternecidas parece
que lloran sangre las piedras? (534a)

She immediately sees herself as Angelica to his Medoro and in Act 2 she has her maid, Estela, bring her a book (Ariosto, of course) to read and has music played to relieve the melancholy brought on by her love for the injured man. Her musician inevitably sings her Góngora's well-known ballad on Angélica and Medoro, "En un pastoral albergue" (536b).

The violence and bloodshed here are not tragic, not to be taken too seriously, but are preludes to a love affair and belong firmly in the lyrical tradition as the intertexts demonstrate. It is an early indication that Calderón's *Cómo se comunican* will be a comedy and have love as its motor force. Many comedies of the period—whether their setting was urban or rural, whether *de capa y espada* or *de fantasía*—began in violence and confrontation, often the aftermath of a duel or a fight.

Beyond this conventional opening to the play, familiar from scenes in earlier comic drama and the lyric tradition, Calderón borrows heavily from other features of the *comedia nueva*, which had been honed with such success by Lope and his contemporaries. The identification of precise sources is a difficult matter, especially when Calderón's own poetic tendencies are overtly Gongorine. While debts cannot always be recorded through close parallels in language or imagery or metre, the broad imitative tendencies are evident. Thus, for example, while the stones of Tirso's *Quien habló, pagó* are moved to shed tears of blood, for Calderón, in *Cómo se comunican*, the rocks spring forth with liquid coral and the flowers are specked with *culto* purple. In this case, we have a Calderonian twist on the dramatisation of Angelica's discovery of the bleeding Medoro.⁸

Beyond the borrowed opening scene set in the Galician wilds, the very complication and unravelling of the plot of *Cómo se comunican* happens conventionally and is unashamedly comic. This sort of complex love plot with at least two pairs of lovers and a frustrated figure of authority (usually the father) was well established in the *comedia nueva* by the early 1620s. And plot development is dependent on countless existing comedies made from clay that subsequent dramatists would re-shape, with Tirso's *oeuvre*, in terms of setting, characterisation, and tone, perhaps the most influential on the mind of the inexperienced Calderón.⁹ The apprentice imitates and varies, then, a number of comic recourses beyond the lady's well-worn opening encounter with the gallant-in-distress and, indeed, Calderón shows that he is a more than competent comic plotter, ready to compete with his rivals for the attention of the *autores de comedias*.

Whilst the plot he sketched out might not be identical to any previous play—if he followed Lope de Vega's advice in the *Arte nuevo*, Calderón will have written a prose plan to structure the play—it is similar to many. We have seen how Calderón was inspired loosely by characters and events from Lope's *Las almenas de Toro* and how he gave these a more conventional comic thrust, but it is possible to trace as well other elements of the comic flavouring he introduced into *Cómo se comunican*.

The pastoral setting is typical of Renaissance Italian plays such as Guarini's *Il Pastor Fido* and Tasso's *Aminta*, translated by Jáuregui (1607/1618), but also of some of Cervantes's dramas, such as *El laberinto de amor* or *La casa de los celos y las selvas de Ardenia* (both published 1615), which also, as it happens, contain disguised pilgrims.¹⁰ The clothes swapping across social class is also frequent, occurring for example in Tirso's *El vergonzoso en palacio* (probably written by 1611 and ready for publication in 1621) in which Mireno and the *gracioso*, Tarso, don the finery of the fleeing Ruy Lorenzo and his lackey, Vasco, as their adventures at court begin. The resolution of the love plot in the garden goes back as far as Gil Vicente's *Don Duardos* and was memorably refashioned by Tirso in *La huerta de Juan Fernández* (c. 1626). When Calderón has don García deceive Elvira with the truth of his identity in the garden ("declararme quiero así / con una industria ingeniosa" [3.2031–32]), he is following Lope's advice in the *Arte nuevo* and the practice of his peers and predecessors. The lovers' subsequent coded conversation as they doubt and then trust in each other's real identities (and doubt their own sense in risking revealing their true selves) is also present in earlier plays, such as Lope's *Los locos de Valencia*, in which Erifila and Floriano disguise themselves behind the names of Ariosto's characters in the *hospital de locos*, and talk sense. The game-playing constitutes exquisite comedy for the audience who know or can guess the truth, are sympathetic to the lovers who are meant for each other, and are awaiting the (much delayed) moment of truth. The use of feigned madness, uncommon in Calderón's later plays but integral to *Cómo se comunican* (and *La selva confusa*), has its most obvious immediate model in Tirso's *La fingida Arcadia* (probably from 1621 or 1622) in which the love-lorn *condesa*, Lucrecia, apparently goes mad thanks to too much pastoral reading (of Lope's *La Arcadia* specifically). Madness and feigned madness were also key ingredients of several of Lope's plays, some of which (such as *Los locos de Valencia*) had been published in his *partes* (numbering seventeen by 1621). Cervantes is by no means the only source of mad characters.¹¹

Pastoral and garden settings (sometimes urban parks), the priority of love over other subject matter, a core of four attractive young people whose feelings of love, desire, and jealousy often waver and settle again, the ultimately hapless authority figure, the presence of the *gracioso*, disguises, clothes-swapping, name changes, deceiving with the truth, feigned madness, misunderstandings, eavesdropping, misrecognitions, comic anagnorisis, and the happy ending are all fundamental to, or at least common elements of Golden Age comedy, both courtly and city-based. Indeed, many are inherited, then inflected by Spanish dramatists, from classical and Italian traditions—Plautus and Terence, the *commedia dell'arte*, and the *commedia erudita*—that were known across Europe and informed Shakespearean and French neo-classical comedy.

We have focussed on elements of Calderón's earliest drama that demonstrate his (albeit precocious) adherence to comic *comedia* conventions, but have so far not commented on the kind of artistic self-consciousness that would be a calling-card later in his career as a comedian.¹² Once again and despite its early composition, *Cómo se comunican* alerts us to what he was keen to engage with. In this regard, Lope de Vega's comedies are less influential as they were generally less self-conscious than Tirso's. The latter's metatheatrical instincts were stronger and he certainly influenced the kind of comedy that Calderón decided he wanted to write from the early 1620s. Calderón knew the Mercedarian's metatheatrical comedy, *La fingida Arcadia*, whose plot is entirely dependent on Lope's pastoral novel, *La Arcadia* (1598), with which the protagonist, the Italian countess Lucrecia, has become unhealthily obsessed. We have mentioned this play as a possible source for Calderón's "mad scene" in *Cómo se comunican*, but it must also have suggested paths down which the metatheatrical dramatist could travel: apart from the obvious engagement with Lope's pastoral plots and characters, there are examples of in-text literary criticism, references to classical and contemporary poets, citations from them and even comments on play performances, notably through the criticism of elaborate stage effects (*tramoyas*).

As well as emulating Tirso's predilection for breaking the theatrical illusion, Calderón was also heavily influenced by Cervantes.¹³ The admiration is clear in the number of mentions of the author, his works and their characters (especially *Don Quijote*) that recur throughout his drama, but Calderón also imitates and adapts Cervantes's more profound deployment of metafictional and metatheatrical techniques to interrogate generic conventions and raise epistemological questions.

In *Cómo se comunican*, the metatheatre includes intertextual references—beyond the reworking of Lope's chronicle-legend play—and also the breaking of the fourth wall. As far as the former are concerned, as is common, it is the *gracioso* who elicits parallels with fictional characters and stories. For example, on finally locating don García, Jaques compares his master's change into a *labrador's* clothes to a “transformación de Ovidio” (2.1222), the sort of throwaway classical reference common to many plays of the period including Calderón's other earliest ones. References to romances of chivalry—their plots, characters, and archaic language—are also frequent. In this play, Jaques responds to García's belief that he is meeting a high-born woman in don Vela's garden, with a series of examples of how the plot might now develop according to “tramoyas / de andantes caballerías” (3.1976–77), including the presence of an enchanted princess, her evil abductor, the arrival of a *dueña* and dwarves, and possibly a dragon and some giants, too. The parody of the romances of chivalry, with their lack of verisimilitude being a favourite target, was well established, of course, thanks to the popularity of Cervantes's *Don Quijote*. Whether reference is made to classical or contemporary works or authors, the aim of the dramatist is to amuse the audience partly by acknowledging the outlandishness of the situation: a count dressed as a peasant labourer is an unlikely occurrence and for a princess to be in similar garb in the same place at the same time is beyond the bounds of the possible for the sceptical *gracioso*: “¿qué novela, / o trágica o amorosa, / es ésta?” demands Jaques, anachronistically given the medieval time period (3.1931–33). We would only accept these coincidences in a far-fetched fictional world, yet here we are watching such a plot unfold onstage. The paradoxical effect of metatheatre (and metafiction) is to draw the reader or audience conspiratorially into the story through shared (cultural) knowledge, while simultaneously undermining its veracity.

Calderón learned this technique from Cervantes, in particular from the adventures of his deranged knight errant, Don Quijote, whose existence depends on the romances of chivalry, but he also came to understand that Cervantes had ushered in a new era of artistic self-consciousness whose purpose and effect went well beyond engaging the audience in intertextual fun and games. The full implications of this Baroque game-playing would not be seen in Calderón's early plays but it is nevertheless a common feature of them demonstrating a youthful confidence in his engagement with the audience.

Cómo se comunican, convincingly claimed for Calderón in recent years, and a very early play at that, is well worthy of analysis for the light it can shed on the instincts and tendencies of the playwright as he started out on his long and successful playwriting career. Further study of its principal features—its content and form, both borrowed and independently conceived—alongside tendencies evident in the other earliest works, is required to test the hypothesis outlined here, that in his early works Calderón has aspirations to write in a lyrical and comic mode. This proclivity, whilst persistent even later in his career, is not often acknowledged by a scholarship that has come to characterise him and his drama as predominantly serious.

Jonathan Thacker is King Alfonso XIII professor of Spanish studies at the University of Oxford and Fellow of Exeter College. He has edited Lope de Vega's *El castigo sin venganza* (Manchester UP, 2016), co-edited *A Companion to Lope de Vega* (Tamesis, 2008) and *A Companion to Calderón de la Barca* (Tamesis, 2021), and is author of *A Companion to Spanish Golden Age Theatre* (Tamesis, 2007), as well as a monograph and numerous articles on early-modern Spanish drama. He has translated works by Cervantes and Tirso de Molina into English, and he is editor of the Aris and Phillips Hispanic Classics series, published by Liverpool University Press.

NOTES

1. The full text can be found in Calderón, *Comedias: Verdadera quinta parte* with extracts in Sánchez Escribano and Porqueras Mayo (325).
2. This is all-the-more surprising given that he is known for his deliberate, imaginative reworking of others' and his own plays. Vitse, for example, wrote that "se podría afirmar que Calderón es, por antonomasia, el dramaturgo áureo de la reescritura" (cited in Vega García-Luengos, "Calderón, reescritor" 371).
3. One concrete opportunity to shine (for all playwrights, including those who were up-and-coming) was provided by the unexpected visit to Madrid of Charles Stuart, Prince of Wales, in 1623. See, for example, Zaida Vila Carneiro's introduction to Calderón, *Amor, honor y poder*, pp. 45–66.
4. The case for the authorship of Calderón is supported by stylometric analysis (Cuéllar and Vega García-Luengos). It is Coenen who argues for its being Calderón's first surviving play.
5. Vega García-Luengos ("Imitar") drew attention to the source as well as its likeness to Calderón's later *Saber del mal y del bien* (performed in 1628, but possibly written earlier) which itself was based on Lope's *Don Beltrán de Aragón*.
6. In depicting the *infanta* Elvira's amorous adventures in the bucolic, village setting, after she has fled her city, Lope "confecciona una hermosa historia novelesca" for a character

usually seen as a beautiful warrior (Vega García-Luengos, "Imitar" 246). The modern editor of *Las almenas*, Cristina Moya, explains that Enrique de Borgoña is an invented character and that the historical Elvira is not thought to have married (Vega Carpio 386).

7. On the new generation of dramatic poets and Lope's reaction to them, see González Cañal. Another hint that Calderón is engaging with Lope, the figure, and his conception of the *comedia nueva* is provided by the peasant-girl, Dominga, who, when dressed in Elvira's finery in Act 1, tells Belardo, amazed at a peasant being dressed up as a lady, that "ya / no es el tiempo que solía, / Belardo" (1.667–69). The short scene is not essential to the plot and has a metatheatrical function when Belardo asks, "¿Quién hay que pueda / estas fábulas creer?" (1.669–70). Indeed, Dominga's exchange of clothes with Elvira complicates the comic entanglements in a way that challenges belief but will become a speciality of Calderón.

8. It is worth underlining, too, when it comes to identifying sources, the problems caused by the difficulty of dating plays in the period—both their composition and their premieres or revivals—as well as the uncertainty about what individual dramatists had read in manuscript or print and, especially, seen onstage. Northrup points out, in addition, in his study of *La selva confusa*, that: "some of the incidents are so common that it would be impossible to say from which one of many [plays] he took the idea" (175–76).

9. Years later, Calderón praised the Mercedarian's theatre in his *aprobación* to Tirso's *Qunita parte* (1635), in which he noted that "ha dado que aprender a los que más deseamos imitarle" (cited, *inter alia*, in Cruickshank 70).

10. In truth, a large number of *comedias* in the period, notably by Lope de Vega, but also by Tirso, are set in the kind of idealised bucolic backdrop familiar from the *Orlando* tradition and pastoral novels and poetry: mountainsides, woods, crags, river banks, and glades. The influence of Ariosto on Lope's early drama must have been key in this regard. Cervantes also mentioned a play of his entitled *El bosque amoroso* in his "Adjunta al Parnaso," which may or may not have been an earlier version of *La casa de los celos* (Kahn 469).

11. For obvious reasons, scholars are quick to point to Cervantes as a key source for cases of literary madness (e.g., Cruickshank 74–75, citing Northrup), but there are plenty of dramatic precedents to mad figures, including from classical comedy and the *commedia dell'arte* (see Thacker "La locura").

12. Calderón's bold metatheatricality is sometimes ascribed to his consciousness of the ossification of *comedia* conventions as the seventeenth century passed (see Thacker, "Calderón" 124–26), but it is still an inherited trait.

13. This has been established beyond doubt by scholars over the decades, though the nature of the imitation would bear more scrutiny; see Cruickshank, 2009, 69–70, for examples and further bibliography.

WORKS CITED

- Calderón de la Barca, Pedro. *Amor, honor y poder*. Edited by Zaida Vila Carneiro. Iberoamericana / Vervuert, 2017.
- . *Comedias: Verdadera quinta parte*. Edited by Edward M. Wilson and Don W. Cruickshank. Gregg International / Tamesis, 1973. 19 vols. XIV.

- . *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*. Edited by Erik Coenen. www.cervantesvirtual.com/obra/como-se-comunican-dos-estrellas-contrarias/.
- Coates, Geraldine. "Lope de Vega, the Chronicle-legend Plays and Collective Memory." *A Companion to Lope de Vega*, edited by Alexander Samson and Jonathan Thacker. Tamesis, 2008, pp. 131–46.
- Coenen, Erik. "La selva confusa y *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*: comedias gemelas." *Revista de Filología Española*, vol. 96, no. 1, 2016, pp. 61–80.
- Cruikshank, Don W. *Don Pedro Calderón*. Cambridge UP, 2009.
- Cuéllar, Álvaro, and Germán Vega García-Luengos. *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, 2017–2023. etso.es/.
- González Cañal, Rafael. "Lope, la corte y los 'pájaros nuevos.'" *Anuario Lope de Vega*, vol. 8, 2002, pp. 139–62.
- Kahn, Aaron M. "Attributions and Lost and Promised Works." *The Oxford Handbook of Cervantes*, edited by Aaron M. Kahn. Oxford UP, 2021, pp. 467–87.
- Northrup, George Tyler. "La selva confusa de Don Pedro Calderón de la Barca." *Revue Hispanique*, vol. 21, 1909, pp. 168–338.
- Sánchez Escribano, Federico, and Alberto Porqueras Mayo. *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*. Gredos, 1971.
- Thacker, Jonathan. "Calderón, the Comedian." *A Companion to Calderón de la Barca*, edited by Roy Norton and Jonathan Thacker. Tamesis, 2021, pp. 110–31.
- . "La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega." *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, edited by María Luisa Lobato and Francisco Domínguez Matito. Iberoamericana, 2004, 2 vols, II, pp. 1717–29.
- Tirso de Molina. *Quien habló, pagó*. Edited by Blanca de los Ríos. *Obras dramáticas completas*. Aguilar, 1989 (4th ed.), 4 vols, II, pp. 51–66.
- Vega Carpio, Lope de. *Las almenas de Toro*. Edited by Cristina Moya. *Comedias, Parte XIV*, edited by José Enrique López Martínez. Gredos, 2015. 2 vols, II, pp. 379–551.
- . *Comedias, Parte XIV*. Edited by José Enrique López Martínez. Gredos, 2015. 2 vols.
- Vega García-Luengos, Germán. "Calderón, re-escritor de Lope." *Anuario Calderoniano*, vol. 3, 2010, pp. 371–403.
- . "Imitar, Emular, Renovar en la *comedia nueva*: *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, Reescritura 'calderoniana' de *Las almenas de Toro*." *Anuario Lope de Vega*, vol. 11, 2005, pp. 243–64.

Authorship and Aesthetic Experience in the *Comedia*: The Genesis of Calderón's *A secreto agravio, secreta venganza*

ROBERT M. JOHNSTON, NORTHERN ARIZONA UNIVERSITY,
EMERITUS

ABSTRACT: *A secreto agravio* was Calderón's own creation, but as with his other plays, he had little if any role in its publication. Like other *comedia* playwrights, he composed his works for live performance rather than to be read as texts. The genealogy of *A secreto agravio* helps show how the role of a *comedia* playwright differed from today's notion of an author who has exclusive ownership of their work. While details of the plot compare to those of two earlier works in particular, Lope's novella, *La más prudente venganza*, and Tirso's *comedia*, *El celoso prudente*, all three employ motifs dating back to the novellas of twelfth-century France and Italy. Working within the medieval convention of the exemplum, Calderón selected material for *A secreto agravio* from a long-standing literary and oral tradition, to appeal to a common patrimony of "wisdom" about human behavior. The goal was to move spectators toward a more complete understanding of the truth they should already know. In this design, rather than creator, the playwright's role was more that of mediator or guide. At the same time, Calderón's use of dramatic irony and distance to achieve this goal looks forward to a modern concept of authorship.

KEYWORDS: Calderón, exemplum, authorship, *Comedia* aesthetics, *A secreto agravio*

The earliest record of Calderón's *A secreto agravio, secreta venganza* is a manuscript of the play bearing the title *La secreta venganza de don Lope de Almeida*, made by a book merchant named Diego Martínez de Mora in 1635. There is also a record of payment for the play's performance under the title *Don Lope de*

Comedia Performance, Volume 21, 2024
Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA
<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0219>

Almeida, by the company of one Pedro de la Rosa on July 18, 1636 (Shergold and Varey 276). The text of the play first appeared in published form in the *Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca* in 1637. Editions of this collection appeared again in 1641, and then in 1683 and 1686, as part of the series of nine *partes* of Calderón's plays republished by Juan de Vera Tassis y Villarroel.¹ Valbuena Briones (424) and Erik Coenen (ed., *A secreto agravio* 94–96) note reference to another printing with the title *Vengarse con fuego y agua* in the *Sexta parte de Comedias escogidas*, which appeared in Zaragoza in 1653. As with most of his plays, although *A secreto agravio* was his own artistic invention, Calderón seems to have had little if any role in its publication. The *princeps* edition of the *Segunda parte* was prepared by his brother, José, apparently without Calderón's permission or involvement, and although Juan de Vera Tassis claims to have enjoyed the playwright's friendship and insists that he granted him permission to republish his plays, the evidence suggests otherwise. For example, Don Gaspar Agustín de Lara remarks in the "Prólogo" to his work titled, *Obelisco fúnebre, pirámide funesto a la inmortal memoria de don Pedro Calderón de la Barca*, published in Madrid in 1684, that the various versions of Calderón's plays circulated by acting companies and copyists all contained errors and deviations from the original versions. Calderón, he writes, declined to take on the task of editing and publishing authoritative texts:

. . . que bien saben todos que don Pedro jamas dió ninguna comedia suya á la prensa, y que las que se imprimieron fué contra su voluntad: tanto que aun corregirlas nunca quiso, aun pidiéndolo personas de autoridad. Lo mas que decia era que las corrigiesen ellos, ya que se hubiesen de imprimir sin su gusto; cendiendo esta cortesanía á lo importuno de quien para el buen despacho de un libro solicitaba una comedia suya.²

Rather than carelessness or disinterest on the part of Calderón, this detachment from the process of publication points toward a fundamental convention: like other *comedia* playwrights, Calderón composed his plays for live performance in the theater. That they might also be published in printed form as his own, unique creations was an afterthought and secondary to the conditions and purpose of their production.

Albert Sloman has shown in *The Dramatic Craftsmanship of Calderón* the ways in which, for many of his plays, including such famous dramas as

El alcalde de Zalamea, *El médico de su honra*, and *La vida es sueño*, Calderón reworked earlier *comedias* by other playwrights.³ The literary ancestry of *A secreto agravio* is more obviously varied, and while the essential details of the plot may be compared to those of two earlier works in particular, Lope de Vega's novella, *La más prudente venganza*, and Tirso de Molina's *comedia*, *El celoso prudente*; all three of these works employ motifs from a conventional, pan-European tradition. In a study some years ago, Sherman Eoff sought to describe this complex genealogy of literary borrowing and influence. In the first instance, the basic elements of Calderón's plot reflect a combination of motifs found in one or both of the two putative "sources" by Lope and Tirso: the young woman's belief that her lover has died and her subsequent consent to an arranged marriage to an older man, the former lover's unexpected return and his pursuit of the young wife, the wife's initial attempt to remain faithful to her husband, her consent to let her former lover enter her house to speak to her, the husband's suspicion and caution when confronted with evidence of his wife's unfaithfulness, and his decision to take secret revenge, murdering his wife's lover in water and his wife by setting fire to his own house (305–08). At the same time, Eoff also found that together the three works employ a series of conventional motifs—all of which can be traced back to the twelfth century in the novella traditions of France and Italy, and which include: "the infidelity of the wife; the dissembling of the husband; the discovery of the lover in the wife's room; the lover allowed temporarily to escape in order to avoid publicity; the secrecy of the vengeance; [and] the use of water as means of vengeance" (310). Beyond this, Eoff found still more sources for other details of the play. He based his study on the notion that a literary work might be understood in terms of a historical dynamic of sources and influence, but his findings support a different idea here, one that might help shape our understanding of Calderón's role in the creation of this play, and perhaps the concept of authorship for the *comedia* in general.

The genealogy of *A secreto agravio* helps to demonstrate how the seventeenth-century understanding of artistic production differed from today's notion of an author's exclusive ownership of their creation. Nor did it deal with recording human events and actions as worthy of note for their own sake. Despite the play's closing lines affirming its quality as "verdadera historia," the only verifiable historical content in *A secreto agravio* is its reference to the ill-fated expedition of King Sebastian of Portugal to Africa, in 1578, which is to take place shortly after the play's ending (Watson 407–18).

Instead, Calderón selected the source material for *A secreto agravio*, almost all of it from a long-standing literary and popular tradition, to appeal to a common patrimony of “wisdom” about human behavior shared by the collective imagination of seventeenth-century Spanish society. As a playwright, rather than seeking a uniquely creative rendering of particular historical or fictional events or personages, Calderón’s artistry aimed for an aesthetically convincing representation of the timeless patterns of human actions.⁴

Roland Barthes and Michel Foucault have both described the idea of the author—with the accompanying notions of authenticity, originality, ownership, and self-expression—as a modern cultural construct, a convenient myth that emerges in the late seventeenth and early eighteenth centuries and serves to legitimize literary texts while it artificially limits their signification. Foucault calls this phenomenon “the author function.” He notes: “There was a time when the texts we call ‘literary’ (narratives, stories, epics, tragedies, comedies) were accepted, put into circulation, and valorized without any question about the identity of the author; their anonymity caused no difficulties since their ancientness, whether real or imagined, was regarded as a sufficient guarantee of their status” (109).⁵ We may assume that the value of such texts was accepted without needing to invoke “the author function,” since they belonged to a common patrimony of knowledge and served to illustrate accepted truths about the world. In their retelling, they celebrated shared values and knowledge, similar in this regard to the oral tradition of the *romances*, the passion plays, or even the Church liturgy. I will suggest that Calderón’s role as playwright places him somewhere between these two points: the ancient acceptance of authorial anonymity, and the modern construct of the “author function.”

The idea that an author might collect, arrange, and focus material rather than invent it, correlates with the creative process as it applied to writing within the medieval tradition of the *exemplum*. In the Christian, devolutionary worldview, God conceived and created the prelapsarian cosmos in full perfection. Poetic imitation sought to focus and reflect this original perfection for the spiritual benefit of the reader. Specifically, *exempla* provided models of behavior, drawn from history and tradition, which would offer glimpses of divine truth, even if only dimly and ambiguously, and invite comparison and moral self-examination on the part of the reader.⁶ In *Writing from History: The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*, Timothy Hampton remarks: “The exemplary figure is a rhetorical technique whereby texts shape

their readers, offering them historically based models of self-hood, images of excellence that are to be contemplated, judged, and imitated” (300). Just as it implies a limited role for the author as unique creator, this function of writing also implies an expanded role for the reader, since *exempla* were essentially indeterminate and susceptible to different moral interpretations.⁷ In this respect, they confronted readers, listeners, or spectators with the challenge of interpreting their moral significance and deciding whether or not they were to be imitated or avoided. Since the process involved examining one’s own vicarious experience and involvement, the result, hopefully, would be an increased sense of virtue and moral self-awareness.⁸ Rather than creator, the author’s role was more that of a mediator to guide the reader or audience toward the truth they should already know. This concept survives well into the Renaissance, even as some writers begin to evidence a more skeptical view of the relation between past and present, and as they seek other, more aesthetically effective ways to influence the way texts and readers might relate. Hampton traces this process in Tasso, Montaigne, Shakespeare, and others and selects Cervantes’s *Don Quixote* to demonstrate the final subversion of the notion that self-identification with literary characters can serve beneficially as a “mirror” to the reader.⁹ Even though these more sophisticated narrative techniques to shape the reader’s aesthetic experience begin to emerge in the sixteenth and seventeenth centuries, the underlying assumption of the *exempla* tradition remains largely operative: the reader can derive moral benefit through vicarious identification, self-comparison, and emulation or rejection of positive and negative examples. In *Don Quixote*, Cervantes evokes this simple relationship between reader and text, Don Quixote’s fascination with the romances of chivalry, in order to ironize and subvert it. In the process, he creates a design where his own readers can lose their way in the narrative frames and the ironic mixing of history and fiction. The Spanish picaresque novels offer another example of narrative structures using irony to create a “dynamic” relationship between reader and text. They guide the reader to identify vicariously with characters, but then they undermine and deny any morally sound perspective from which to justify this identification.¹⁰ These strategies assume the traditional aesthetics of the *exemplum*, and at the same time they seek a more controlling authorial influence on their readers.

With the theater, as the process of secularization progresses from ritual celebration inside the church, where no ironic distance separates spectators from the performance, to the plaza and then to the *corral*, we should expect

a more calculated use of distance and irony to produce more complex and compelling effects for the spectator. Plays such as Calderón's *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, and *A secreto agravio, secreta venganza* display an extreme development in this direction. *Comedia* scholars have come to accept the view that these plays, despite their problematic treatment of wife-murder, somehow can be understood to have a positive moral value. C. A. Jones and Merveen McKendrick have offered perhaps the most intriguing explanation of Calderón's technique in these plays by comparing it to Bertolt Brecht's formula of alienation: ". . . the deliberate creation in the spectator/reader of a detached and critical perspective on the reality being presented" (McKendrick 97–98). McKendrick explains: "The reaction Calderón appears to have required from us in the wife-murder plays is one of growing dread, followed by horror, followed by a suspended state of disbelief, and in order to achieve this he has simultaneously to pull us in emotionally and push us away intellectually, achieving a precise but precarious balance between involvement and distance" (98–99).

In *La más prudente venganza* and *El celoso prudente*, Lope de Vega and Tirso de Molina make it clear that they are working within the conventions of the *exemplum* tradition. In a lengthy authorial intrusion, directed to his fictional reader, "señora Marcia," Lope explains how his story of wife-murder should be understood and the moral message a reader should find there: "Pues, señora Marcia, aunque las leyes por el justo dolor permiten esta licencia a los maridos, no es ejemplo que nadie debe imitar, aunque aquí se escriba para que lo sea a las mujeres que con desordenado apetito aventuran la vida y la honra a tan breve deleite, en grave ofensa de Dios, de sus padres, de sus esposos y de su fama" (34). Lope goes on to lay out carefully his moral argument against bloodshed for honor's sake, since it doesn't cancel the original offense, results in death, multiplies the harm done, and provides revenge but does not restore honor; and the only true remedy is a stoic resignation to suffer the pain of life in this world and to preserve one's soul for the next (34).

In *Los cigarrales de Toledo*, where *El celoso prudente* was published, Tirso offers similar guidance, although he claims even wider moral applications:

Aquí pueden aprender los celosos a no dexarse llevar de experiencias mentirosas; los maridos a ser prudentes; las damas, a ser firmes; los príncipes a cumplir palabras, los padres, a mirar por la honra de sus hijos; los criados, a ser leales, y todos los presentes, a estimar el entretenimiento

de la comedia [que] en estos tiempos, expurgada de las imperfecciones que en años pasados se consentían en los teatros de España, y limpia de toda acción torpe, deleita enseñando, y enseña dando gusto . . .”¹¹

In addition, at the end of *El celoso prudente*, the jealous husband, Don Sancho, who has chosen not to kill his wife after all, offers this to spectators:

El celoso como yo
 calle y averigüe cuerdo
 sospechas mil veces falsas,
 como las mías salieron;
 y si fueren verdad, cobre
 satisfacción con secreto;
 que la pública da causas
 al vulgo, siempre parlero.
 Don Sancho soy; si he callado
 a vuestro gusto, por esto
al buen callar llaman Sancho:
 en mi tenéis ejemplo. (1279b)

Both Lope de Vega and Tirso, then, want their works to provide moral benefit through the examples of conduct they offer. Yet neither seems fully confident that their works are adequately constructed to achieve this without the explicit guidance they provide.

In contrast, Calderón offers us no such help to interpret *A secreto agravio*. At the same time, there is ample evidence that the *exemplum* tradition dominated the way spectators and readers would have approached his *comedias*. In his commentary, “Al Discreto y Prudente Lector,” for the *Parte IV* of Calderón’s plays, for example, Vera Tassis claims they provide: “. . . un vivo y hermoso espejo del desengaño, guarnecido de políticas y morales virtudes que reprenden y castigan la desahogada libertad de los vicios sirviendo de inocente diversión a los sentidos, suministrando singulares especies a las ideas, previniendo saludables ejemplos a todos los accidentes humanos . . .” (Hartzenbusch, ed. xxvii). Through the rest of the seventeenth century the commentary and continuing arguments about the moral value of *comedias* center on the assumption that they provide examples of conduct, for better or worse, that spectators will follow.¹²

Sloman showed how Calderón reworked source plays to achieve greater “formal excellence” and “dramatic unity”: he condensed the time of the action; restructured plots; added and omitted events; eliminated irrelevant subplots; cut, added, and reshaped characters; calculated characters’ entrances and exits onstage; and added “new language and imagery” (16). Sloman’s study did not include *A secreto agravio*, but a comparison with the sources by Lope and Tirso shows a similar process of reduction and refinement.

The most obvious step taken by Calderón was to discard material. From Lope’s *La más prudente venganzai*, he omitted: the extensive details about the young lovers’ courtship and separation, the parents’ interference and arrangement of their daughter’s marriage, the lengthy account of the young man’s return and his exchange of letters with his former fiancée, the gradual rekindling of her love for him and her anxious suffering over whether or not to give in, the continuation over time of their adulterous affair, and the many digressions and authorial intrusions Lope permits himself in his leisurely narrative. In Lope’s story, the husband’s secret revenge takes two full years and results in no less than five murders: his wife, her lover, and three servants. Calderón’s jealous husband needs what seem to be just hours and kills only his wife and her lover.

Comparison with Tirso’s *El celoso prudente* yields similar results. Tirso’s play is more than one and one-half times the length of Calderón’s—some 4,500 lines, compared with 2,800. Material Calderón chose to discard includes: Tirso’s complex, comic plot structure, with its romantic, but not adulterous, intrigues, exchanged identities, confused fathers, headstrong sons, busy *graciosos*, and gullible, even silly daughters who provide much of the energy for the story. Tirso’s comic ending has the schemes revealed, the deceptions unraveled, the right couples married, and the revelation that there has been no adultery, only misperception and suspicion spun off from the comic intrigues. Romantic comedy provides the main armature, and the theme of adultery and the problematic of prudence, silence, and honor revenge take second place.

From Lope, Tirso, and the established tradition, Calderón took only the most essential characters and actions: the wife, her former lover, and the husband; the wife’s temptation to commit adultery; the husband’s suspicion of her infidelity; and his secret revenge by fire and water. He employed some dramatic techniques found in Tirso’s play, especially the use of monologues, but he placed these more strategically to control their effect on the spectator. And he included a limited comic action that resonates with the main plot but

at no time dominates it. The result is a play much more tightly focused than its sources in terms of both the formal structure and of the control of distance, irony, and the affective and cognitive responses likely to be experienced by the reader or spectator.

A brief comparison of the storylines of the three works yields the following.¹³ In the beginning, the source works either invite vicarious identification with the young lovers, dwelling on their courtship (Lope), or diffuse it among an array of characters involved in the complex, romantic intrigue (Tirso). In both cases, the reader or spectator's sympathy is guided much less toward the older husband. Calderón, instead, establishes the love triangle at the very beginning and encourages his spectators' vicarious identification with all three main characters, giving them all time on stage and sympathetic qualities: the wife Leonor and her former lover, Luis, appeal to the spectator's compassion as victims of fate, while at the same time the husband, don Lope, shows himself to be noble, courteous, loyal, and generous.

Once the spectator's initial sympathy has been courted, however, Calderón systematically erodes it with reprehensible actions on the part of all three characters: Leonor reads Luis's letter, lets him into her house, and all too quickly decides to betray her husband and her marriage. Luis also should lose the spectator's initial sympathy when he reveals that he seeks revenge rather than love and that he is willing to risk destroying the woman he once loved simply to dishonor her husband. Compared with Lope's and Tirso's versions, Calderón's condensation of the story in time results in swifter and more aggressive moves by the wife's ex-lover and a swifter change of mind by the wife. In addition to distancing the spectator from the lovers, these factors should tend to prolong sympathy for the husband, don Lope, even as his own actions work against it.

In contrast to Lope's and Tirso's versions, where the jealous husbands remain more in the background, Calderón's character, don Lope, gets more time on stage than any other character, and his presence increases in the final scenes of the play. Alan Patterson has written about the chilling power of his soliloquies in the third act, which are delivered even as the spectator can find no other characters left with whom to identify (604–5). But the spectator must finally reject don Lope as his repulsive, maniacal obsession with honor and revenge takes over, if not when he treacherously murders Luis, then when he murders his wife by setting fire to their home, and if not then, at least in the final scene when he appears on stage with his wife's

corpse in his arms and lies to the King and to the audience claiming that the death has been accidental.

In Lope de Vega's story, although the lovers are morally wrong, they remain sympathetic to the end, and while the revenge taken by the jealous husband is even bloodier than that taken by Calderón's don Lope, at no time in the story did he appeal as strongly for the reader's vicarious identification. In Tirso's play, the husband holds his peace, exercises prudence in the face of suspicion and jealousy, and avoids letting his passion propel him to murder. His example is positive but not striking. Neither Lope nor Tirso, then, develop a trajectory like Calderón's with the initial sympathetic involvement, the encircling irony, and the shocking "Brechtian" distancing as described by McKendrick. In Lope's and Tirso's versions, the use of irony involves characters' misunderstanding and mistaken assumptions about other characters' intentions and actions, and the reader or spectator observes from the security of a point outside the fiction. Calderón, instead, creates a dynamic that works more aggressively to include the spectator, in a manner comparable to the effect Velázquez achieves with the sight lines in *Las meninas*, or Cervantes with the ever-expanding narrative frames in *Don Quixote*, or the web of irony found in the picaresque novel. In *A secreto agravio*, Calderón leads us to the edge of a moral abyss, past the edge, in fact, and then abandons us. The only remedy is to look within one's own conscience for the truth one should already know, however deeply it may be hidden.

As author and creator of *A secreto agravio*, Calderón's artistic process might compare to that of the sculptor, as described by Michelangelo, who removes the excess material from around a form that the intellect has seen within it.¹⁴ Calderón perceived and then liberated the most powerful example of truth contained within the raw material of the source works and the popular tradition. In part, this role compares to Barthes's characterization of ritualistic storytelling within primitive societies, where ". . . the responsibility for a narrative is never assumed by a person but by a mediator, shaman or relator whose 'performance'—the mastery of the narrative code—may possibly be admired but never his 'genius.'" Calderón surely qualifies as a "master of the narrative code" of seventeenth-century Spanish theater. And the *comedia* itself may be said to have a ritual quality, to the extent that familiar, traditional stories were selected, shaped for the stage, and performed to celebrate the common cultural patrimony.

For anyone accustomed to thinking in terms of the author function, however, this is something less than satisfying. Conventional themes, poetic justice, and moral purpose are arguably not Calderón's unique creations, both to the extent that their origin derived from the common pool of accepted truths, and that they depended on the spectator to complete the aesthetic transaction. Nor can we say that the poetic text, as the playwright's unique, published artifact, is the main point since his plays were produced for live performance. Instead, we must look for evidence of his individual, creative genius in his selection and refinement of the material and his mastery of the conventions—the narrative, semiotic code of the *comedia*—with the purpose of developing a more rhetorically powerful and morally beneficial effect for the spectator: dramatic craftsmanship, stagecraft, and poetic, rhetorical strategies designed to draw the spectator into an aesthetic experience where it would be impossible to escape unchanged. This is where we might seek a nascent “author function” with Calderón and perhaps other playwrights of the Spanish *comedia*.¹⁵

Robert M. Johnston is a professor emeritus of Spanish at Northern Arizona University. He has taught at Reed College and Northern Arizona University, where he also chaired the Modern Languages Department. He has published articles on *El poema de mío Cid*, Cervantes, Calderón, and seventeenth-century Spanish dramatic theory. He has served as secretary (1997–2007) and as president (2007–2012) of the Association for Hispanic Classical Theater.

NOTES

For Don Larson, exemplary colleague, scholar, and friend.

1. Coenen discusses the 1635 manuscript, the printings of the *Segunda parte* in 1637 and 1641, and the edition by Vera Tassis in 1686 in the introduction to his edition of *A secreto agravio* (83–96). In addition, the University of Pennsylvania microfilm collection contains an edition dated 1883, also by Vera Tassis (Reguero 13, reel 19, entry 877). See also Hesse 38–40.

2. Hartzenbusch, ed. xxxviii. Hesse suggests that Calderón initially seemed not to have been interested in the publication of his plays, but he may have supervised the reimpression of the first four *partes* late in his life (37, 41). Coenen questions Hesse's argument and speculates that Calderón may have had a greater role than usually assumed in the publication of the *Segunda parte* and *A secreto agravio* (“More on the Text,” and ed., *A secreto agravio* 83–95).

3. *La vida es sueño* was reworked from an earlier play co-authored by Calderón and Antonio Coello: *Yerros de naturaleza y acertos de la fortuna*. The earlier versions of *El médico* and *El alcalde* are “attributed” to Lope (13). Sloman devotes individual chapters to each of these *refundiciones* by Calderón.

4. Sánchez Escribano and Porqueras Mayo, for example, note: “. . . lo que preocupa al dramaturgo es la verdad y no la realidad, por lo que los efectos dramáticos son enormemente diferentes de los de hoy, pues en épocas posteriores no se distingue la verdad de la realidad” (51). Similarly, Sloman underlines moral and spiritual truths as Calderón’s underlying concern: “All his serious plays have, at the bottom, but one subject and one theme: a man, subverting the order of natural values by his moral error and human frailty, or in the labyrinthine confusion of life, groping towards the light by the aid of reason and discretion” (308).

5. Likewise, Barthes argues: “The author is a modern figure, a product of our society insofar as, emerging from the Middle Ages with English empiricism, French rationalism and the personal faith of the Reformation, it discovered the prestige of the individual, of, as it is more nobly put, the ‘human person.’ It is thus logical that in literature it should be this positivism, the epitome and culmination of capitalist ideology, which has attached the greatest importance to the person of the author” (142–43).

6. Darst shows in detail the function of exempla in historiography, in the concept of nature, and in the Medieval cosmovision in seventeenth-century Spanish thought (58–64).

7. Wallace explains, for example: “. . . what mattered extremely was the quality of the work itself, which alone could induce a reader to be moved by it and to pay attention. Once the explicatory process had begun, then the reader was involved for his own good, and it was immaterial (or only occasionally material) whether the reader’s interpretations were the same as another’s, or identical to the author’s aims” (275). Similarly, Lyons cites Erasmus to argue that Renaissance theorists cultivated drawing alternative and varied readings from exempla: “undecidability, or open-endedness, characterizes example as it does most inductive reasoning” (53).

8. Such vicarious experience, when subjected to one’s imagination and innate sense of virtue can be even more valuable than lived experience, since it offers a greater opportunity for evaluation and introspection (Darst 62).

9. See especially Hampton’s final chapters, “Cervantes: Writing out of History” (237–96), and “Writing from History” (297–304).

10. B. W. Ife, for example, asserts: “Most [picaresque stories] use the natural empathy of a reader and protagonist as a snare and make this identification a prelude to an unhappy awakening. In all of these works, author, protagonist and reader become entangled in a web of irony from which no one escapes” (91). See also Lyons’s analysis of the writings of Pascal, where the breakdown of the earlier, simple function of exempla produces reflections of the self that disrupt and challenge the subject’s “self-perception” (188–95).

11. *Cigarral quinto*, ed. Victor Said Armesto 380. Cited in Tirso de Molina, ed. Blanca de los Ríos 1228.

12. In his introduction to Bances Candamo’s *Theatro de los Theatros* (ms. 1689–94), for example, Duncan Moir examines in detail how Bances refutes the arguments against

comedias in Ignacio de Camargo's *Discurso teológico, sobre los theatros y comedias de este siglo . . .* (Salamanca, 1689). Camargo's attack, like that of other moralists before him, asserts that *comedias* encourage spectators to sin because they provide examples of immoral conduct. Bances insists, to the contrary, that Spanish *comedias* reflect the principles of moral decorum and provide beneficial examples. He refers to Calderón and specifically mentions *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonor*, and *A secreto agravio, secreta venganza* in this context (Moir, ed. lvi–lxxxv).

13. The sketch of *A secreto agravio* that follows relies on my previous analysis of the play's "scenic text," which correlates the "Brechtian" effect described by Jones and McKendrick with stage movement, proxemics, and the seventeenth-century aesthetic concept of *perturbación* (236, 238–42).

14. "Non ha l'ottimo artista alcun concetto / c'un marmo solo in sè non circoscrive / col suo soverchio; e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all'intelletto." "The best artist has not one idea that a piece of marble, still unworked, does not contain within itself; and that conception is realized only by the hand that obeys the judgement" (*Penguin Book of Italian Verse* 167).

15. An early version of this paper was presented at the MLA annual convention in 2007 for the division of sixteenth- and seventeenth-century Spanish drama.

WORKS CITED

- Barthes, Roland. "The Death of the Author." *Image Music Text*. Essays selected and translated by Stephen Heath. Hill and Wang, 1977, pp. 142–48.
- Coenen, Erik, ed. *A secreto agravio, secreta venganza*, by Pedro Calderón de la Barca. Cátedra, 2011.
- . "More on the Text of *A secreto agravio, secreta venganza* and Calderón's *Segunda parte*." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 86, 2009, pp. 379–85.
- Darst, David H. "The Persistence of the Exemplum in Renaissance Thought." *Renaissance and Reformation*, vol. 9, no. 2, 1973, pp. 58–64.
- Eoff, Sherman. "The Sources of Calderón's *A secreto agravio secreta venganza*." *Modern Philology*, vol. 28, 1931, pp. 297–311.
- Foucault, Michel. "What Is an Author?" Translated by Josué V. Harari, *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, edited by Josué V. Harari. Cornell UP, 1979, pp. 141–60. Reprinted in *The Foucault Reader*, edited by Paul Rainbow. Pantheon Books, 1994, pp. 101–20.
- Hampton, Timothy. *Writing from History: The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*. Cornell UP, 1990.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio, ed. *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. 1, *Biblioteca de autores españoles*, vol.4. Imprenta de Hernando y Compañía, 1901.
- Hesse, Everett W. "The Publication of Calderón's Plays in the Seventeenth Century." *Philological Quarterly*, vol. 27, 1948, pp. 37–51.
- Ife, B. W. *Reading and Fiction in Golden Age Spain: A Platonist Critique and Some Picaresque Replies*. Cambridge UP, 1985.

- Johnston, Robert M. "El movimiento escénico y las 'relaciones proxémicas' en *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonra* de Calderón." *Teatro Calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*. XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Florencia, 10–14 de julio de 2002, *Archivium Calderonianum* vol. 10, edited by Manfred Tietz. Franz Steiner Verlag, 2003, pp. 235–49.
- Jones, C. A. "Brecht y el drama del siglo de oro en España." *Segismundo*, vol. 5–6, 1967, pp. 39–54.
- Lyons, John D. *Exemplum: The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*. Princeton UP, 1989.
- McKendrick, Melveena. "Anticipating Brecht—Agency and Alienation in Calderón's Wife-murder Plays." *Calderón 1600–1681: Quartercentenary Studies in Memory of John E. Varey, Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow), vol. 78, 2000, pp. 217–36. Reprinted in *Identities in Crisis: Essays on Honour, Gender and Women in the "Comedia,"* by Melveena McKendrick. Reichenberger, 2002, pp. 95–118.
- Moir, Duncan, editor. *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, by Francisco Bances Candamo. Tamesis, 1970.
- Molina, Tirso de [Fray Gabriel Téllez]. *El celoso prudente, Al buen callar llaman Sancho. Obras dramáticas completas*, vol. 1. Edited by Blanca de los Ríos. Aguilar, 1946, pp. 1219–79.
- Paterson, Alan K. G. "Calderón's *A secreto agravio, secreta venganza*: A Theater of the Passions." *Modern Language Review*, vol. 79, 1984, pp. 589–608.
- The Penguin Book of Italian Verse* [with plain prose translations]. Edited by George R. Kay. Penguin Books, 1958, reprinted 1965.
- Reguero, José M. *Spanish Drama of the Golden Age: A Catalogue of the 'Comedia' Collection in the University of Pennsylvania Libraries*. Research Publications, 1971.
- Sánchez Escribano, Federico, and Alberto Porqueras Mayo. *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*, 2nd edition. Gredos, 1972.
- Shergold, N. D., and John Varey. "Some Early Calderón Dates." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 38, 1961, pp. 274–86.
- Sloman, Albert. *The Dramatic Craftsmanship of Calderón*. Dolphin, 1958. Reprinted by Artes Gráficas Soler, 1969.
- Vabuena Briones, editor. *Don Pedro Calderón de la Barca, Obras completas, Tomo 1, Dramas*. Aguilar, 1966.
- Vega y Carpio, Lope de. *La más prudente venganza. Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Felix de Vega Carpio*, by don Cayetano Rosell, *Biblioteca de Autores Españoles*, vol. 38. Real Academia, 1950, pp. 24–34.
- Wallace, John M. "Examples Are Best Precepts: Readers and Meanings in Seventeenth-Century Poetry." *Critical Inquiry*, vol. 1, 1974, pp. 273–90.
- Watson, A. Irvine. "Calderón's King Sebastian: Fool or Hero?" *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 61, no. 3, 1984, pp. 407–18.

Texto y tempestad: la furia del mar y la imitación poética en la épica y la novela de la España altomoderna

ELIZABETH B. DAVIS, THE OHIO STATE UNIVERSITY

RESUMEN: En este ensayo se contempla el lugar y el grado de prestigio que alcanzan los episodios de las tempestades—con o sin naufragio—en la épica culta, pero sobre todo en la novela española del Renacimiento y el Barroco. La descripción de la tempestad en una novela pastoril del siglo XVI (*Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo) es tan lograda en términos de su capacidad retórica y su alcurnia clásica que podría quizá inducirnos a recontextualizar la noción del protagonismo de la épica culta como género preclaro que presenta en toda su magnitud las grandes tempestades de la literatura grecorromana al público lector español de este período. En contraste, otros novelistas de la época parecen haber considerado el episodio de la tormenta o el naufragio no primariamente como *locus classicus* donde exhibir su proeza literaria, sino como punto de transición entre una parte de su texto y otra. Tomando en cuenta estas y otras consideraciones en las dramáticas representaciones de la tormenta marítima en tres novelas de los siglos XVI y XVII, estas páginas terminan por sugerir un cierto ajuste a la manera acostumbrada de entender la relación entre los géneros literarios españoles del momento.

PALABRAS CLAVES: tempestad, tormenta, naufragio, imitación poética, Humanismo, épica, novela, novela pastoril

La tempestad y el naufragio figuran entre las secuencias escénicas más repetidas por los escritores españoles de la alta modernidad, y quizá entre sus motivos predilectos. Como bien lo dice José María Micó en su edición del *Guzmán de Alfarache*, “las descripciones de tormentas marítimas y naufragios . . . eran una verdadera piedra de toque para calibrar la capacidad estilística de los autores de entonces . . . pues en el Siglo de Oro resulta rara la historia

Comedia Performance, Volume 21, 2024

Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0233>

noveltesca que no las incorpora” (II.308n12). El gusto por las tempestades no se limita al mundo poético de un solo género, ni mucho menos. Tanto como en la épica y la novela, la tormenta marítima también es un referente en la poesía lírica de la época. Desde Garcilaso hasta Quevedo, los poetas de la modernidad temprana recurren a este motivo para lamentar metafóricamente la condición del amante no correspondido, la del filósofo que desea escapar del exceso y la adulación de la corte, o la del obstinado pecador que lucha por liberarse de los placeres mundanales. Pero sobre todos los demás géneros literarios en la literatura de los siglos XVI y XVII, es la épica culta la que fija y establece de modo paradigmático la tormenta en el mar como “set piece,” es decir, “a composition . . . executed in a fixed or ideal form often with studied artistry and brilliant effect” [una composición ejecutada en forma fija o ideal, a menudo con maestría erudita y efecto brillante], aun cuando alguna novela contemporánea o incluso anterior compite en el mismo terreno (“set piece”).

La tempestad, un acontecimiento que en la épica tiene un destacado estatus narrativo entre otras cosas porque frecuentemente constituye un signo textual de la ira de los dioses, deriva sus elementos característicos de Homero, Virgilio, Lucano, y Ovidio. La epopeya de la Antigüedad clásica ofrece muchas muestras de este motivo. Por ejemplo, los lectores de la *Eneida* sin duda recordarán la tormenta que inicia el poema virgiliano.¹ En este lugar, Juno, motivada entre otras cosas por sus celos de Venus, decide agredir al hijo de esta diosa (Eneas) a lo largo del poema. En el contexto del Humanismo español, escritores que habían asimilado la práctica de la imitación poética proveniente del Cinquecento italiano comprendían que la tempestad era un *locus* textual que ofrecía infinitas posibilidades para manifestar sus propios talentos. Varios son los estudiosos que han explicado el entrelazamiento de subtextos o modelos clásicos en los textos poéticos nuevos del momento. Mencionaría en particular a Alicia de Colombí-Monguió, quien en los tres últimos capítulos de su libro *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral* pormenoriza las teorías renacentistas de la *imitatio*. En la poesía lírica, Ignacio Navarrete y Anne J. Cruz también han trabajado extensamente esta materia, mientras que en la épica, Elizabeth B. Davis (“Escribir después de Ercilla”) y James Nicolopulos (*Poetics of Empire*) han tomado en cuenta las teorías de la imitación renacentistas al analizar fragmentos de las epopeyas de Luís Vaz de Camões, Alonso de Ercilla, y Juan Rufo. Hay una maravillosa descripción de tormenta en el Canto XV de *La Araucana* que, como lo ha explicado Nicolopulos, es un auténtico lugar de

exhibición para un poeta que desea probar sus destrezas con las de los *autores* clásicos (21–39). En este episodio, unas naves españolas hacen el viaje desde el Perú en busca de la costa chilena, cuando Eolo desata su furia contra las mismas. Se oscurece el cielo y las olas se vuelven “grandes montes” de agua.² La fuerza del viento es tal que la nave capitana queda prácticamente destrozada. Los tripulantes gritan y hacen promesas que pueden, o no, cumplir si salen con vida del trance. En medio de los truenos y relámpagos, una ola inmensa hunde el navío, que luego reaparece en la superficie con la vela hecha jirones. El agua y el viento rompen un cable, soltando una de las anclas, que golpea repetidamente la nave. No es sino hasta el Canto XVI cuando Ercilla concluye el episodio, que hace de puente entre la Primera Parte del poema y la Segunda. Dada la popularidad de *La Araucana*, la tempestad ercillana constituye un modelo importante para las otras épicas españolas escritas después de 1569. Aunque cada poema tiene sus propias características, el vínculo entre la navegación y el enfurecimiento o la retribución divina se siente con una fuerza similar en épicas como *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (1587), *La Austriada* de Juan Rufo (1584), y la *Historia de la Nueva México* de Gaspar Pérez de Villagrà (1610), epopeya sobre la conquista de Nuevo México, lugar parcialmente desértico y algo distante del mar, pero cuyos símiles homéricos curiosamente ostentan abundantes imágenes náuticas.³

Tomando en consideración tales ejemplos, lo lógico es pensar, como se ha hecho tradicionalmente, que las tempestades épicas son las que sirven de fundamento e inspiración para los novelistas de la época a la hora de elaborar episodios parecidos en su propia creación. Es cierto que ya en la *Etiópica* de Heliodoro existen peripecias en la navegación que separan físicamente a los personajes centrales, creando de esta manera una tensión en la trama que se intenta resolver a lo largo de la obra, pero dichas peripecias carecen del intrincado despliegue artístico que percibimos en las tempestades de cualquiera de los poemas épicos más canónicos. Acepto, pues, el protagonismo de la épica como transmisora de esta preciosa temática y como género que posiblemente alimente a otros géneros literarios al mismo tiempo. Cuestión aparte es si es lícito suponer que la tormenta marítima de la épica pasa al mundo de la novela sin apenas transformarse, conservándose intacta por las mismas causas que la hicieron célebre como *locus* de la imitación poética en la épica o como elemento narrativo que presta autoridad y calidad al argumento principal de la obra. ¿No podría deberse su popularidad entre los novelistas de la época a un motivo más prosaico, quizá a su misma capacidad de generar suspenso

y complicaciones en la trama, por ejemplo? La respuesta a esta pregunta no deja de ser ambivalente, como lo sugiero en estas páginas, cotejando algunos de los episodios de tempestad en tres novelas que corresponden al período en cuestión.

La primera de ellas es una novela pastoril que precede cronológicamente a la fecha de publicación—1569—de la Primera Parte de *La Araucana*, donde comienza la tempestad de Ercilla. *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo se publica en 1564 en Valencia y contiene una de las tempestades más elaboradas de la literatura del siglo XVI, incluso desde el punto de vista de la *imitatio*. El motivo de la navegación surge de manera natural en el Libro Primero de la novela, ya que se ha concertado celebrar la boda de los dos protagonistas, Marcelio y Alcida, en presencia del rey en Lisboa, destino al que se llega por mar o por río. El júbilo de los novios y sus familiares, que embarcan “en el más peligroso tiempo del año,” hace que se olviden de “la inconstante Fortuna” y de sus “continuas mudanzas e innumerables infortunios.”⁴ Después de estas palabras que sugieren la proveniencia sobrenatural de la tormenta, se alude a una serie de “señales de la venidera tempestad” (*Diana* 120): “espesos ñublados” que cubren el cielo, “airadas ondas” que empiezan a murmurar, vientos que empiezan a soplar “por contrarias y diferentes partes” (*Diana* 121). Estos signos son detalles que recuerdan ni más ni menos que los portentos de la tempestad del Primer Libro de la *Eneida* y, si bien de manera general, los prodigios observados por el barquero Amiclas en la tormenta de *Farsalia V* de Lucano.⁵ A medida que crece el “ímpetu y furia” del viento, el navío sufre una terrible sacudida. Ya no es suficiente el timón para gobernar la nave ni determinar el rumbo de su navegación. Al mismo tiempo crecen las “furiosas ondas, cubiertas de blanca espuma.” Cae una lluvia abundante, acompañada de “furibundos rayos” y “espantosos truenos” (*Diana* 121) que estremecen el mundo. Estos mismos elementos se encuentran en varios de los modelos para este episodio de la novela, pero se hallan más elaboradamente trabajados en el undécimo libro de las *Metamorfosis* de Ovidio (los versos 410–748, que corresponden a la historia de Céix y Alcíone)⁶—versos que a su vez recogen muchos detalles de las descripciones de tormenta en Homero (*Odisea V*) y sobre todo en Virgilio (*Eneida I*). En la descripción de Ovidio también aparecen los siguientes elementos que, como podemos apreciar, luego utiliza Gil Polo para construir su propia tempestad: el ruido de las sacudidas maromas (*Metamorfosis* XI.474, 154), los gritos y lamentos de los navegantes y marineros (*Metamorfosis* XI.494–496, 154), los grandes golpes de mar que

desbaratan “las más enteras y mejor clavadas tablas” de la nave (*Metamorfosis* XI.514–515, 156), y sobre todo, la manera en que el mar eleva el barco para después hundirlo hasta el fondo del mar (*Metamorfosis* XI.503–506, 156), que aparece en el texto de Gil Polo como “hasta el cielo nos levantaba, y luego hasta los abismos nos despeñaba, y a veces espantosamente abriéndose, las más profundas arenas nos descubría” (*Diana* 121). *Metamorfosis* XI es también el subtexto que explica las reacciones de los marineros (*Metamorfosis* XI.534–543, 158) y del piloto de la nave de *Diana enamorada*, donde hombres y mujeres corren confusamente “a una y otra parte” del navío, suspirando, ofreciendo votos y derramando dolorosas lágrimas (*Diana* 121). Se nos dice que el piloto, “con tan brava fortuna atemorizado, vencido su saber de la perseverancia y braveza de la tempestad, no sabía ni podía regir el gobernalle” y ordenaba “mil cosas diferentes” para tratar de salvar la situación (*Metamorfosis* XI.492–493, 154). Los turbados marineros, mientras tanto, ni saben ejecutar la voluntad del piloto ni pueden oír el mandamiento “con tantas voces y ruido” de la tormenta (*Metamorfosis* XI.494–496, 154). Por esto—y en este lugar el subtexto ovidiano se hace sentir de manera muy especial—“unos amainan la vela . . . otros vuelven la antena, otros añudan las rompidas cuerdas, otros remiendan las despedazadas tablas, otros el mar en el mar vacian, otros al timón socorren” (*Diana* 122).

Más que un “seguir” (*sequi*), este pasaje viene a ser prácticamente una traducción de los correspondientes versos de las *Metamorfosis* (XI.486–91, 154).⁷ La tempestad de *Diana enamorada* dura más de dos días y termina, si no tan mal como la de Ovidio (donde muere la mayor parte de la tripulación), llevando al navío mucho más lejos de lo programado y en dirección contraria. Los amantes, en un esquife perteneciente al navío, llegan con vida a Formentera (Islas Baleares), pero separados del padre de Alcida y de su hermano, quienes son arrojados en la playa de Valencia días después. Es una navegación enteramente mediterránea y la tempestad, como se puede apreciar, es una deslumbrante ejecución de las estrategias de la imitación poética.⁸ Ahora bien, esta tormenta marítima que da comienzo a la novela de Gaspar Gil Polo antecede a todas las tempestades importantes en la épica española de la Edad Moderna y, quizá previsiblemente, sigue más o menos de cerca los mismos modelos que imitan los poetas de la épica culta española, Ercilla el primero. O sea, la tormenta inicial de esta novela pastoril está inspirada en el mismo *set piece* de la tempestad proveniente de la epopeya de la Antigüedad clásica. No le debe nada a la épica culta española que le es contemporánea.

La segunda de las novelas que puede servir como punto de comparación es *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, publicada en 1604, unos cuarenta años después de la novela de Gil Polo. Pertenece al género de la novela de aventuras, lo que llamaríamos en inglés *romance*.⁹ Por consiguiente, no es de extrañar que en sus páginas encontremos varios casos de naufragios que crean el deseado efecto narrativo de separar o eventualmente de reunir a los dos amantes de la historia, Pánfilo y Nise. El primero de estos calamitosos acontecimientos acaba de ocurrir cuando comienza la novela. Pánfilo, en hábito de peregrino, sale “sobre las blancas arenas de la famosa playa de Barcelona, entre unas cajas, tablas y rotas jarcias de un navío . . . cubierto de algas y ovas . . .”¹⁰ Un poco más adelante, un personaje secundario cuenta como Nise, vestida también de peregrino (no de peregrina), ha sido arrojada en la misma playa de Barcelona unas horas antes. Lo importante del caso es que la pareja se encuentra separada. El proyecto que impulsa toda la novela será buscar la manera en que los dos amantes se vuelvan a encontrar. Los lectores no somos testigos del naufragio que da pie al argumento. Se nos cuenta que ha tenido lugar, pero no vemos las furiosas ondas del mar ni los relámpagos que estremecen a los marineros. Estamos ante un caso de narrador cuya función dominante es contar, no mostrar. No podía ser mayor el contraste con las estrategias representativas que utiliza Gaspar Gil Polo para hacernos ver las montañas de agua que se acercan, y oír los terribles ruidos del golpe de mar contra el navío o el crujir de una maroma, o el llanto de los pasajeros. Aquí, es como si el novelista se hubiese desconectado de cualquier proyecto que tuviese relación con los venerables moldes del pasado clásico.

Pasa algo parecido con el otro naufragio de la novela, que ocurre cuando un conde italiano intenta llevarse a Nise, quien se encuentra encerrada en el hospital de los locos de Valencia, a su país en contra de la voluntad de ella (Libro IV). Surge una borrasca y en la intemperie, los marineros comprenden por las nubes y el viento “que habían de correr fortuna,” es decir, tempestad (*Peregrino* 350). Lope incluye esta mención del pronóstico que “no fue vano,” nombrando la fuerza del viento y la mar ensoberbecida, pero estas cosas se comentan en términos generales, sin sugerir ninguna relación genética con un modelo clásico específico ni dominante. Se nos dice que “ni el comité acertaba a mandar ni la chusma a obedecer” (*Peregrino* 351). Podría ser un guiño al lector que conozca muy bien las *Metamorfosis* o que incluso haya leído la novela de Gil Polo o la épica ercillana, pero es imposible confirmarlo.

Lo cierto es que no está muy aprovechada la imitación, lo que da a pensar que el autor tiene otras prioridades, que quizá la *imitatio* va perdiendo su cachet con la llegada del siglo XVII, o las dos cosas, en el mismo momento en que muchas de las imitaciones del petrarquismo se van “topificando,” como ha propuesto Colombí-Monguió, a tal punto que es ya casi imposible identificar la relación estrecha entre una frase poética del texto nuevo y un subtexto específico en Petrarca.¹¹ Desde luego, esta tempestad no tiene el mismo estatus que la de *Diana enamorada*. Sólo recoge de manera parcial y telescópica dos o tres enunciados que corresponden a la tempestad como motivo literario. La tormenta no dura sino seis horas y cuando naufraga el navío, Nise es devuelta a la playa de Barcelona donde vuelve a comenzar. Este resultado le permite al novelista seguir desarrollando los acontecimientos más locales—los hechos de la novela tienen lugar principalmente en Cataluña y en Valencia. La caracterización que hace Northrop Frye de la novela bizantina o *Greek romance* viene como anillo al dedo para esta ocasión: “In Greek romance,” dice Frye, “the characters are Levantine, the setting is the Mediterranean world, and the normal means of transportation is by shipwreck” (*Secular Scripture* 4). [En la novela bizantina, los personajes son levantinos, la puesta en escena es el mundo mediterráneo, y el modo de transporte usual es el naufragio.]

No se puede afirmar lo mismo de la otra novela de aventuras a la que me dirijo en estas páginas. Se trata de la última gran novela de Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, publicada póstumamente en 1617. No es que Cervantes se crea por encima de introducir en su novela lo que podríamos llamar “la tempestad útil.” Al contrario, incluye en esta larga novela varias tormentas marítimas cuya función, para todos los efectos, es hacer que un personaje atraviese el espacio rápidamente, gracias a lo cual cambian sus circunstancias. Por ejemplo, en el primer capítulo del Libro Primero, surge una borrasca que deshace la balsa en la cual unos bárbaros llevan preso a Periandro (Persiles). Ellos mueren y el protagonista es rescatado por Arnaldo, hijo heredero del rey de Dinamarca, el que vendrá a ser el rival de Persiles en el intento de consolidar su relación amorosa con Auristela (Sigismunda).¹² Hay incluso una tormenta narrada por Rutilio, personaje secundario, en una sola oración: “En fin, a cabo de dos meses, corrimos una borrasca que nos duró cerca de cuarenta días, al cabo de los cuales dimos en esta isla de donde hoy salimos, entre unas peñas, donde nuestro batel se hizo pedazos, y ninguno

de los que en él venían quedó vivo, sino yo” (*Persiles* 192). Pero no es ésta la tormenta que Cervantes quiere que leamos con detenimiento.

La gran tempestad del *Persiles* ocurre en el primer capítulo del Libro Segundo. La primera parte de la descripción de la misma incluye algunos de los elementos que hemos visto en la tormenta de *Diana enamorada*, mencionados de una forma general que no delata un modelo clásico único: las enmarañadas nubes, la noche oscura y tenebrosa, los truenos y los relámpagos, la turbación de los marineros y el deseo de todos de postergar la muerte. Sin embargo, cuando se nos cuenta que los pasajeros buscaron refugio en la postrera parte del navío donde “se escusaron de no verse unas veces tocar el cielo con las manos, levantándose el navío sobre las mismas nubes, y otras veces barrer la gavia las arenas del mar profundo” (*Persiles* 280), es imposible no reconocer en estas palabras el mismo subtexto ovidiano que aparece en la tempestad de Gaspar Gil Polo, la historia de Céix y Alcíone (*Metamorfosis* XI). En el episodio cervantino se encuentran muchos ecos de este texto que es sin duda su modelo: la impotencia de los marineros, su incapacidad de oír las órdenes del capitán por el excesivo ruido de la tormenta, las plegarias y los votos de todos, y la terrible confusión que abunda. En todos los modelos clásicos, empezando con *Odisea* V, el miedo produce una gran debilidad física en el héroe. En el texto de Cervantes, al capitán le da un desmayo mientras que los marineros se rinden ante la violencia del mar y caen en silencio. Un gran golpe de mar pasa por encima de la cubierta de la nave y llega hasta las más altas gavias. Inmediatamente después, las mismas gavias “casi como en venganza de su agravio, besaron las arenas de su profundidad” (*Persiles* 281). Para este detalle existen dos subtextos, el ovidiano (*Metamorfosis* XI.502–506, 156–57) y la *Farsalia* de Lucano (V.638–44, 286–87). La gran tempestad del *Persiles* termina cuando la nave, combatida de un huracán, da una vuelta completa, con su gavia mayor “en la hondura de las aguas” y la quilla descubierta a los cielos (*Persiles* 281). Finalmente, las olas llevan la nave “sepultada” a la orilla del mar, cerca de un puerto que pertenece al rey Policarpo, y los pasajeros (incluyendo a Sigismunda) se salvan. Aunque no creo que este naufragio en Cervantes llegue a la perfección estilística que ofrece la tempestad de *Diana enamorada* de Gil Polo, sobre todo en cuanto a la estrecha relación entre sus modelos y el texto nuevo, sin duda el autor ha querido que esta emocionante secuencia llame la atención, que nos fijemos en ella de manera muy detenida. No creo exagerar al incluir el naufragio cervantino en la misma categoría de

set piece que he utilizado arriba para referirme a la tempestad de Gaspar Gil Polo. E independientemente de su éxito como ejercicio de la *imitatio* (que posiblemente ni fuese la intención primaria de Cervantes), es brillante desde el punto de vista retórico.

Esta breve muestra de las posibilidades que ofrecen tales episodios a los novelistas de la época creo que sugiere varias cosas. En comparación con los episodios análogos en la épica culta, los cuales tienen una función propiamente semántica, la tempestad en la novela de la misma época es, con excepciones importantes como algunas de las que hemos visto en estas páginas, un elemento que tiene una función sobre todo sintáctica. La tempestad y el naufragio en la épica son elementos semánticos en el sentido de que configuran algunas de las máximas tensiones de sus respectivos poemas. Dan vida y forma a una situación límite que puede ser de vida o muerte (es decir, que puede ser un motivo auténticamente trágico), y que está en relación directa con el éxito del programa político e ideológico del poema. En la novela tales acontecimientos de tempestad pueden en algún caso llegar a ser tan importantes como las de la épica, lo cual sugiere que este género, en lugar de ejercer un único protagonismo como transmisor de las grandes tempestades del pasado clásico, vive y coexiste con la novela e incluso con la poesía lírica en un ecosistema literario propio del momento donde proliferan tales tormentas marítimas. Parece que en dicho ecosistema, los géneros varios se alimentaban los unos a los otros en continuo cultivo y evolución. Dentro de este contexto, la tormenta de *Diana enamorada* y la última que hemos visto de Cervantes claramente intentan alcanzar el elevado nivel artístico de, y competir con, las tempestades de la épica culta, género que—si bien conserva una conexión muy especial con la Antigüedad clásica—es contemporáneo de las dos novelas. Sin embargo, lo usual en la novela del momento es que las tempestades, con o sin naufragio, tengan una función sintáctica que no es poco importante porque el novelista depende de estas tormentas para conectar las distintas partes de su obra y para desarrollar la tensión dramática de la misma. Esta función sintáctica, como digo, no es poco importante, pero es otra cosa, porque aquí, el objetivo no es primordialmente que la tempestad se convierta en lugar de intensa imitación poética donde queden al descubierto las destrezas y la habilidad retórica del novelista. Para ello, Gaspar Gil Polo y Miguel de Cervantes tenían muchas otras estrategias y un enorme talento siempre a su disposición.¹³

En su libro *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain* (U of Missouri P 2000), **Elizabeth B. Davis** ha recogido los hilos de una cultura imperial que informa la poesía épica en la España altomoderna. En la actualidad, la autora se dedica a estudiar la infraestructura y la cultura del viaje sobre tierra y en alta mar durante los siglos XVI y XVII. Ha co-editado, con Elizabeth R. Wright, *Calíope* 2014, vol. 19, no. 1: *Mare Nostrum? Navigating the Mediterranean Crosscurrents in Spanish Poetry*. Su libro en curso, *The Seafarer's Bond: Risk, Transaction and Textual Circulation in the Spanish Atlantic World (1544–1657)*, examina las implicaciones culturales de las transacciones escritas sobre el agua (relaciones de la travesía, cartas, etc.) que dan una nueva fraseología a la cultura española a través del mundo atlántico. La Dra. Davis sirvió de presidente de la Society for Renaissance & Baroque Hispanic Poetry del 2014 al 2017.

NOTES

1. Indico los loci textuales de la epopeya virgiliana basándome en las traducciones al inglés de H. R. Fairclough, *Virgil. Eclogues, Georgics, Aeneid*. Cito por Libro, versos, y página, en este caso, I.1–156, 240–53. Los lectores podrán bajar una traducción al castellano de la *Eneida* del sitio web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com).

2. Las citas de *La Araucana* de Alonso de Ercilla provienen de la edición de Isaías Lerner. Cito por Canto, número de octava, versos, y página, en este caso, Primera Parte, XV.68.1–4, 452.

3. Para un análisis pormenorizado de este aspecto del texto, véase Elizabeth B. Davis, “De mares y ríos: conciencia transatlántica e imaginaria acuática en la *Historia de la Nueva México* de Gaspar Pérez de Villagrà (1610).”

4. Las citas de *Diana enamorada* provienen de la edición de Francisco López Estrada y aparecen en mi texto por número de página, en este caso, 120.

5. Cualquier cita o locus textual de la *Farsalia* de Lucano aparece en mi texto según la edición y traducción al inglés de J. D. Duff. *The Civil War (Pharsalia)*. Siempre cito por Libro, versos, y página, en este caso V.520–677, 278–90. Existen varias traducciones al castellano de la *Farsalia*. La más completa del siglo XVI es la de Martín Laso de Oropesa (cervantesvirtual.com). En las Obras Citadas incluyo también una traducción moderna, la de Antonio Holgado Redondo.

6. Para citar las *Metamorfosis* de Ovidio, he recurrido a la edición y traducción al inglés de Frank Justus Miller, revisada por G. P. Goold. Doy la referencia en mi texto por Libro, versos y páginas, en este caso XI. 410–748, 148–73. Para aquellos lectores que deseen consultar la descripción ovidiana de la tempestad en castellano, puedo recomendar la versión digital de la traducción hecha por Ana Paz Vega, disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com).

7. Alicia de Colombí-Monguió (*Petrarquismo peruano* 182–89) explica este término, que proviene del tratado de Bartolomeo Ricci, *De imitatione* (1541), y demuestra a través

de su detallado análisis de la *Miscelánea Austral* de Diego Dávalos y Figueroa lo difícil que puede ser en la práctica distinguir entre un *sequi*, una *imitación transformadora*, y una emulación (*aemulatio*).

8. Es evidente que no estoy de acuerdo con la opinión de López Estrada, quien ni siquiera menciona a Ovidio como posible subtexto de la tormenta de *Diana enamorada*, afirmando sólo que “la libre elaboración del episodio es completa en Gaspar Gil” (120–21n65).

9. Sobre la estructura de la misma novela de aventuras o *romance*, sigue siendo de buen fruto una lectura del libro, clásico ya, de Northrop Frye, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Las citas a este libro de Frye aparecen en mi texto por número de página. La guía al *romance* de Barbara Fuchs ofrece una orientación más básica al género. Sobre tormentas, naufragios y otros temas de índole marítima en la literatura española y colonial de los siglos XVI y XVII, quisiera mencionar dos libros publicados en años recientes: Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro: Variaciones funcionales de un tópico*; y *Shipwreck in the Early Modern Hispanic World*, editado por Carrie L. Ruiz y Elena Rodríguez-Guridi.

10. Las citas de *El peregrino en su patria* provienen de la edición de Juan Bautista Avalle-Arce (Castalia, 1973) y aparecen en mi texto por número de página, en este caso, 69.

11. La “topificación del petrarquismo” la explicó Colombí-Monguió en un seminario trasatlántico sobre la poesía hispánica de Renacimiento y Barroco que impartió en la University of Arizona, si bien recuerdo en el 1985.

12. Las citas de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* provienen de la edición de Carlos Romero Muñoz y aparecen en mi texto por número de página, en este caso 127–32.

13. Quisiera expresar mi agradecimiento a Susan Paun de García, quien generosamente me invitó a participar en este número especial de *Comedia Performance* dedicado a mi añorado colega Donald R. Larson. Agradezco asimismo a Reynaldo L. Jiménez, otrora colega de Don, el haber sido atento lector de estas páginas.

OBRAS CITADAS

- Cervantes, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 5th ed. Edición de Carlos Romero Muñoz. Cátedra, 2004.
- Colombí-Monguió, Alicia de. *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral*. Tamesis, 1985.
- . Poesía de Renacimiento. Seminario, U of Arizona, 1985.
- Cruz, Anne J. *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Purdue U Monographs in Romance Languages. John Benjamins, 1988.
- Davis, Elizabeth B. “De mares y ríos: conciencia trasatlántica e imaginaria acuática en la *Historia de la Nueva México* de Gaspar Pérez de Villagrà (1610).” *Épica y Colonia: Ensayos sobre el género épico en Iberoamérica (siglos XVI y XVII)*, ed. Paul Firbas. Fondo Editorial de la U Nacional Mayor de San Marcos, 2008, pp. 263–86.

- . “Escribir después de Ercilla: La codicia en *La Austriada* de Juan Rufo.” *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, edited by Jules Whicker. U of Birmingham, Department of Hispanic Studies, 1998, vol. 2, pp. 162–68.
- Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. Edición de Isaías Lerner. Cátedra, 1993.
- Fernández Mosquera, Santiago. *La tormenta en el Siglo de Oro: Variaciones funcionales de un tópico*. Iberoamericana Vervuert, 2006.
- Frye, Northrop. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Harvard UP, 1976.
- Fuchs, Barbara. *Romance (The New Critical Idiom)*. Routledge, 2004.
- Gil Polo, Gaspar. *Diana enamorada*. Edición de Francisco López Estrada. Castalia, 1987.
- Lucan (M. Annaeus Mela). *The Civil War (Pharsalia)*. Traducción de J. D. Duff. Loeb Classical Library. Harvard UP, 1928. 7th ed., 1988.
- Lucano, M. Anneo. *Farsalia*. Introducción, traducción y notas de Antonio Holgado Redondo. Biblioteca Clásica Gredos, 71. Gredos, 1984.
- . *La Historia que escribió en latín el poeta Lucano, de Martín Laso de Oropesa*. s.l., 1540.
- Micó, José María, edición y notas. *Guzmán de Alfarache*. De Mateo Alemán. 2 vols. Cátedra, 2001.
- Navarrete, Ignacio. *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. U of California P, 1994.
- Nicolopoulos, James. *The Poetics of Empire in the Indies: Prophecy and Imitation in La Araucana and Os Lusíadas*. Pennsylvania State UP, 2000.
- Ovid. *Metamorphoses*. Traducción de Frank Justus Miller. Revisado por G. P. Goold. 2 vols. Loeb Classical Library. Harvard UP, 1916. 2nd ed. 1984.
- Ovidio Nasón, Publio. *Metamorfosis*. Traducción de Ana Paz Vega. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccz361.
- “set piece.” Merriam-Webster.com. Merriam-Webster, 2023.
- Shipwreck in the Early Modern Hispanic World*. Edited by Carrie L. Ruiz and Elena Rodríguez-Guridi. Bucknell UP, 2022.
- Vega Carpio, Lope de. *El peregrino en su patria*. Edición de Juan Bautista Avalle-Arce. Castalia, 1973.
- Virgil. *Eclogues. Georgics. Aeneid: Libros 1–6*. Traducción de H. Rushton Fairclough. 2 vols. Loeb Classical Library. Harvard UP, 1986.
- Virgilio Marón, Publio. *Virgilio en verso castellano. Bucólicas. Geórgicas, Eneida* de Aurelio Espinosa Pólit. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. Edición digital a partir de México. Jus, 1961 (Clásicos Universales “Jus”; 4). www.cervantesvirtual.com/obra/virgilio-en-verso-castellano-bucolicas-georgicas-eneida/.

Pedagogies

“Decir a voces esto”: Una adaptación digital de *El conde Partinuplés*

MARÍA ÁNGELES FERNÁNDEZ CIFUENTES, UNIVERSITY OF NORTH FLORIDA

ABSTRACT: El presente artículo se enfoca en el comisariado de una exposición de realidad virtual enfocada en las obras de diferentes autoras de los siglos XVI y XVII. El formato virtual busca crear un espacio colaborativo donde los estudiantes puedan debatir y reflexionar sobre las dificultades a las que se enfrentaron las escritoras para articular su identidad como autoras a través de diferentes estrategias retóricas, convenciones literarias y múltiples formas de producción textual. La adaptación digital de *El conde Partinuplés* constituye la pieza central de la exposición y sigue tanto los criterios de Lectura Fácil como los estándares de redacción de la Federación Internacional de Asociaciones e Instituciones bibliotecarias (IFLA en inglés). Esther Pérez Arribas, dramaturga, actriz y autora de varias adaptaciones de clásicos del teatro áureo español, trabajó con los estudiantes y contribuyó al proyecto con la lectura dramatizada de la adaptación.

KEYWORDS: Ana Caro, realidad virtual, adaptaciones digitales

Si me dierais estado para decir a voces esto, no me creyeran [. . .]

—LIBRO DE LA VIDA, CAPÍTULO XXI

En *El conde Partinuplés*, Rosaura, emperatriz de Constantinopla, se ve obligada a casarse para darles un heredero a sus súbditos, a pesar de la terrible profecía que afirma que se precipitarán “mil sucesos fatales” si contrae matrimonio. Lejos de amedrentarse, no dudará en recurrir a las artes mágicas

Comedia Performance, Volume 21, 2024

Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0245>

de su prima Aldora para poder escoger un marido de su agrado. “Busquemos modo o suerte—afirma Rosaura decidida—para huir el influjo adverso y fuerte / de aquella profecía esquiva, acerva” (vv. 228–30).

De la mano de Rosaura nos acercamos al reto de la rápida evolución de la tecnología y de un mundo hiperconectado para explorar el papel crucial que las humanidades digitales pueden desempeñar a la hora de facilitar un enfoque interdisciplinar y de optimizar los entornos de aprendizaje en el aula. Para ilustrar cómo la incorporación de herramientas de humanidades digitales puede facilitar una respuesta a las necesidades o retos específicos que se plantean en un curso de literatura, nos basaremos en un caso práctico: el comisariado de una exposición virtual enfocada en las obras de diferentes autoras de los siglos XVI y XVII y la adaptación digital de una pieza dramática de Ana Caro de Mallén, *El conde Partinuplés*, siguiendo las pautas de Lectura Fácil. La obra, publicada en 1653 en el *Laurel de comedias de diferentes autores* de Diego de Balbuena, es una “obra caballeresca y de espectáculo¹ basada en un libro de caballerías medieval de origen francés (*Partonopeus de Blois*) que contiene numerosas referencias literarias y reivindica la agencia femenina y el papel de la mujer como escritora.²

El caso práctico mencionado se enfoca en un proyecto colaborativo que se llevó a cabo en SPW3409, un curso panorámico de literatura española (Edad Media y Siglos de Oro) en el otoño de 2020. Los objetivos del curso se articulaban en torno al análisis de textos literarios en su contexto sociohistórico desde una aproximación crítica al canon literario. En la edición del año 2020 se matricularon trece estudiantes; la pandemia obligó a celebrar todas las sesiones de clase de ese semestre por videoconferencia.

La preparación del programa de clase se basó en el uso de metodologías, herramientas o materiales que reforzaran los objetivos del curso y que permitieran, al mismo tiempo, el desarrollo de competencias transversales para incrementar la participación del estudiante en el proceso educativo y en el ecosistema de producción de conocimiento.³

Desde estos planteamientos teóricos, la creciente popularidad de los entornos virtuales ofrecía una línea de trabajo muy atractiva por su efectividad a la hora de aumentar la motivación y la implicación afectiva del alumno, por su accesibilidad y por las competencias necesarias para su diseño (colaboración, comunicación, análisis, alfabetización multimodal). Estudios recientes, además, han demostrado los efectos positivos en el aprendizaje de los entornos virtuales, tales como la reducción de carga cognitiva, la retención a corto plazo y el desarrollo de las habilidades empáticas.⁴

El formato y estructura del entorno virtual encontró inspiración directa en la exposición patrocinada por el Instituto Cervantes y la Biblioteca Nacional de España, “Tan sabia como valerosa”. Comisariada por Ana María Rodríguez Rodríguez, profesora titular de Literatura Española en la Universidad de Iowa, la exposición ofrecía un panorama cultural de los Siglos de Oro matizado por la riqueza de las letras femeninas a través de manuscritos, libros impresos y documentos originales de autoras y empresarias del mundo editorial de la época. “Tan sabia como valerosa” se inauguró el 5 de marzo de 2020 en la sede central del Instituto Cervantes y tuvo que cerrar días después debido a la crisis sanitaria. No obstante, la exposición se publicó en formato digital poco después para hacer posible su visita virtualmente.

Tanto el nervio temático de “Tan sabia como valerosa” como la impecable gestión de la exposición durante la pandemia fueron nuestro modelo para estructurar el análisis de las lecturas en clase en torno al comisariado de una exposición virtual, donde los estudiantes pudieran compartir un espacio colaborativo de debate y reflexión sobre las diferentes escritoras y la articulación de su identidad como autoras a través de diversas estrategias retóricas, convenciones literarias y múltiples formas de producción textual. Esta línea temática constituía asimismo un marco idóneo como preámbulo a la adaptación digital de “El conde Partinuplés”, de Ana Caro de Mallén. A pesar de la escasa atención que la figura de Ana Caro y su trayectoria literaria ha recibido desde su muerte hasta nuestros días, estudios recientes han aportado datos fundamentales para trazar su biografía y para retratarla como una escritora que pudo vivir de la literatura y que gozó de notable éxito entre sus contemporáneos (Manuel Serrano y Sanz, José Sánchez Arjona, Jean Sentaurens, Lola Luna, Juana Escabias). La obra nos pareció relevante en relación al principal objetivo del curso panorámico—el análisis de textos literarios en su contexto sociohistórico desde una aproximación crítica al canon literario—no sólo porque su lectura reivindica a una escritora históricamente ensombrecida sino por la presencia de numerosas convenciones literarias y múltiples elementos paródicos, intertextuales y mitológicos en *El conde Partinuplés*.

Metodología y herramientas

Como mencionamos anteriormente, el proyecto adoptó como enfoque metodológico la realidad virtual, concretada en una exposición virtual en la plataforma *ArtSteps*, y la multimodalidad inherente a este formato para acercarse al estudio de los textos del curso y a la adaptación de la obra de

Ana Caro. Dentro de este marco combinamos varias herramientas digitales y materiales multimedia que incluían visualizaciones de análisis estadísticos de textos (*Voyant Tools*), infografías, itinerarios biográficos y espaciales con Google Maps y el uso de “deepfakes” o ultrafalsos para dar vida y voz a las autoras estudiadas. La adaptación de *El conde Partinuplés*, se realizó en la plataforma *Genially* siguiendo los criterios de Lectura Fácil. A continuación hablaremos en detalle de las herramientas mencionadas, que se eligieron en función de su efectividad para facilitar la máxima accesibilidad y divulgación del proyecto.

La exposición se realizó a través de *ArtSteps* (fig. 1), una plataforma de acceso gratuito que le permite al usuario crear exposiciones virtuales integrando materiales multimedia tales como imágenes, archivos de sonido y objetos 3D; usa, para ello, herramientas de *Unity*⁵ para diseñar y compartir entornos virtuales. De fácil navegación y con gráficos de alta resolución, es una plataforma muy versátil por cuanto hace posible la integración de contenido digital de todo tipo en un entorno virtual (imágenes, archivos de audio, vídeo, objetos 3D).

La suscripción para el uso de la plataforma *ArtSteps* es gratuita⁶ y no se requieren conocimientos de programación. El proceso de diseño del entorno 3D es sencillo y está organizado en varios pasos: el primero incluye una lista de funciones o herramientas para estructurar el espacio; el segundo paso permite la inclusión de fotos, texto, vídeos y objetos 3D en el itinerario de



Figure 1 | Exposición virtual de *Artsteps*.

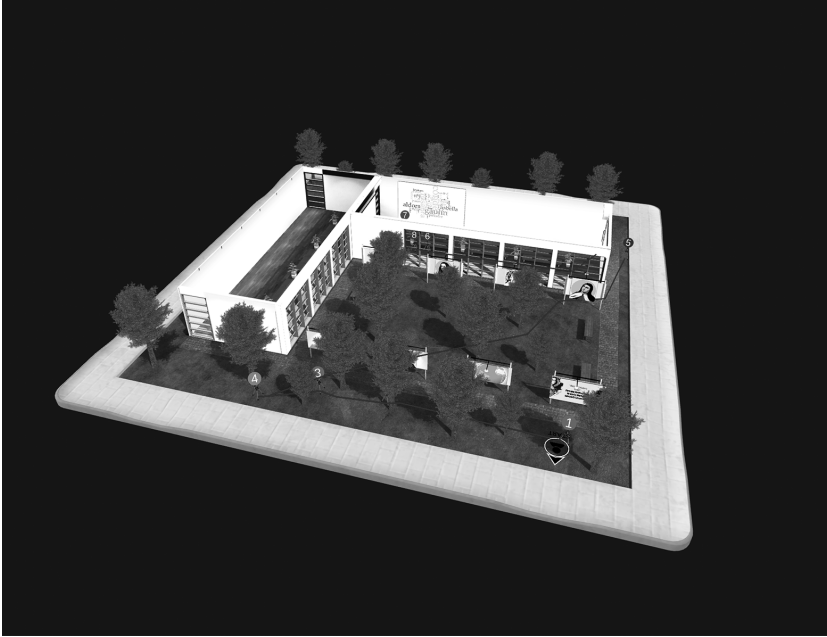


Figure 2 | Primera prueba de la trayectoria guiada de la exposición.

la exposición y el tercer paso posibilita el desarrollo de itinerarios guiados. Se incluyen además varias plantillas para diseñar el espacio y facilitar la gestión del primer paso. *ArtSteps* ofrece, por otra parte, la opción de incluir definiendo un itinerario que puede acompañarse de audioguía.

Otro aspecto a destacar de la plataforma *ArtSteps* es su potencial divulgativo por la compatibilidad con equipos de realidad virtual como *Oculus Rift*; el componente inmersivo se completa también con la posibilidad de interactuar con otros usuarios que estén visitando la página simultáneamente a través de una ventana de “chat”. La exposición puede compartirse también a través de un hipertexto o como código incrustado.

Una vez elegida la plataforma para el diseño de la exposición virtual, dedicamos varias sesiones a que los estudiantes se familiarizaran con el espacio virtual de *ArtSteps* y sus diferentes funciones. El análisis de los textos y los debates en clase fueron definiendo progresivamente el entorno de la exposición, que se dividió en cuatro secciones principales:

1. Apuntes biográficos de las diferentes autoras con hipertextos a otras fuentes, con el objetivo de contextualizar los textos en sus coordenadas

históricas y enmarcar los textos dentro de la trayectoria literaria de cada una de las escritoras.

2. Breve guía introductoria sobre los textos para facilitar su lectura.
3. Análisis de las relaciones intertextuales, los temas, las influencias literarias y las estrategias narrativas de los diferentes textos.
4. Presentación, breve introducción y enlace de la adaptación digital de *El conde Partinuplés*.

Se concedió máxima prioridad al formato multimodal de estas secciones con el propósito de que los diferentes modos de representación (auditivo, visual, textual) facilitaran el análisis de los textos y de que la contigüidad espacial en el entorno inmersivo contribuyera igualmente a visualizar las relaciones entre los textos. Para tal propósito, los planteamientos y las herramientas de las humanidades digitales fueron un recurso fundamental para acercarnos a las lecturas desde una metodología interdisciplinaria que fomentara el pensamiento crítico y la colaboración entre los estudiantes. Nos centramos principalmente en las siguientes herramientas o recursos para estructurar la exposición:

1. *Voyant Tools*: *Voyant Tools* es un entorno de lectura y análisis de textos basado en Web que no requiere de la instalación de ningún tipo de software especializado. Nos centramos en las herramientas de visualización de las frecuencias de palabras comunes: por ejemplo, la nube de palabras nos ayudó a enmarcar la lectura y análisis de los textos seleccionados de Santa Teresa de Jesús: la aparición del pronombre de primera persona *yo* como uno de los términos más usados por la autora puede ayudar a ilustrar la importancia de la vivencia personal de lo religioso y las frecuentes referencias al emisor y al destinatario de sus escritos.⁷ De manera similar, uno de los recursos literarios más usados por la escritora es la comparación (García-Luengos 149), lo cual se evidencia a través de las múltiples apariciones del adverbio *como* y del término *comparación* en la nube de palabras. Por otra parte, las convergencias discursivas entre autoras como Sor Juana, Santa Teresa y María de Zayas se evidencian en la ocurrencia del lexema *muj** en sus escritos (ver figura 3): las tres autoras despliegan estrategias retóricas análogas en torno a su condición de mujer (modestia afectada, *captatio benevolentiae*, falsa humildad⁸).



Figure 5 | Trayectoria comentada de Catalina de Erauso por Europa y América. www.artsteps.com/view/5f2e7109e461700ddb9421e0.

por el mito del minotauro y una armadura medieval para representar el género caballeresco, respectivamente. Al mismo tiempo, el diseño de una línea cronológica nos permitió visualizar la contemporaneidad de algunas escritoras como Ana Caro y María de Zayas y apreciar el orden cronológico de todas las biografías con una sola imagen.

El formato multimodal e interactivo de la exposición permitía igualmente suplementar la representación gráfica de la información con ventanas emergentes y enlaces adicionales. En el caso que se presenta a continuación, la infografía se acompañaba de un enlace que llevaba a una presentación multimedia en la plataforma interactiva *Genially*, de la que hablaremos más adelante.

4. “DeepFake”: Un “deepfake” o ultrafalso se basa en técnicas de “machine learning” denominadas “deep learning” que se usan para generar imágenes falsas, habitualmente del rostro de una persona conocida. Los “deepfake” resultaron un recurso multimodal tremendamente útil para dar voz, literalmente, a los retratos de las escritoras en la exposición virtual. Los estudiantes usaron los “deepfake” con dos funciones básicas:
 - a. Resaltar la importancia de una cita o pasaje específico de una autora dentro de su trayectoria y del diálogo con otros textos; por ejemplo, el momento en el que Catalina de Erauso se escapa del convento y se deshace de sus ropas, asumiendo una nueva identidad: “Tiré no sé por dónde, y fui a dar en un castañar que está fuera y cerca de la espalda



Figure 6 | Infografía sobre las fuentes mitológicas y literarias de *El conde Partinuplés*.

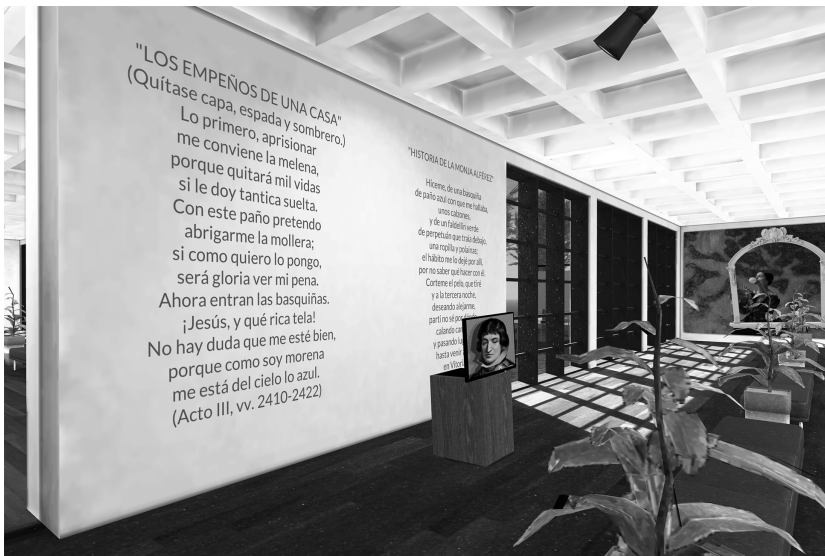


Figure 7 | Ultrafalso de Catalina de Erauso incluido en la exposición.

del convento [. . .] Híceme, de una basquiña de paño azul con que me hallaba, unos calzones, y de un faldellín verde de perpetuán que traía debajo, una ropilla y polainas; el hábito me lo dejé por allí, por no saber qué hacer con él. Corteme el pelo, que tiré y a la tercera noche, deseando alejarme, partí no sé por dónde" (capítulo 1, página 11).



Figure 8 | Ultrafalso de Sor Juana recitando unos versos de *El conde Partinuplés*.

- b. Ilustrar las convergencias temáticas, discursivas de las escritoras protagonistas de la exposición: uno de los ultrafalsos que elaboramos incluía el retrato animado de Sor Juana leyendo unos versos de *El conde Partinuplés*, como nueva referencia a las estrategias retóricas en torno a la escritura femenina de las autoras estudiadas: “Descuidóse la Poeta, ustedes se lo perdonen” (vv. 1612–13).

La adaptación

Para la más importante de la exposición virtual, la adaptación digital de *El conde Partinuplés*, contamos con la colaboración de la dramaturga y directora de teatro Esther Pérez Arribas, autora de numerosas adaptaciones de clásicos auriseculares para un público infantil y familiar, tales como *La dama boba* (2009), *El gran mercado del mundo* (2012) o *Entre bobos anda el juego* (2015). Bajo su auspicio nace la compañía *Pie Izquierdo* en el año 2004 con unas directrices pedagógicas y de investigación muy definidas: establece como objetivos primordiales tanto la promoción de la cultura como el estudio de diferentes técnicas de interpretación (danza, títeres, música) y concede un papel protagónico al teatro clásico y al teatro para la infancia.

Durante una sesión por videoconferencia, Pérez Arribas analizó las fórmulas específicas de la *comedia nueva* y debatió los retos y dificultades que

entraña la adaptación del teatro barroco desde su experiencia como directora y dramaturga; participó además en la última fase del proyecto con una lectura dramatizada del texto adaptado por los estudiantes.⁹

Genially, una herramienta en línea para crear contenidos visuales e interactivos, fue la plataforma elegida para publicar la adaptación. En primer lugar, su alto grado de interactividad permite un formato muy versátil susceptible de ser enriquecido y modificado por los propios lectores de la adaptación; en segundo lugar, incorpora un alto grado de multimodalidad (no sólo es posible combinar imágenes, GIFs, animaciones, vídeos y audio sino también integrar aplicaciones externas); por último, el formato digital y los numerosos elementos multimedia compatibles optimizan el alcance divulgativo del proyecto.

Para garantizar la máxima accesibilidad de la obra, la adaptación siguió los criterios básicos de Lectura Fácil, una serie de pautas que observan las directrices Internacionales de la IFLA (International Federation of Library Associations and Institutions) y de *Inclusion Europe* (www.inclusion-europe.eu) en cuanto al lenguaje, el contenido y la forma. Los criterios de Lectura Fácil están dirigidos a todo tipo de lectores, en particular a aquellos que tienen dificultades lectoras transitorias o permanentes. Puesto que estas pautas no responden a un estándar fijo y contemplan la heterogeneidad de capacidades en la lectoescritura, nuestra edición optó por privilegiar simultáneamente la integridad del texto original y su accesibilidad a través de la multimodalidad, es decir, la inclusión de narración en audio, glosas o comentarios al texto e imágenes relevantes para reforzar el contenido textual.¹⁰ Se fomentó asimismo un uso flexible de los criterios de LE, dada la naturaleza literaria del texto. En la última fase del proyecto, después de que el semestre terminara, las editoras de *Asociación Lectura Fácil* revisaron la adaptación de los estudiantes para acreditar que el texto cumplía con las pautas LE.

Veamos una breve selección de las directrices especificadas en el “Manual de Lectura Fácil” (Óscar García Muñoz 2012) que se usaron para la adaptación:

- Gramática: Preferencia por las oraciones afirmativas y la voz activa; el uso de oraciones simples cortas con la estructura sujeto + verbo + complementos, la elusión de las oraciones impersonales y las oraciones complejas, etc.
- Léxico: Inclusión de un glosario de los términos menos frecuentes y uso sistemático de los mismos términos o sinónimos para referirse a un concepto o idea.

- Diseño y maquetación: Combinación de imágenes relevantes con el texto, titulación de imágenes para evidenciar la conexión con el texto al que acompaña.
- Tipografía: Uso de un solo tipo de letra (Source Sans Pro), sin remate, entre 12 y 16 puntos; utilizar negritas para destacar palabras e indicar el enlace al glosario en forma de ventana emergente.

Además de las pautas de LF, decidimos prescindir del patrón estrófico y rítmico del texto original en la adaptación. No obstante, el número reducido de personajes y la ausencia de tramas secundarias en la pieza de Ana Caro nos permitió mantener íntegramente el desarrollo argumental y evitar cambios o reducciones del número de personajes. Veamos como ejemplo un pasaje adaptado por uno de los estudiantes al principio de la primera jornada, en el que Emilio le comunica a Rosaura el ultimátum de sus súbditos, quienes le exigen matrimonio para conservar la corona:

Texto original	Adaptación
<p>EMILIO Rosaura hermosa, yo diré a lo que han venido; perdonad y oye, Señora. Ya sabéis la obligación con que de estos reinos gozas, y que por ella es preciso tomar estado. No ignoras tampoco que te ha pedido tu imperio que te dispongas a casarte, y te ha propuesto el príncipe de Polonia, el de Chipre y Transilvania, Ingalaterra y Escocia. Cásate, pues que no es justo que dejes pasar la aurora de tu edad tierna, aguardando de que de tu sol se ponga. Ésta es inolvidable ley, y en tus años tan costosa, que, a no de ejecutarla, dicen que habías de ver tu corona dividida en varios bandos, y arriesgada tu persona. Elige esposo, primero, que la fe jurada rompa; porque, de no hacerlo así, tu majestad se disponga</p>	<p>EMILIO Rosaura hermosa, os diré a lo que han venido; perdonad y oíd, Señora. Vuestros vasallos os piden que os preparéis para casaros, y han propuesto como candidatos al príncipe de Polonia, al de Chipre y al de Transilvania, Inglaterra y Escocia. Si no elegís a ninguno de ellos, dicen que el reino se dividirá y estaréis en peligro. Yo os aconsejo, emperatriz, que valoréis si es mejor casarse o no.</p>

<p>a defenderse de un vulgo, conspirado en causa propia. Yo te aconsejo, yo, justo; tú, emperatriz, mira ahora si te importa el libre estado, o si el casarte te importa.</p> <p>ROSAURA (Aparte) No sé cómo responderle; tanto el enojo me ahoga, que están bebiendo los ojos del corazón la ponzoña. ¡Hay tan grande atrevimiento! ¡Hay locura tan impropia! ¡Que éstos mi decoro ofendan! ¡Que así a mi valor se opongan! pero no tiene remedio; porque si las armas toman, y quieren negar, ingratos, la obediencia y la corona . . . ¿Cómo puedo? ¿cómo puedo, siendo muchos y yo sola, defenderme? y no les falta razón) ¡Ay querida Aldora, si yo te hubiera creído! ¿qué haré?</p>	<p>ROSAURA (Aparte) No sé cómo responderles, ahogada como estoy de enojo ¡Semejante atrevimiento! ¡Locura tan insensata! ¡Que estos ofendan a mi honor! ¡Qué así se opongan a mi valor! Pero no tiene remedio; porque, si las armas toman, y ellos, desagradecidos, se niegan a obedecer a la corona, ¿Cómo puedo defenderme, siendo ellos muchos y yo sola? ¡Ay, querida Aldora, si yo te hubiera creído! ¿Qué haré?</p>
---	--

En el ejemplo anterior, la intervención de Emilio se reduce para facilitar la comprensión: la breve exposición de la demanda de los súbditos de Rosaura, las inminentes consecuencias de la desobediencia a dicha petición y el consejo que Emilio le da a la emperatriz se formulan con un verbo declarativo, dos imperativos, una oración condicional y un verbo de influencia: “Os diré a lo que han venido . . . Perdonad . . . Si no elegís a alguno de ellos . . . el reino se dividirá . . . Yo os aconsejo que . . .” Se regularizan, por otra parte, las formas de tratamiento “perdonad y oye” por “perdonad y oíd”¹¹

En la respuesta de Rosaura a Emilio predomina el orden sintáctico “natural” (sujeto + verbo + complemento: “Cómo puedo defenderme, siendo ellos muchos y yo sola?”; “Qué estos ofendan a mi honor! / ¡Que así se opongan a mi valor!”).

En otro ejemplo de la primera jornada de la obra decidimos mantener el texto íntegro para destacar el contraste cómico entre el lenguaje elevado y poético del conde y el lenguaje degradante y rufanesco de su criado, clave para presentar y caracterizar a los personajes protagonistas de la obra. En dicho pasaje, el criado Gaulín bromea sobre las enigmáticas iniciales que



Figure 9 | Portada de la adaptación digital de *El conde Partinuplés*

acompañan un misterioso retrato de mujer, ofreciendo una interpretación burlesca de la identidad de la dama (Rosaura) a través de juegos de palabras y dobles sentidos basados, en su mayor parte, en el lenguaje de germanía:

Llámase romana,
o rapada o relamida,
rayada, rota o raída
rotunda, ratera o rana,
respondona o Rafaela;
Ramira, ronca o rijosa,
Roma, raspada o raposa,
risa, ronquilla o razuela,
o regatona o ratina.
Y si es enigma más grave,
el A quiere decir ave,
y la R, de rapiña (vv. 185–86)

La accesibilidad y comprensión del texto se garantiza con la inclusión de notas o glosas de los diferentes términos, a modo de hipervínculos que invocan ventanas emergentes.

view.genial.ly/6308c68600ea950013f85200/presentation-basic-digital-presentation (Enlace a la adaptación)

Y los estudiantes, ¿qué piensan? Conclusiones

Al término del curso, invité a mis estudiantes a participar conmigo en la quincuagésima segunda edición del congreso de la *North East Modern Language Association* (NeMLA) para presentar el proyecto y compartir su experiencia personal en el aula. Una de los estudiantes, Sara Kung-Rutigliano, aceptó la invitación y fue una de las ponentes del panel 16.41 “Virtual Reality Technology in the Language and Literature Classroom”, donde habló no sólo sobre los aspectos del proyecto que le ayudaron a alcanzar los objetivos pedagógicos del curso sino también sobre los puntos que podrían mejorarse. Sara destacó como un incentivo motivacional importante la elaboración conjunta de una adaptación en *Lectura Fácil* para ser publicada gratuitamente: “It was good to finish [the course] with the impression of having learned and having concretely helped in a project that will help others”. Asimismo, valoró el ejercicio de traducción como herramienta útil para enmarcar la obra en su contexto sociohistórico y cultural y para realizar una lectura profunda del texto:

At the end of the semester, I had the feeling that I knew the play and the context of it well, so it was a deep learning process. Everything I learned for the adaptation in “Lectura Fácil” was useful, and the translating was very good training. [. . .] We were all adapting our own section of the play and we had to look for information about the period, learn new vocabulary, understand some cultural practices, and make them comprehensible for a contemporary audience. Each one of us had to do some research separately and learn. For my part, I had to do some research on Greek mythology. [. . .] With the bigger project in mind, I also had to find solutions for all these mythological allusions to be understood by other readers. Being part of this concrete project of adaptation helped me stay focused on my tasks.

No obstante, la interpretación del texto que requiere la traslación y el consenso de las pautas de la adaptación fueron retos complicados para completar el proyecto: “It was hard in the beginning until everyone got used to the style of the era. With the help of Professor Fernández, we had to agree on some terms, for example how we would replace seventeenth-century vocabulary. I remember that it was quite challenging to reach a stage of consensus, but I believe it is also a good skill to build as a student.”

Como profesora del curso, no anticipé que la complejidad de ciertas fases del proyecto, en particular la adaptación, dificultara el cumplimiento de los plazos programados inicialmente. Me arqué a este imprevisto trasladando el último paso del proyecto fuera del ámbito del curso: los estudiantes se encargaron del diseño y contenido del espacio virtual pero el montaje de la exposición en *ArtSteps* no formó parte de los criterios de evaluación del curso.¹² Este cambio permitió dedicar más tiempo a la adaptación en las sesiones de clase, distribuyendo a los estudiantes en “breakout rooms” de Zoom para trabajar en grupo. Los comentarios de las evaluaciones del curso panorámico evidenciaron la utilidad de las sesiones colaborativas, tal y como muestra la siguiente observación anónima de un estudiante en la encuesta final del curso: “I enjoyed how the professor utilized breakout rooms and weekly assignments” (Estudiante 1, SPN3409 ISQs, semestre de otoño de 2020).

Consideraciones para futuras iteraciones del proyecto

Una vez completada la fase experimental del proyecto, el siguiente paso es la integración sistemática de las metodologías y herramientas empleadas como componente curricular del grado de Español en UNE, particularmente en cursos monográficos o panorámicos de literatura. Con el fin de garantizar y documentar la correspondencia entre los objetivos pedagógicos y las metodologías digitales empleadas, se llevará a cabo una combinación de enfoques cualitativos y cuantitativos, tales como encuestas preliminares diseñadas para evaluar la preparación de los estudiantes antes del inicio del curso; encuestas al término del semestre para evaluar el progreso y aprendizaje de los alumnos; ejercicios semanales de reflexión personal; evaluaciones entre los estudiantes; elaboración de “rubrics” o plantillas de evaluación para valorar el éxito de los objetivos pedagógicos mencionados, etc. Dichos enfoques servirán para garantizar que los estudiantes obtienen beneficio significativo de la metodología y herramientas empleadas en un curso de estas características. Se realizarán además ajustes a la estructura del curso, a los objetivos pedagógicos y a los criterios de evaluación en función de los resultados y las reflexiones recopiladas durante el proceso de implementación.

En conclusión, la adaptación digital de “El conde Partinuplés”, inscrita en la práctica de las humanidades digitales y materializada en una exposición virtual colaborativa, intenta reivindicar el legado de una autora históricamente marginada a través de las posibilidades de las nuevas tecnologías para

establecer sinergias entre tradición e innovación. El proyecto se convierte así en un testimonio de cómo las limitaciones impuestas por la pandemia pueden transformarse en oportunidades para el aprendizaje y de cómo el esfuerzo colaborativo y multidisciplinario evidencia la capacidad de los estudiantes para contribuir de manera significativa a la construcción y producción de conocimiento. El proyecto no sólo subraya la relevancia de las humanidades en un contexto contemporáneo dominado por la digitalización sino que también enfatiza la necesidad de que la educación se mantenga a la vanguardia, sirviendo de catalizador para un diálogo continuo entre generaciones, disciplinas y culturas. Desde estos presupuestos, el aula se confirma como espacio primordial donde la convergencia de la tradición y la innovación promueve el diálogo, el desafío de las narrativas establecidas y el impulso hacia un futuro educativo más inclusivo.

María Ángeles Fernández Cifuentes is an associate professor of Spanish at the University of North Florida. She has published a monograph on Lope de Vega's *Novelas a Marcia Leonarda* and several articles on the mutual influence of theater and prose in Lope's work. Her recent research focuses on modern adaptations of early-modern Spanish texts and the role of Information and Communication Technology (ICT) in the teaching of literature.

NOTES

1. Ver Frederick de Armas (2020).
2. Ver Torres (2002), Ellis (2010) y Tacón García (2018).
3. En este sentido, tanto la exposición virtual como la adaptación digital fueron pensadas para ser publicadas como recursos educativos abiertos (REA, OER en inglés). Según la UNESCO, los REA se definen como "recursos para la enseñanza, el aprendizaje y la investigación, que residen en el dominio público o han sido publicados bajo una licencia de propiedad intelectual que permite que su uso sea libre para otras personas. Incluyen: cursos completos, materiales para cursos, módulos, libros de texto, vídeos, pruebas, software y cualquier otra herramienta, materiales o técnicas utilizadas para apoyar el acceso al conocimiento" ("Recursos Educativos Abiertos," *UNESCO*, 18 June 2021, es.unesco.org/naveguemosporlainclusion/recursos).
4. Huang, K., et al. "Augmented Versus Virtual Reality in Education: An Exploratory Study Examining Science Knowledge Retention When Using Augmented Reality/Virtual Reality Mobile Applications," *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, vol. 22, no. 2, 2019. Jones, G., & Alba, A. D., "Reviewing the Effectiveness and Learning Outcomes of a 3D Virtual Museum: A Pilot Study," in *Virtual Reality in Education: Breakthroughs in Research and Practice* (IGI Global, 2019), pp. 52–75. Kavanagh, S., Luxton-Reilly, A., Wuensche, B.,

& Plimmer, B. "A systematic review of Virtual Reality in education," *Themes in Science and Technology Education*, vol. 10, no. 2, 2017, pp. 85–119. earthlab.uoi.gr/theeste.

5. *Unity* es una multiplataforma de creación de juegos que ofrece un soporte de realidad virtual para desarrolladores en Oculus Rift o HTC Vive.

6. Recientemente se han añadido a la plataforma servicios premium de pago que permiten el acceso a un gran número de plantillas de espacios 3D y a funcionalidades tales como la inclusión de hiperenlaces integrados.

7. Ver "Santa Teresa de Jesús escritora. *El Libro de la Vida*" (Lázaro Carreter 1986).

8. Ver Alison Weber, "Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity"

9. La idea inicial era la de organizar un taller presencial de tres semanas en el que Pérez Arribas trabajara con los estudiantes en la adaptación de la obra y en la representación de una de las escenas, pero las restricciones originadas a raíz de la pandemia obligaron a alterar significativamente el plan original.

10. La plataforma de Genially nos permite, por otro lado, mantener una estructura del texto sencilla gracias a la función interactiva de la ventana emergente, que aparece al arrastrar el ratón al término o expresión en negrita.

11. La edición de Lola Luna recoge la variante "perdona y oye", pero los estudiantes consultaron la versión electrónica de María José Delgado preparada por Vern G. Williams. Emilio es un personaje que forma parte del círculo íntimo de Rosaura y, por lo tanto, sus fórmulas de tratamiento se circunscriben al entorno familiar: no obstante, en nuestra adaptación se dirige a Rosaura con el vocativo *vos* y no *tú*. El propósito es incidir, de forma indirecta, en la complicidad entre los personajes de Rosaura y su prima Aldora, quien sí usa el vocativo *tú* para dirigirse a su prima. A pesar de que la forma *vos* ya había sido desplazada como marca de respeto frente al *vuesa merced* en el siglo XVII, el lector contemporáneo sí percibe el valor respetuoso de *vos*, forma ya desusada, frente al actual *tú*.

12. A pesar de este cambio, los estudiantes sí tuvieron oportunidad de familiarizarse con las herramientas de *ArtSteps* y realizaron ejercicios prácticos para aprender a estructurar e integrar contenido multimedia en el espacio virtual.

BIBLIOGRAFÍA DEL PROYECTO

Associació Lectura Fàcil. www.lecturafacil.net/eng/.

Caro, Ana. *El conde Partinuplés*. Edited by Lola Luna. Kassel. Reichenberger, 1993.

———. *El conde Partinuplés*. Edited by María José Delgado. Prep. Vern G. Williamsen, J. T. Abraham, and Matthew D. Stroud. The Association for Hispanic Classical Theater (AHCT), 1998. www.comedias.org/caro/comp.html.

Delgado, María José. "Valor, agravio y mujer" y "El conde Partinuplés" de Ana Caro: una edición crítica." University of Arizona, 1995.

De Erauso, Catalina. *Historia de la Monja Alférez*. Edited by Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes. de la Biblioteca Nacional del Perú, 1988. www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-monja-alferez/html/ff38d5be-82b1-11df-acc7-002185ce6064_10.html.

- Luna Rodríguez, Lola. "Ana Caro, una escritora de oficio". *Leyendo como mujer la imagen de una mujer*. Anthropos-Instituto Andaluz de la Mujer, Junta de Andalucía, 1996.
- Maroto Camino, Mercedes. "Negotiating Woman: Ana Caro's *El conde Partinuplés* and Pedro Calderón de la Barca's *La vida es sueño*". *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 26, no. 2, 2007, pp. 199–216.
- McKendrick, Melveena. "Women Against Wedlock: The Reluctant Brides of Golden Age Drama." *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Edited by Beth Miller. University of California Press, 1983, 115–46.
- Mujica, Bárbara. "Ana Caro: La mujer se desquita". *Women Writers of Early Modern Spain: Sophia's Daughters*. Yale Language Series. Yale UP, 2004, pp. 175–92.
- Tacón García, Antía. "Esclava siendo señora: poder y agencia femenina en *El conde Partinuplés* de Ana Caro Mallén". *Revista de escritoras ibéricas*, vol. 6, dic. 2018, pp. 9–36. doi.org/10.5944/rei.vol.6.2018.22075.
- Teresa de Jesús. *Antología*. Alicante, Spain: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccff5p1.

TRABAJOS CITADOS

- De Armas, Frederick. *The Invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*. Biblioteca Siglo de Oro, 1976.
- . "Ecos y reescrituras de Calderón en 'El conde Partinuplés' de Ana Caro: 'La gran Cenobia,' 'La dama duende' y 'La vida es sueño'". *Anuario Calderoniano* 13, 2020, pp. 229–48. doi.org/10.31819/9783954872022-001.
- Ellis, Jonathan. "Royal Obligation and the 'Uncontrolled Female' in Ana Caro's 'El conde Partinuplés' ". *Bulletin of the Comediantes*, vol. 62, no. 1, 2010, pp. 15–30. doi.org/10.1353/boc.2010.0012.
- Escabias, Juana. "Dramaturgas del Siglo de Oro". Huerga y Fierro, 2013.
- Fernández, Cifuentes, María Ángeles, and Sara Kunz-Rutigliano, ponentes. "'Decir a voces esto': Female Authorship in Early Modern Spanish Literature". Panel 16.41, *Virtual Reality Technology in the Language and Literature Classroom*. 52nd Virtual NeMLA Conference. 12 de marzo, 2021.
- Huang, Kuo-Ting, et al. "Augmented versus Virtual Reality in Education: An Exploratory Study Examining Science Knowledge Retention When Using Augmented Reality/Virtual Reality Mobile Applications." *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, vol. 22, no. 2, 2019, pp. 105–10. doi.org/10.1089/cyber.2018.0150.
- Jones, Greg, and Adriana D. Alba. "Reviewing the Effectiveness and Learning Outcomes of a 3D Virtual Museum." *Virtual Reality in Education*, 2019, pp. 52–75. doi.org/10.4018/978-1-5225-8179-6.ch003.
- Lázaro Carreter, Fernando. "Santa Teresa de Jesús escritora. *El Libro de la Vida*". *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, t. I, 1984, pp. 11–27.
- Serrano y Sanz, Manuel. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1835*. Madrid, 1903.

Suárez, Juana. *El teatro de Ana Caro: Crítica, texto y representación*. Edition Reichenberger, 2008.

Torres, Isabel. 'Pues tanto se esconde': Elusion at (Inter)play in Ana Caro's *El conde Partinuplés*. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 92, no. 8–10, 2015, pp. 203–22.

UNESCO. "Recursos Educativos Abiertos". 18 June 2021. es.unesco.org/naveguemosporlainclusion.

Vega García-Luengos, Germán. "Santa Teresa de Jesús ante la crítica literaria del siglo XX". *La recepción de los místicos*, ed. Salvador Ros: Universidad Pontificia de Salamanca, 1997, pp. 135–52.

Weber, Alison. *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*. Princeton UP, 1996.

Children's Theater Production Workshop: Diversifying the Classics and LA Librería

SOFÍA YAZPIK AND AMED GALO LOPEZ, UNIVERSITY
OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

ABSTRACT: UCLA's Diversifying the Classics project (DTC) recently partnered with LA Librería, a bookstore that promotes children's literature in Spanish and holds cultural events, to present a theatrical adaptation for children of Lope de Vega's *Fuenteovejuna*. As readers will no doubt remember, Lope's play presents a community of villagers who band together to overthrow their tyrannical overlord, Fernán Gómez de Guzmán, in the town of Fuente Ovejuna, near Córdoba, in 1476. For this workshop, various activities were offered in preparation for the play itself: rehearsing lines, decorating the stage, and the well of Fuente Ovejuna; painting T-shirts and cardboard daggers; and learning to sing *¡O Peor!*, an original song composed for the play. This article will explain how the authors communicated with their partner organization, the planning and execution of the workshop itself, and the overall responses from both the participants and audience members.

KEYWORDS: arts and crafts, music, children's workshop, children's books, LA Librería

Finding LA Librería

When searching for a partner organization, we had three questions in mind: Is this organization a Spanish-language-based community? Who are its target audiences? Are they open to inclusive, team-building activities pertaining to Spanish *comedias*? All these questions impacted our workshop. Because LA Librería is located in a neighborhood in Los Angeles that is rich with a Latinx demographic, the environment was well-suited for the Spanish-language workshop we envisioned. Moreover, LA Librería prides itself on creating a welcoming space that hosts families with Spanish-language events and activities throughout the year.

Comedia Performance, Volume 21, 2024
Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA
<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0265>

During our preparatory visit, we were shown two areas. The main room, with its rich library of Spanish-language books available for purchase, we would use for workstations involving script practice and arts and crafts as well as for the performance itself. Its dimensions—approximately 15 feet wide and 30 feet long with a height of 12 feet—offered the right amount of space for the children’s performance. A back room for storage and other hands-on activities would be used for the remaining stations, which involved music, painting, costume making, and a place for the kids to decompress and enjoy a snack.

After reviewing the space, we continued to plan with the co-founder, Celene Navarrete. Here is the letter we sent her with our proposal:

Dear Librería,

We are grad students who are part of Diversifying the Classics group at UCLA. Diversifying the Classics has been promoting the *comedia* to L.A. audiences and beyond by attending to issues of translation and adaptation, connecting academics with practitioners, and hosting performances. We are interested in running a workshop that would expose kids to Spanish theater, in particular Spanish *comedias*. The following is our proposal for how we would put together our workshop:

We will do a reenactment of the play *Fuenteovejuna*, written by the Spanish playwright, Lope de Vega in the early seventeenth century. The play took place in the year 1476 when villagers fought together to defeat Comendador Fernán Gómez de Guzmán, the tyrant in the town of Fuente Ovejuna, Castile.

We will begin by explaining the origins of Spanish Golden Age theater. Specifically, we will discuss *comedias*, because this will be the genre of theater the children will eventually perform. We will provide plenty of interactive opportunities for the children so they are more involved and experience what it would be like to put on a play production. We will start by setting up stations with different activities. One station will create props that resemble sound effects for the play. For example, to create the sound of rain, we will put together paper cups with rice inside sealed with tape. Another station will allow the children to create their own costumes made out of construction paper. We will have a few

designs already drawn up so they can either reference those options or create their own. We will also include some examples of what the typical attire was worn during the play's time period so that the kids can historically contextualize the purpose of the activity. In the final station, we will assign roles to the children and go over lines. By the end of the workshop, we will put on the play for the parents to watch.

We hope that you accept our proposal for this workshop as we believe it will give kids the opportunity to learn about Spanish *comedias* and their impact on Spain's literary and cultural production. Please let us know if you have any questions, comments, or suggestions. We hope to hear from you soon.

While the execution of our workshop differed slightly from our initial proposal, this letter played an important role in eliciting interest from the partner organization and establishing communication and flexibility for changes throughout the planning process. After everything was approved and LA Librería was on board with our idea of a *comedia* theater workshop, we proceeded with the planning and organization of tasks and activities, inventory of supplies and materials, securing donations, and outreach to potential families who were interested in this educational and collaborative event.

Planning the Workshop

The Script

We started from a prose adaptation of *Fuenteovejuna* for children by Barbara Fuchs. Because the adapted text already included a lot of dialogue, it was relatively simple to transform it back to a dramatic form. As the date of the workshop approached and we contemplated the fact that we did not know how comfortable the children would be with Spanish, reading, or reading in Spanish, we pruned and pruned the text until we arrived at the very simplified version below.

In accordance with DTC's open-access principles, our texts are free to use for educational and performance purposes with proper attribution, under a Creative Commons Attribution 4.0 International License. We just ask that you notify us first at: diversifyingtheclassics.ucla@gmail.com

Acquiring Supplies

Considering that this workshop would include a station for making props and costumes, as well as one dedicated to arts and crafts, we needed access to affordable supplies. Fortunately, the majority of supplies for the arts and crafts station were donated through one of our members Amed Galo Lopez and his contact from Homeboy Industries (the largest gang prevention and rehabilitation center in the United States). Additional supplies were provided by other DTC members including Rachel Kaufman and Barbara Fuchs.

Here is what we used:

- 20 rolls of scotch tape
- 20 glue sticks
- 20 packs of colored pencils
- 20 pieces of safety scissors
- 2 packs of fabric markers
- 3 reams of colored construction paper
- 1 ream of blank white paper
- 10 bundles of assorted color pipe cleaners
- 2 packs of staplers with staples included
- 3 large bags of cotton balls
- 2 boxes of assorted color paints

Pre-Making Materials

We decided to represent the town of Fuente Ovejuna with a Spanish-themed well and incorporate it into the staging of the play. The well was made of cardboard, duct tape, clothes hangers, and papier maché. A headpiece, molded into the shape of a sheep, was also added to the top of the well. Lastly, the well was painted black, so that it could become a canvas of sorts for the kids to decorate. In addition, twenty daggers and costumes were pre-made. DTC members constructed the daggers out of cardboard and duct tape, but left room for the kids to add their own decorations at the arts-and-crafts station. The costumes, designed and constructed by Barbara Fuchs's partner, Todd Lynch, included eight villagers, eight sheep, and two narrators, as well as upper-class characters including the Secretario, the Comendador, the king, and the queen.

The costumes involved the following pieces:

- 8 sheep ponchos
- 8 sheep headpieces
- 8 villager ponchos
- 8 villager scarves
- 8 villager headpieces
- 1 king robe
- 1 king crown
- 1 queen robe
- 1 queen crown
- 1 Secretario poncho
- 1 Secretario headpiece
- 1 Comendador poncho
- 1 Comendador collar
- 1 Comendador headpiece

The outfits and ponchos were constructed out of felt, utilizing different-colored layers to decorate the costumes along with vibrantly colored duct tape on selected costumes to portray the character's status. We decided to have everyone dress for their parts after the decorating phases of the workshop.

Creating the Agenda

We created the following plan for the day of the workshop:

Objectives	Time
Welcome 1. Make name tags	5 min
Introduction 1. Introduction to Workshop/Play/Expectations 2. Information about <i>Fuenteovejuna</i> and Lope de Vega 3. Warmup exercise 4. Split into stations	15 min
Station 1—Script (Led by Barbara and Rachel)* 1. Practice Script 2. Blocking 3. Dispersal of roles	20 min

Station 2—Set-making (Led by David and Sara)* 1. Craft cutouts of birds, butterflies, and bees 2. Decorate well	20 min
Station 3—Costume and Prop-Making (Led by Sofía and Todd)* 1. Decorate T-shirts with fabric markers, glitter markers, and tape 2. Decorate daggers	20 min
Station 4—Music and Sound Effects (Led by Galo)* 1. Make sound effects of rain and thunder using your own body 2. Vocalizing exercises 3. Practice ¡O Peor! Song	20 min
Break—Snack time	15 min
Final Preparations 1. Dispersal of costumes 2. Practice play and staging all together	30 min
Performance 1. Barbara gives opening remarks about DTC and the <i>comedia</i> 2. Performance of <i>Fuenteovejuna</i>	25 min
Closing Remarks and Group Photo	10 min

* All four stations took place simultaneously, with students spending 20 min at each station — while stations were active, students who finished early could practice their part in the script.

Outreach and Promoting the Workshop

The workshop was set for Saturday, May 20, 2023, from 1 to 4 p.m. We spent at least a month promoting the event through not only LA Librería’s website, but multiple networks, including DTC’s website, local schools, and afterschool programs. Considering this was our first time conducting this workshop with a new partner organization, we capped the registration at twenty kids from six to ten years old. A flyer describing our “Theater Workshop for Kids” was created by LA Librería and approved by DTC; the registration included a three-hour theater workshop with snacks and refreshments, and take-home souvenirs. Because we planned to have kids personalize their outfits, parents were asked to bring them an extra light-colored T-shirt to decorate and add to their pre-made costume. The initial payment for registration was \$25, with sponsorships provided by DTC if necessary.

Execution

As families arrived at LA Librería, we greeted them warmly and invited the children to write their names on name tags. This allowed for easier

communication and a more personalized experience for the kids. We made sure to schedule extra time for drop-offs so that we could speak with both the children and parents, sharing information about DTC and building a closer relationship before the workshop officially began. We encouraged parents to leave and return at the designated showtime so their children could fully immerse themselves in the activities and engage with one another.

We began the workshop by forming a circle as Barbara introduced *Fuenteovejuna* by Lope de Vega, the play chosen and adapted for this specific workshop. Barbara provided historical and literary context to help the children understand the point of the story, which allowed them to play a primary role in this theater production. Shortly thereafter, Rachel led warmup exercises by activating their voices and bodies, enabling the children to become more comfortable with the space and get to know each other.

After the introduction, we decided to designate roles for everyone thoughtfully. Rather than directly assigning parts, we briefly described the major characters and allowed the children to choose which roles they preferred to interpret. If more than one child wanted to play a role, we found similar roles for them. We were happy the children were cooperative and respectful as we filled primary roles. The younger children and those who did not volunteer were assigned the roles of sheep, who sang the chorus and moved through the stage, actively participating in the play.

To ensure that the workshop ran smoothly and efficiently, we divided the kids into different stations. We specifically designed the stations so that the order in which the kids moved through them would not matter. However, the kids with the most significant roles in the play began with the script-reading station to become acquainted with their characters and have more time to rehearse their lines. Although we initially planned to move the kids through the stations in groups, we soon realized that everyone took different amounts of time to complete the activities. For this reason, we directed them to the next station independently, with each taking roughly twenty minutes.

At Station 1, Barbara and Rachel taught the children to read their lines, block scenes, and play different roles (fig. 1). At Station 2, David Chibukhchyan and Saraí Jaramillo led the children in creating an impressive stage design, as they decorated the well and the library bookshelves. Using construction paper, scissors, cotton balls, tape, pipe cleaners, colored pencils, and markers, they crafted little sheep, birds, butterflies, and bees to add to their production (figs. 2 & 3). At Station 3, Todd and Sofia Yazpik helped the children decorate pre-made cardboard daggers and t-shirts (fig. 4). The kids used paints and

fabric markers to draw inspiration from Golden Age costume designs for their props and t-shirts, which they then took home as a memento of the workshop. Finally, Station 4, led by Galo, focused on music (fig. 5). He wrote the *¡O Peor!* song with two verses and a chorus, allowing all children (and audience members) to participate in the play. Galo also led them in the actual performance with his guitar and singing.

After the stations, the children had a short break to enjoy snacks and put the finishing touches on their decorations, props, and T-shirts. Many kids continued working on their projects, as they were enthusiastic about showcasing their creativity. Once everyone had finished their snacks, we began organizing costumes for each character. The costumes were designed to be worn over the kids' clothes, and everyone was thrilled to have their costumes ready for the performance.

Before the grand performance, we made time for a run-through of the entire play so the kids would feel more prepared and understand how to organize and structure their performance. Fully equipped with their costumes and scripts, the kids were ready to begin their parts. David and Saraí framed the play as narrators; Rachel directed the play by ensuring that the children's timing



Figure 1 | Barbara assists kids in memorizing and reciting their parts for the script. (LA Librería)



Figure 2 | Sarai demonstrates how to craft a butterfly. (Photo by LA Librería staff)



Figure 3 | David and one of the kids add finishing touches to the well. (LA Librería)



Figure 4 | Kids decorate their T-shirts with fabric markers and paints. (LA Librería)



Figure 5 | Galo continues to teach kids ¡O Peor! during their snack time. (LA Librería)



Figure 6 | Final performance with kids in full costume in the main room of LA Librería. (LA Librería)

flowed throughout; Sofia assisted onstage by coordinating the movement of parts and reading alongside one of the children; and Galo conducted the music with the *¡O Peor!* song. As a team, we actively took part in the play to guarantee that the kids felt supported and comfortable to play their roles. The performance (fig. 6) was a success, as parents and kids seemed delighted with the entire workshop.

Reactions, Responses, and Improvements

Improvements

Our first workshop with the kids showed us some areas we could improve for future events. Although we successfully worked through all activities, we believe extending the workshop to a full-day event would be beneficial. This would give the kids more time to practice their lines and work with their props. Moreover, we also recommend setting aside a specific time for the children to revisit their favorite stations, so they can continue to explore their interests at home or elsewhere. To keep the children's creative energy flowing, we suggest providing them with costume stencils as a takeaway treat so

they can make their own costumes at home. We would include instructions along with an affordable list of necessary materials to create their props and costumes.

Observations

The workshop was conducted in Spanish, given its affiliation with LA Librería. The facilitators were all bilingual adults, who were able to cater to the children's varying levels of Spanish proficiency. Depending on the child's preference and comfort, the activities were explained in both English and Spanish. This made it easier for everyone to participate and enjoy the activities. The number of sheep and peasants is flexible, but the workshop probably works best with a cap of 20–25 children, and at least four facilitators.

Our script is also available in English, for English-language settings. In either language, the narrator(s) are key to moving the action along. These roles can be played by adult facilitators (as in our case) but could also be played by children if there are enough strong readers in the group and/or if there is more time for preparation and rehearsal. A single narrator could also read all three narrator parts if necessary.

Responses

One child, named Rio, was initially quite shy and reserved. One of the facilitators, Galo, approached Rio playing his guitar, which was used for the *¡O Peor!* song in the play. Galo's one-on-one exchanges with Rio helped him become more engaged and comfortable participating in the activities. It was wonderful to see how the facilitators were able to connect with each child and create an inclusive space for everyone to learn.

Conclusion

We had a fruitful experience working with a talented group of young actors, ranging from six to ten years old, who were all excited to perform in Spanish. The workshop was successful, and we were thrilled to see that the kids put on a riveting performance for their proud parents. We owe a debt of gratitude to LA Librería for providing us with a great venue for the event. Moving forward, we plan to make all the materials related to the workshop available online, so that schools, libraries, and other organizations can use them to help kids discover the joys of *comedia* and explore their passion for theater.



Figure 7 | Group photo of full children cast and DTC members. From left to right: Todd, Rachel, Sofía, Galo, Barbara, David, and Saraí. (LA Librería)

***Fuente Ovejuna*, adapted from Lope de Vega
by Barbara Fuchs**

- NARRADOR 1 Había una vez un pueblo que se llamaba Fuente Ovejuna. Con ovejas que bebían en la fuente, toda redondita.
- NARRADOR 2 Esto era en la época de reyes y reinas. El rey y la reina le habían encargado el pueblo al Comendador, para cuidarlo y defenderlo. Ellos siempre trataban de elegir buenos gobernadores, pero no siempre les salía bien.
- NARRADOR 3 Este Comendador era un poco codicioso . . .
- COMENDADOR Ahora este pueblo es mío, todo mío. Me lo dieron los reyes.

- SECRETARIO Pero no, señor Comendador, usted sólo se lo cuida a los reyes. ¡No es suyo!
- COMENDADOR ¡NOOO! Es mío, todo mío.
- NARRADOR 1 Los del pueblo trataban de no prestarle demasiada atención. Vivían ocupados con sus campos, sus familias y sus ovejas.
- NARRADOR 2 Laurencia y Pascuala, que eran muy buenas amigas, trabajaban duro hilando lana y haciendo queso . . . ¡de oveja!
- LAURENCIA ¿Quién quiere trajes y carruajes? ¡Yo, treparme a los árboles, nadar en el río y festejar con todos la cosecha!
- PASCUALA ¿Quién quiere ser una gran dama? Yo me quedo con mi queso, mi fruta fresca y una buena merienda bajo los árboles. ¡Viva el pueblo!
- NARRADOR 3 Frondoso y Mengo y los demás muchachos del pueblo también trabajaban duro, cuidando las ovejas.
- FRONDOSO Oye, Frondoso, creo que estoy enamorado . . .
- MENGO ¡No, Frondoso!
- FRONDOSO Es que Laurencia es muy especial . . .
- MENGO Bueno, pues, invítala a pasear contigo. ¡Ay, te pusiste todo rojo!
- NARRADOR 1 Cuando llegaba el Comendador, la gente de Fuente Ovejuna le preparaba un gran

festín, con quesos y panes y uvas y pasteles.
Y le cantaban para recibirlo:

TODOS	<i>¡Sea bien venido el Comendador!</i>
NARRADOR 2	Él casi no los escuchaba, porque cada año se ponía más codicioso y egoísta.
COMENDADOR	¡Mío, mío, todo mío! ¿Qué más me han traído?
LAURENCIA	<i>(aparte)</i> ¡Qué mala educación! Se sirve todo, y no deja nada para los demás.
NARRADOR 3	Un buen día, Frondoso invitó a Laurencia a dar un paseo con él, diciéndole:
FRONDOSO	Mira que ya todos nos tienen por novios . . .
LAURENCIA	Hmmm . . . Está bien. ¡Yo traigo la merienda!
NARRADOR 1	Pero cuando estaban en lo más bello del bosque, se toparon con el Comendador, que saltó desde unas matas con su secretario.
COMENDADOR	¿Para quién son esas golosinas? ¡Esa canasta es mía, mía, toda mía!
SECRETARIO	No, señor, deje, ¡eso no es suyo!
COMENDADOR	Y esta muchacha también. ¡Mía, mía, toda mía!
SECRETARIO	Pero no, señor, ¡la muchacha menos que menos!

- LAURENCIA ¡Déjeme!
- FRONDOSO ¡Suéltela ya!
- NARRADOR 2 Laurencia se escapó y corrió hasta el pueblo,
dando voces para que todos vinieran a la
plaza.
- LAURENCIA ¡Así no podemos más! Este gobernador
no sabe gobernarse. Recién me atacó en
el bosque.
- PASCUALA Es verdad. A mí también hace rato que me
molesta. ¡A todos les quita lo suyo!
- NARRADOR 3 Pero sus padres y sus abuelos y sus tíos y
sus vecinos daban veinte vueltas: que era el
gobernador, que lo habían puesto los reyes,
que patatín y que patatán.
- LAURENCIA ¿Acaso es poca cosa, cómo nos acosa? No
nos deja a sol ni a sombra. Si no hacemos
algo, pues ¡le dejan las ovejas al lobo, como
cobardes pastores!

*¡O peor! Ovejas son, bien lo dice
de Fuente Ovejuna el nombre.
Sigán así, si quieren, dando vueltas.
¡Nosotras, las muchachas, vamos a detenerlo!*

¡O Peor!

Coro:

¡O peor! ¡O peor!

Ovejas son, bien lo dice (2X)

Verso 1:
Ovejas son, bien lo dice
de Fuente Ovejuna el nombre.

Verso 2:
Sigán así, sigán así,
si quieren, dando vueltas.

Interludio:
¡Nosotras, las muchachas,
vamos a detenerlo! O, o, o . . .

(Coro 2X)

TODOS Es verdad lo que dice. ¡Laurencia tiene razón!
¡No podemos seguir así!

NARRADOR 1 Salieron todos juntos camino a la casa del
Comendador, cantando y gritando, cada vez
más furiosos. Lo buscaron por toda la casa,
gritando:

TODOS ¿Dónde estás, Comendador? ¡Serás nuestro,
todo nuestro!

NARRADOR 2 Lo corrieron y lo corrieron hasta muy lejos
del pueblo. Y de ese gobernador que no sabía
gobernarse nunca más se supo.

NARRADOR 3 El secretario también salió corriendo, y no
paró hasta llegar al palacio de los reyes.

SECRETARIO ¡Justicia, justicia! ¡Han quitado a mi señor,
el Comendador!

REINA ¿Cómo? ¡Esto no puede ser!

- REY Allá vamos. ¡Tendrán su castigo!
- NARRADOR 1 Cuando los de Fuente Ovejuna supieron que venían los reyes, se reunieron para pensar qué hacer.
- FRONDOSO Van a querer saber quién sacó al Comendador. ¡Nos cortarán la cabeza! ¿Qué les vamos a decir?
- LAURENCIA Digamos Fuente Ovejuna, y a nadie saquen de aquí.
- PASCUALA ¡Es el camino derecho! Fuente Ovejuna lo ha hecho.
- MENGO ¿Quieren responder así?
- TODOS ¡Sí! ¡Todos juntos lo hicimos!
- NARRADOR 2 Se pusieron a ensayar, preguntándose con las voces más terribles:
- LAURENCIA ¿Quién sacó al Comendador?
- FRONDOSO ¡Fuente Ovejuna lo hizo!
- LAURENCIA ¡Confiesa ya!
- FRONDOSO Confieso.
- PASCUALA Pues, ¿quién fue?
- FRONDOSO ¡Fuente Ovejuna, señor!
- NARRADOR 3 En eso llegaron los reyes, con sus jueces y sus soldados.

REY	¿Quién sacó al Comendador?
PASCUALA	¡Fuente Ovejuna lo hizo!
REINA	¡Confiesa ya!
FRONDOSO	Confieso.
REINA	Pues, ¿quién fue?
FRONDOSO	¡Fuente Ovejuna!
NARRADOR 1	Todos tenían miedo de que Mengo se pusiera nervioso.
REY	¡Tú, muchacho, tienes que decirnos la verdad!
MENGO	Ay, no sé, señor . . .
REINA	¡Ahora mismo, y sin vueltas!
MENGO	Está bien, se los diré . . .
TODOS	¡O no!
MENGO	Es que fue . . .
REY	Sí, dinos . . .
MENGO	Es que fue . . .
REINA	Dinos de una vez . . .
MENGO	¡Fuente Ovejunita!
REINA:	¿Cómo que “Fuente Ovejunita”? ¡Esto no puede ser!

REY: ¿No saben decir otra cosa? ¿No nos dirán la verdad?

LAURENCIA Disculpen, reyes. La verdad, con todo respeto, es que ese Comendador no sabía gobernarse, y menos a todo este pueblo. Mil insultos hacía, la comida nos robaba y a todos acosaba.

REY Hmmm . . . Lo hicieron todos juntos. Aunque fue grave el delito, tendremos que perdonarlos.

REINA Hmmm . . . ¡Ya sé! Que Fuente Ovejuna no tenga otro señor. Así esperamos que todo marche mejor.

NARRADOR 2 Y así fue. Volvieron todos a sus trabajos y a sus festejos, aunque a veces bromeaban, cuando faltaba un pastel o alguien se había terminado el queso:

PASCUALA ¿Quién lo hizo?

MENGO ¡Fuente Ovejuna, señor!

FIN DE LA OBRA

Sofía Yazpik is a PhD student in the Department of History at the University of California, Los Angeles. Her current research focuses on early colonial judicial records in central Mexico and their circulation into Iberia and beyond.

Amed Galo Lopez is a PhD graduate student in the Department of History at the University of California, Los Angeles (UCLA). His current research focuses on transnational prisons and inmate experiences in Africa, Latin America, the United States, and other parts of the world.

Fortune and Misfortune on the Stage: Ângela de Azevedo's Marian *Comedia* in the Classroom and Beyond

PERSEPHONE HERNANDEZ-VOGT, EMORY UNIVERSITY

ABSTRACT: Ângela de Azevedo's late seventeenth-century *Dicha y desdicha del juego y devoción a la Virgen* has received less performance-related attention than the writer's other two extant works. This *comedia*, however, has great potential both for use in the classroom and for performance onstage. The work possesses appealing commonalities with *El muerto disimulado* from a plot perspective and can additionally serve as a didactic bridge to early-modern religious ideas. Asking students to consider *Dicha y desdicha* as a performed piece opens the door for an interdisciplinary approach and to examine historical themes as varied and rich as the changing role of nobility, sumptuary law, religious iconography, and the role of women as artists and creators. This article focuses on representations of class distinctions and religious iconography, adopting a speculative and forward-facing approach. It outlines what my own approach will be to teaching this play in an upcoming course.

KEYWORDS: pedagogy, women, Ângela de Azevedo, religion, class

Introduction

Ângela de Azevedo's seventeenth-century play, *Dicha y desdicha del juego y devoción a la Virgen*, opens in darkness. From offstage, we hear a man's voice. By his flowery speech, we know him to be noble. He expresses outrage over his belief that an intruder has entered the house. He storms onto the stage "a medio vestir, . . . con la espada en la mano" (4), ready to fight off the threat to his home. Shortly thereafter, he is joined by another man, who enters "por la otra puerta" (4). We learn that this man is a servant when he expresses concern for the safety of his mistress. He shouts his belief that there are

Comedia Performance, Volume 21, 2024

Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0285>

burglars in the house. The nobleman ducks back inside, and as he and his servant articulate their anxieties aloud, they awaken two women whose voices are heard offstage. The two men return to the stage and their blades come together as they begin dueling, each believing the other to be the intruder. As their blades clash, the women enter through the middle door, each carrying a lantern, and illuminate the stage, revealing a small chapel with an image of the Virgin Mary (4–5). The two men blink in astonishment, “como que despiertan de un sueño” (5). The nobleman recognizes his servant, Sombrero, and Sombrero recognizes his employer, Felisardo.

This opening scene displays the impressively thorough stage directions for *Dicha y desdicha*, a play that gives careful consideration to lighting and use of space and which embraced the theatrical technologies of its time. (One scene features a mid-air battle between the Virgin Mary and the Devil over a sinner.) In adapting this aesthetically complex play for a modern audience, one consideration is how to retain the spirit of enthusiastic integration of stage technology in consideration of twenty-first century advances. The scene also highlights the play’s emphasis on dualities in the form of the two men fighting in the dark contrasted with the women bringing light and peace. How best to emphasize these sorts of dualities is an important directorial decision.

Azevedo’s life was itself full of dualities. A Portuguese woman, she wrote plays in Spanish, and long after her death, academics debate whether she served in the Spanish court or, as Serena Provenzano has recently argued compellingly, may never have left Portugal. Just like its author, *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* contains many dualities, including between nobles and servants, the Virgin and the Devil, and gambling and religion. Moral and religious themes intermix with complex love polygons. The play’s visual elements are, as we have seen, striking, with a dialogue that invites the manipulation of light and the use of wires. This article explores how to bring students’ attention to the complexities of this remarkable play as a performed work by examining tone, considering the play’s approach to class, understanding the play’s relationship to other stories and tropes, and grappling with the representation of religious figures on stage.

Azevedo’s secular play, *El muerto disimulado*, has enjoyed several successful performances in the twenty-first century, including at various Spanish theaters under the direction of Laura Garmo and Nacho León (Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro) and a performance at Brigham Young University directed by Jason Yancey and described by Valerie Hegstrom in her 2007 review (Hegstrom 152–178). Yancey’s production traveled to Utah State University,

BYU-Idaho, and beyond (Sego), and Garmo and León's production was performed in both the Fundación Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro and the Fiesta Teatro Cervantes, among other locations. The success of these productions shows that Azevedo's theatrical works still resonate with viewers today. Azevedo's hagiographic play, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, has also enjoyed a performance in recent years (Vila). As far as I have been able to establish, *Dicha y desdicha* has not been performed this century. Given the success of performances of Azevedo's other plays, however, *Dicha y desdicha* merits further consideration for the stage.

Although *Dicha y desdicha*'s resolutely seventeenth-century religious themes might make it appear a less ready fit for a twenty-first century adaptation than *El muerto disimulado*, the work shares many appealing qualities with its more secular counterpart and can serve as a didactic bridge to early modern ideas about religion, particularly where Marian devotion is concerned. Hegstrom describes how *El muerto disimulado* drew her in: "I fell in love with the theatricality of a script that begins with a father, dagger in hand, chasing his daughter around the stage because she refuses to marry" (153). As we have seen, *Dicha y desdicha* shares a similarly dramatic opening and a persistent theatricality. As such, it presents a rich opportunity to introduce an audience, or a classroom, to a play that dives into pressing questions of the study of early modernity: changing understandings of class categories, religious shifts, and the creative role of women. Ângela de Azevedo's generous use of theatrical technology and stage direction produces generative conversations about materiality and setting on the early-modern stage, ripe for classroom discussion. Although this essay adopts a speculative and forward-facing approach, it outlines some of the things I intend to highlight in an upcoming course entitled "Early Hispanic Texts & Contexts," a course on medieval and early-modern Iberian and transatlantic literature. *Dicha y desdicha* was a clear choice for me as a culmination of several of the themes covered in the course, and having the course culminate in performances of scenes from the play will allow students to apply a number of key concepts from the curriculum.

The Play

The protagonists of *Dicha y desdicha* include Felisardo, the nobleman fencing in darkness in the opening scene, and his sister, María, who brings light to that darkness. Despite their nobility, they are impoverished as a result of their late

father's gambling habit. Both María and Felisardo worship the Virgin Mary, but María's devotion is made most visible within the play, and she spends her days in prayer. Their poverty drives most of the conflict: María risks remaining single for life, and Felisardo is not able to marry his beloved Violante, who is wealthy and noble and who returns his affections, because her tyrannical father don Nuño wants to marry her off to a wealthy man.

The siblings' struggles are not as mundane as they appear. Behind Nuño's tyranny is the influence of the Devil, who appears on stage to declare his desire to thwart the Virgin by destroying the lives of her followers to turn them away from her. Enter Fadrique, who lacks the siblings' nobility but who earned great riches seeking his fortune in the New World. When he found himself in mortal peril, he made a vow to the Virgin that he would marry the poorest noblewoman he could find. Although this description fits María, the first woman he meets after his journey, Nuño quickly tempts Fadrique away with the offer of his daughter Violante's hand.

After Felisardo tries and fails to convince Nuño to consider his proposal instead, the young man begins gambling with Fadrique in the hopes of winning enough riches to be an appealing prospect. Felisardo wins initially, but he stays at the table and, mirroring the behaviors of his father, loses everything. Desperate to win it all back, he gambles his sister, María, and loses once again. Out of options and fleeing the consequences of his actions, Felisardo leaves town and attempts to strike a deal with the Devil. The Devil demands that Felisardo renounce God, which he does. When the Devil asks Felisardo to renounce the Virgin, however, the young man refuses. The Devil attempts to take his soul anyway, so Felisardo prays to the Virgin and she appears. She informs the Devil that he cannot claim Felisardo's soul and frees her follower from the Devil's grasp.

Meanwhile, Fadrique sneaks into Felisardo and María's home to claim his "prize" by raping María. He finds her in the oratory. The Virgin Mary takes over María's body and causes her to sleep-talk as Fadrique approaches. She berates Fadrique for failing to comply with his promise to her and tells him he must marry María. When María wakes up, he proposes to her. Felisardo returns around the same time that Violante, running away from home, appears, with her father Nuño close behind. Felisardo recounts his miraculous adventure and the Virgin's proclamation that he wed Violante, which Nuño finally accepts.

Although the events of the play track the noble protagonists most closely, the servant characters are omnipresent. Sombrero, Felisardo's servant, offers

his advice regarding María and witnesses Felisardo's demonic abduction. Tijera, Fadrique's servant, participates in a competition with Fadrique over who can write the best poem for their beloved and tries to dissuade him from raping María. María's servant, Rosela, joins her in prayer, but also informs Fadrique as to her lady's identity when he inquires after it. Belisa, Violante's servant, criticizes Nuño's invasive and controlling tendencies. These characters all contribute to *Dicha y desdicha's* concern with money and class.

Performing the Opening Scene

The relationship between Sombrero and Felisardo, particularly as introduced in the opening scene, poses a compelling challenge with regard to seventeenth-century class indicators. At the start of the play, darkness obscures the differences between noble and servant as they stalk the stage in search of intruders, but the two become fully visible under the light shed by Rosela and María, revealing the costumes of the two men (and of the women). Although the characters' dialogue makes it clear what their roles are, the question of dress and how it communicates class is particularly salient in this play: María and Felisardo are both noble and poor, so any production of the play must wrestle with representing the difference in status between the two siblings and their servants while simultaneously communicating the poverty of the former. Inviting students to consider the play as a performance, and to conduct research for a historically faithful performance of this scene that considers costume design, provokes engagement with a variety of historical topics, including trade routes, fashion, and, more specifically, sumptuary law in early-modern Portugal: the body of law concerned with who may consume (or wear) what based on their social status. The introduction of sumptuary law to the classroom is further helpful because it emphasizes the distinction between class as a social phenomenon and its purely economic aspects. As students conduct research on what, exactly, the Felisardos and Sombreros of early modernity might have worn, they will also learn about the methodologies of a variety of disciplines, engaging with history, archaeology, historical anthropology, and art history alongside literature, literary history, and performance studies.

The opening scene also provides the chance to discuss tone. This scene in particular leaves room for considerable slapstick and physical humor, particularly given Sombrero the *gracioso's* prominent role within it, but it

also illustrates one of the play's central anxieties: the compromising of the domestic space by an intruder. Students are therefore faced with a decision about how much to lean into the scene's comedic potential in a hypothetical performance. Such a decision can influence the representation of character development within the play: Does Felisardo's judgment decline gradually over the course of the play, and do his increasingly foolhardy decisions come out of his desperation, or is he foolish from the start? Similarly, Sombrero can act as either a foolish foil to a gallant Felisardo, or the direction can emphasize his moments of sound advice and thoughtful reflection. A particular moment in which these possibilities emerge appears after the nighttime swordfight, when Felisardo provides exposition. Felisardo's language choice in describing his mother's death to Sombrero is extraordinarily flowery and figurative: "Mi madre, amigo, pues, viendo/que ya deshacerse quería/en ella aquel nudo estrecho,/dulce prisión con que el alma/queda en la cárcel del cuerpo . . ." Sombrero interrupts Felisardo to paraphrase him, saying simply, "Quiéresme decir que estando moribunda" (1.309–315). Playing up both characters' potential for physical comedy in the opening scene allows for an exaggerated delivery of the nobleman's lines, with a deadpan delivery from Sombrero inviting audience laughter. A more dramatic opening scene, meanwhile, might facilitate a straight delivery of the lines: Felisardo's poetic language is in keeping with the tragedy he is describing, and Sombrero's interruption could serve merely to facilitate audience understanding of the complicated syntax. In the classroom, prompting students to reflect on these differences also spurs discussion of the biases contemporary viewers may hold toward early modern plays: What tonal expectations do they have for the production based on the time period in which it was written?

Iconography and Religious Imagery

One element that *Dicha y desdicha* has to offer pedagogically that is absent from Azevedo's other two plays is its exploration of the cult of the Virgin. At the level of its plot *Dicha y desdicha* adapts the Theophilus myth, a miracle of the Virgin in which a man signs a contract with the Devil to procure riches but later repents and gets the Virgin to intercede on his behalf. In a medieval and early-modern studies course, connections to Theophilus allow exploration of previous iterations of the Marian miracle, such as in the *Cantigas de Santa María* or Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*. Courses with a

transatlantic or early-modern colonial approach can integrate conversations about the Virgen de Guadalupe and syncretic practices. Marian devotion also provides an opportunity to discuss heterodoxy in Catholicism and the diversity of viewpoints, leading into discussions of the Inquisition and the Counter-reformation.

Beyond this, however, and again turning toward performance and set design, is the question of the oratory. The stage directions describe “la puerta de en medio, donde habrá un oratorio con una imagen de la Virgen” (4–5). This oratory is introduced in the opening scene, and the final scene reiterates: “Descúbrense en el medio del vestuario un oratorio con una imagen de la Virgen, y al pie del altar Doña María dormida” (38). The oratory serves as book ends of the play, with the image of the Virgin surveying the events. It occupies visual space within the play, in contrast with the gambling den, which is the setting for an implied scene between the acts and is never shown onstage, as pointed out by Isabelle Rouane Soupault (288). The oratory, as a detail from the interior space of the house, offers another opportunity to connect with sumptuary laws, which also governed the materials that could be used to decorate the interior of a house or used for items such as curtains and bedcovers (Bethencourt 283). Delving into the relationship between worshippers and their altars and icons of the Virgin gives opportunities for the play to bring to life the devotional practices of worshippers of the Virgin, including such behaviors as putting clothing on statues of her, as Diana Pereira describes (Pereira 51). María comes from or goes to worship on four separate occasions over the course of the *comedia* (1.179; 1.1038; 2.2051; 3.3015), and giving her a visual task in which to engage adds texture to her actions and frames her prayer as active rather than passive, an interpretation in keeping with its material consequences in the play’s plot: the salvation of her brother.

In considering a performance of the play, students will have to grapple with how to represent the Virgin on stage. These decisions will also have repercussions for the representation of the character María, whose body the Virgin takes over to speak through at the end of the play. The connections Azevedo’s work draws between María and the Virgin are apparent, starting with the young woman’s name. As we have seen, the *comedia* also depicts her as constantly in prayer. Other characters comment on devotion, and Sombrero refers to her as “una santa” (3.2462). Research on depictions of the Virgin Mary in early-modern art can guide students in their representations of María as they consider ways to highlight her connection to the Virgin, for

instance by turning to seventeenth-century Portuguese paintings of Mary for ideas about color. Given that Azevedo was a woman writer, incorporating the works of the painter Josefa de Óbidos provides opportunities to discuss women artists and their reception. The fact that Óbidos was born in Spain stimulates discussion about the Portuguese Restoration War and the relationship between Portugal and Spain in the seventeenth century, of additional interest given that Azevedo herself was Portuguese but wrote plays in Spanish.

Emphasizing the *comedia's* focus on the cult of the Virgin also addresses one of the primary dissonances between *Dicha y desdicha's* narrative and what students may be accustomed to. As a depiction of a miracle of the Virgin, the play focuses on salvation and the Virgin's redemptive power and is less interested in punishing the play's villains. Just like a number of honor-based *comedias*, the play resolves tension between a would-be rapist and his prospective victim by marrying the two, a resolution that has shocked my students when they have encountered it in other early-modern texts. The omnipresence of Virgin iconography, alien to many students from the United States, allows students to recontextualize the narrative as part of a larger historical trope even as they engage critically with the gendered dynamics at play by considering the Virgin herself.

The presence of the Devil within the play paves the way for similar conversations about the mental image a seventeenth-century audience might have of the Devil, and how to represent him to bring out those associations. Although Azevedo does not provide a description of her Devil, he expresses himself as an embittered human, almost like a jilted lover of the Virgin's; but some contemporaneous paintings represented the Devil as an otherworldly beast. As with the Virgin, the Devil has an analog character among the mortals: Violante's overbearing and invasive father, don Nuño, whose greed and ambition cause him to reject Felisardo's petition for her hand despite, knowing the two love each other. A performance of the play may choose to represent the connections between these paired characters in a similar way, such as through dual roles (having a single actor play María/the Virgin and another actor play Nuño/the Devil) or by colorful lighting, or might take a unique approach to each relationship.

Conclusion

Dicha y desdicha del juego y devoción a la Virgen has many qualities to recommend it. The vivid imagery it employs inspires elaborate set design that

requires a keen attention to detail. Asking students to envision performances of the play generates an interdisciplinary historical approach that covers a wide range of themes, and that is particularly valuable for its introduction to ideas of class and religion. Azevedo's work has been enjoying a renewed interest in performance in the past few years, and *Dicha y desdicha* is a valuable addition to this renaissance, be it onstage or in the classroom.

Persephone Hernandez-Vogt is a visiting lecturer of Spanish at Emory University. She is a scholar of early-modern Iberian literature written by laywomen, with a particular interest in these writers' engagement with theology. Her current research involves competing ideas about genesis in Feliciano Enríquez de Guzmán's *Tragi-comedia de los jardines y campos sabeos*.

WORKS CITED

- Azevedo, Ângela de. "Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen." *Women's Acts: Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, edited by Teresa Scott Soufas. The University Press of Kentucky, 1997, pp. 4–44.
- Bethencourt, Francisco. "Sumptuary Laws in Portugal and its Empire from the Fourteenth to the Eighteenth Century." In *The Right to Dress. Sumptuary Laws in a Global Perspective, c. 1200–1800*. Cambridge UP, 2019, pp. 273–98. doi:10.1017/9781108567541.011.
- Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. "El muerto disimulado: Festival internacional de teatro clásico de Almagro." *Festival internacional de teatro clásico de Almagro*, 12 July 2022. festivaldealmagro.com/programa/el-muerto-disimulado.
- Hegstrom, Valerie. "Comedia Scholarship and Performance: *El muerto disimulado* from the Archive to the Stage." *Comedia Performance*, vol. 4, no. 1, 2007, pp. 152–78, doi:10.5325/comeperf.4.1.0152.
- Pereira, Diana. "Healing Touch: Clothed Images of the Virgin in Early Modern Portugal." *Ikonotheke*, vol. 29, 2020, pp. 51–78.
- Provenzano, Serena. "La carrera vital de Ângela de Azevedo. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones." *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, no. 19, 2019, pp. 78–100.
- Rouane Soupault, Isabelle. "Les jeux de l'Amour et de la Providence dans *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* de Ângela de Azevedo." *Le jeu: ordre et liberté*, edited by Anna Gimbert and Lorenzo Lorenzo-Martín. Cenomane, 2014, pp. 283–94.
- Sego, Rachel M. "BYU Golden Age Theatre Group to Present Spanish Comedy March 11–13." *BYU University Communications News*, 3 February 2004. news.byu.edu/news/byu-golden-age-theatre-group-present-spanish-comedy-march-11-13.
- Vila, José-Miguel. "La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén: Amor, pasión y desconfianza." *Diariocrítico.com*, 31 July 2019. www.diariocritico.com/teatro/margarita-del-tajo-que-dio-nombre-a-santaren-amor-pasion-y-desconfianza.

Interviews

Recuperar la intrahistoria de los clásicos: Entrevista a Alberto Conejero

ESTHER FERNÁNDEZ, RICE UNIVERSITY

Alberto Conejero (Vilches, 1978) es uno de los grandes dramaturgos españoles actuales de la escena española que, además de poeta, conoce la esencia de las tablas en su manera más pura. Se licenció en Dirección de Escena y Dramaturgia por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y recibió un doctorado en Ciencias de las Religiones por la Universidad Complutense de Madrid. Esta doble formación y su interés por la historia y por la cultura y literatura griega clásica, le convierten en mi opinión en uno de los adaptadores más críticos e incisivos del teatro del Siglo de Oro. Si bien esta faceta de versionista de dramas del siglo XVII no ha sido la más trabajada en su trayectoria profesional, cuando lo ha hecho, nos ha regalado textos que conectan con los clásicos desde la intrahistoria y la memoria. Sus versiones de los clásicos españoles nos obligan a plantearnos por qué leemos nuestro canon dramático de la temprana modernidad de la manera en que lo hacemos y nos abre nuevas vías para la reflexión y el diálogo con el pasado y la tradición.

En su carrera como dramaturgo, Conejero tiende a explorar la identidad, la memoria histórica, y la expresión del ser. Su teatro siempre es político y tanto la represión como la intolerancia que no hemos dejado de vivir a lo largo de nuestra historia son vías para participar en un acto de denuncia colectiva en las tablas.

Algunas de sus obras más notables incluyen *Cliff* (2010), *La piedra oscura* (2013)—obra galardonada con el Premio Ceres al Mejor Autor Teatral (2015),

Comedia Performance, Volume 21, 2024

Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0294>



Figure 1 | *Rinconete y Cortadillo* de Miguel de Cervantes. Dir. Salva Bolta. Versión de Alberto Conejero. Compañía Sexpeare. Temporada 2016. Fotógrafo César Urrutia.

el premio Max a la Mejor Creación Original (2016), y el premio José Estruch (2016)—*Todas las noches de un día* (2015) o *La geometría del trigo* (2018), por la que recibió el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2019.

Son numerosas las entrevistas que Conejero ha concedido en torno a su poética y a la evolución de su carrera, pero en su trabajo de adaptador del teatro del Siglo de Oro no se ahondado tanto. Es precisamente esta línea la que más me interesa explorar en la siguiente conversación, especialmente en relación con sus versiones de *Rinconete y Cortadillo* (2016) (figs. 1 & 2) para la compañía Sexpeare y *Fuente Ovejuna* (2017) que subió a los escenarios por la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Esther Fernández (EF): Has hablado de la escritura teatral como un acto peligroso.

¿Consideras que adaptar obras del Siglo de Oro para el público de hoy en día es también un arte de alto riesgo? ¿O al tomar como base un texto canónico el versionista o adaptador se mueve en un terreno más seguro?

Alberto Conejero (AC): En 2016, mi maestro Juan Mayorga publicó “Conservación y creación: respuesta diferida a un actor chino,” un breve texto—pero hondo y fecundo en ideas—el que reflexiona sobre el problemático



Figure 2 | *Rinconete y Cortadillo* de Miguel de Cervantes. Dir. Salva Bolta. Versión de Alberto Conejero. Compañía Sexpeare. Temporada 2016. Fotógrafo César Urrutia.

desempeño del adaptador/versionador. Me permito responder con su reflexión a tu pregunta:

El adaptador está obligado por dos fidelidades: la fidelidad al texto original y la fidelidad al espectador actual. Esas fidelidades se hallan en una relación tensa. El adaptador sabe que esa tensión está en el corazón mismo de su trabajo. La misión del adaptador es doble: conservar y renovar. Y no se cumple mejor con la misión conservadora dejando intocado el original, si el tiempo ha convertido éste en un objeto ilegible. Es decir, si el tiempo ha hecho que el texto deje de ser texto. Ello no ha de entenderse como un salvoconducto para la arbitrariedad, sino como una llamada a la responsabilidad. Sólo una intervención responsable—artística—puede hacer justicia al original. Sólo ella puede despertar en el espectador la nostalgia del original. El adaptador no es ni un arqueólogo ni un cirujano plástico. El adaptador es un traductor. Para ser leal, el adaptador ha de ser traidor.

Considero imposible responder mejor a tu pregunta, aunque sí quisiera dialogar con las palabras de mi maestro. A veces no leemos nuestros clásicos, sino que

la tradición—o cierta tradición—nos dice qué debemos leer. Muchas veces el trabajo del versionador consiste en restaurar el brillo incómodo y poderoso del texto original pese a las capas de polvo y de sentidos inesperados que la tradición ha acumulado sobre él. No hablo de la práctica de la refundición ni de la reescritura. Hablo de cómo el versionador ha de ser capaz de atravesar capas y capas de lectura y de miradas heredadas hasta alcanzar los núcleos de sentido del texto fuente. Es paradójico, porque la erudición, el estudio, la investigación, nos puede ayudar a desnudarnos ante un clásico. Algunos de estos núcleos serán más sugestivos y desafiantes para nuestro presente, quizá otros lo fueron para generaciones previas o lo serán para las venideras. Los clásicos son clásicos por su capacidad ilimitada de convertirse en presente. Estos días estoy leyendo todo lo que dice Beatriz Cortez sobre el travestismo de Rosaura en *La vida es sueño*, al calor de las teorías de Butler. Creo que esta mirada nos sitúa más cerca del asombro y maravilla de los primeros espectadores de la obra de Calderón. Claro que hay riesgo. Porque desafiar la lectura de la tradición es desafiar las estructuras políticas que han decidido qué debemos leer en nuestros clásicos. Recuerdo, por ejemplo, que en mi versión de *Fuente Ovejuna* se ponía el acento en cómo el pueblo no reaccionaba hasta que se mancillaba a la hija del alcalde. Sin embargo, cuando Pascuala fue ultrajada Laurencia y Troncoso seguían preparando sus bodas. . . . Y creo que Lope de Vega plantea con gran hondura cómo cualquier estructura de poder es reaccionaria y no entra en crisis hasta que ella misma es alcanzada. Este mirar hacia otro lado hasta que la violencia alcanza a los nuestros. Creo que eso está en el texto de Lope. Al menos, yo reconozco eso en el texto de Lope y pongo el acento en mi versión ahí. La grandeza de los clásicos es que admiten múltiples lecturas, infinitas. Comprendo perfectamente que la academia ha de fijar y velar por la difusión de estos clásicos. Comprendo que hay contextos en los que nuestro trabajo se debe limitar a la adaptación para hacerlos operativos en el presente. Esto no debe impedir la libertad de convertir esos clásicos en materia del presente. Por eso es fundamental distinguir conceptualmente entre adaptación, versión y reescritura:

1. En caso de que la intervención sea superficial, de ajuste de duración, reparto, etc. donde el eje autoral apenas se desplace del texto fuente hablaremos de *adaptación*.
2. Cuando el eje autoral queda entre el clásico y el autor del presente, en esa encrucijada, en ese diálogo, hablaremos de *versión*. Las operaciones

habituales son el añadido de intertextos, la supresión de pasajes, la incorporación, eliminación o “fundición” de personajes; la modificación del tiempo y espacio dramáticos, etc. El título no suele cambiar. Hablo, por ejemplo, de *La dama boba* en versión de Juan Mayorga.

3. Cuando la escritura se apropia de esos materiales, aunque conserve trama, personajes, etc., pero la voz del autor del presente asimila y entrega la voz del autor del pasado como un sustrato generador, un genotexto-disparador, estamos ante una reescritura o directamente ante una autoría nueva. Hablo, por ejemplo, de *La máquina Hamlet* de Müller, la *Fedra* de Bezerra, mi *Rinconete y Cortadillo* o la *Medea* de Anouilh o la de Dea Loher, *Manhattan Medea*. También, por supuesto, la reescritura de *El príncipe constante* de Grotowski.

EF: ¿Cómo llegaste a adaptar obras del teatro del Siglo de Oro? ¿Fueron encargos específicos las versiones que has hecho o fueron proyectos que salieron de una colaboración?

AC: Llego a los clásicos desde la literatura dramática. Antes de soñar con la posibilidad de participar en su puesta en escena, había leído muchísimos de esos textos, especialmente a Lope de Vega y también algunas piezas más primitivas que me apasionan como el *Diálogo entre el Amor y un Viejo* de Rodrigo de Cota. Creo que también por mi condición de poeta. Los clásicos del Siglo de Oro tienen todo lo que yo amo del teatro: poesía, emoción, pensamiento, acción, filosofía, etc. En el caso de *Fuente Ovejuna* (fig. 3) fui convocado por su director, Javier Hernando.

EF: ¿Qué han aportado estas incursiones en el teatro español del Siglo de Oro a tu trayectoria profesional e intelectual?

AC: Han sido menos de las que a mí me gustaría. He hecho más versiones y reescrituras de clásicos grecolatinos que aureoseculares. En cualquier caso, y como te he comentado, yo he aprendido muchísimo no sólo de escritura teatral sino de teatro leyendo a nuestros clásicos del Siglo de Oro porque ahondas en la lectura de los textos y comprendes cómo estaban vinculadas la forma y el contenido, cómo en la estructura de cuadros que esconden las tres jornadas transparenta la puesta en escena, cómo el verso—más allá del número de espectadores que estuvieran al tanto de su empleo convencional—sencillamente por su arte funcionaba como el latido del corazón de la pieza. Bastaba tan sólo con prestar atención a la



Figure 3 | *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega. Dir. Javier Hernández-Simón. Versión de Alberto Conejero. Compañía Nacional de Teatro Clásico. Temporada 2016/2017. Fotógrafo Daniel Alonso. Foto cortesía del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM).

velocidad del latido para comprender qué estaba pasando en ese cuerpo escénico. También de las críticas a mi versión de *Fuente Ovejuna* aprendí muchísimo sobre qué se mira cuando se mira un clásico y cómo también es fundamental encontrar un lugar común entre la lectura tradicional y la que la versión abre. Sí puedo decirte que para mí fue un antes y después la reescritura que hice de *El príncipe constante* de Calderón de la Barca para la Compañía Nacional de Teatro Clásico llamada *Esta primavera fugitiva*.

EF: Cuando versionas *Rinconete y Cortadillo* o *Fuenteovejuna*, ¿trabajas mano a mano con el director durante el proceso de ensayos o tienes una visión de lo que quieres hacer desde un principio? Me interesa aquí saber cómo funciona, en tu caso, el proceso de adaptar y de imprimir en los textos esa denuncia del olvido que consigues de manera tan orgánica y con tanta maestría.

AC: Te agradezco la generosidad de tu mirada. Creo que es fundamental que quien realiza la puesta en escena y quien realiza la dramaturgia tengan

un núcleo de convicción dramática común. Es importante sentarte y conversar, hacer síntesis de los imaginarios y también saber cuáles son los condicionantes pragmáticos para esa versión. Recuerdo que en la versión que se estrenó en su momento de *Troyanas* no podía existir un coro como tal por cuestiones de producción, así que tuve que redistribuir los textos del coro que consideraba imprescindible entre las seis actrices. Ahora ha vuelto a publicarse junto a la *Ilíada* en una bellísima edición junto a textos de Alessandro Baricco y de Marina Garcés y en esa versión he recuperado el coro. Tiene que haber una complicidad entre la dirección y la dramaturgia, aunque no sé si en este caso es necesario estar presente en los ensayos. Desde luego, sí estar pendiente de los ensayos. Y luego algo de lo que no se suele hablar, pero es fundamental: no se paga al dramaturgo por estar en los ensayos. Vuelvo a la complicidad entre la dramaturgia y la dirección. He dedicado gran parte de mi desempeño a un trabajo de memoria en el teatro. He tratado de aprender de los hombres y de las mujeres que han dedicado años de investigación—desde la filosofía, historia, sociología de la literatura, antropología, etc.—a la memoria. Quisiera ser un enlazador de tiempos. Y me gusta trabajar con equipos que tienen una sensibilidad cercana, que no idéntica. Creo que el teatro es el lugar propio para desafiar la historicidad de las vidas humanas y de la experiencia. Como lo es la escuela. En un instituto coinciden las naves de Homero con las fórmulas químicas o el desarrollo de aplicaciones. Porque tanto el teatro como la escuela son lugares en los que cada día se disputa el pasado, el presente, y el futuro.

EF: ¿Tiene alguna particularidad tu manera de trabajar con esta recuperación del pasado, de la intrahistoria de los marginales cuando te enfrentas a textos clásicos? En mi opinión, creo que trabajas con estos textos como trabajas con las obras de autoría propia. Veo que aplicas esa misma mirada intrahistórica que caracteriza a tu teatro.

AC: A veces he aceptado encargos por la necesidad de convertir mi vocación en mi oficio, porque quiero vivir del teatro y en el teatro, pero una vez comprometido me enfrento al proceso como si se tratara de una obra propia. Soy la misma persona, claro, con sus pasiones y sus sombras. Me apasionan los clásicos porque son depositarios de experiencia humana. Cada versión en cada época nos habla tanto del clásico como del original. También aparece el investigador que fui durante casi una década, el historiador. Todo eso conforman el dramaturgista que soy.

EF: Has adaptado *Macbeth* y *La Tempestad* de Shakespeare para Teatro Defondo, en el 2009 y en el 2010, respectivamente. No he visto estas versiones, pero te quería preguntar si te acercas a Shakespeare de la misma manera que lo haces con el teatro áureo, es decir devolviendo ese cuerpo y esa voz a los personajes que se desdibujan a lo largo de la trama.

AC: Fue una gran escuela esos dos trabajos. Ahí está la cuestión del idioma, por supuesto. Con nuestros clásicos enfrentamos una traducción intralingüística, cierta herida del tiempo. Con Shakespeare la cuestión del idioma es central. Recuerdo estos dos trabajos más como adaptaciones a los condicionantes de la compañía, especialmente exigentes por el número de intérpretes. En un futuro me gustaría hacer algo parecido a lo que imaginó Koltès para *Hamlet*, pero con *Julio César*.

EF: Te he oído hablar de la importancia que tienen para ti la palabra poética y el silencio en las obras que escribes tanto a nivel textual como sobre el escenario. Cuando adaptas obras del siglo XVII español, ¿cómo manejas la poesía, el silencio (o la falta de silencio) en esta dramaturgia tan cuajada de versos, pero a la vez tan alta y agitada?

AC: Yo animo a los directores y directoras de clásicos a que no caigan en la tiranía del presente, que no intenten convertir los clásicos en un ruido incesante, algo rápido y “picadito” para que no moleste a lo que el sistema económico quiere de nuestra atención. Creo que cuando un teatro se queda en silencio, habla del pensamiento y la emoción. Creo que es hermoso ver pensar a los personajes/actores. Creo que hay silencios elocuentes. Acabo de leer un verso de Rosaura en la primera jornada de *La vida es sueño* que es “Yo soy . . .” y cuando está a punto de decirlo aparece un nuevo personaje que la interrumpe. Y ahí está lo que manda el encabalgamiento, pero quizá algo podría suspenderse, un silencio que desafíe los usos métricos. ¿Calla, duda, no encuentra las palabras o sólo es interrumpida? Y creo que hemos perdido también lo que ocurría entre cuadro y cuadro e incluso entre jornada y jornada. Es un empeño difícil, el del silencio, pero nuestro cuerpo lo necesita, nuestra cabeza lo necesita. Y yo he vivido silencios absolutamente elocuentes y conmovedores en el teatro. Recuerdo en Epidauro, que estaba toda la chavalería helénica esperando a que empezara la función, imagina, miles de chavales en verano quizá con la última actividad escolar, y de repente se apagaron los focos y se escucharon los grillos. Ese silencio poblado de grillos de un teatro poblado fue una experiencia inolvidable.

EF: ¿Qué te gustaría que sacaran los espectadores después de ver una versión tuya de un texto de Cervantes o de Lope, por ejemplo?

AC: Me gustaría que salieran con ganas de volver al teatro, con ganas de descubrir más de Cervantes, Lope o Calderón, que se asombraran de qué cerca están sus vidas de aquellas vidas presentadas en una lengua que es y no la nuestra, y que algo se hubiera modificado en ellos, quizá no inmediatamente, quizá con los meses, los años, que algo de esa experiencia fuera importante y bella para ellos.

EF: ¿Hay alguna obra del teatro del Siglo de Oro que te gustaría versionar o sobre la cual creas que necesitamos una mirada nueva que deconstruya alguna tradición interpretativa que tenemos enquistada?

AC: *El bastardo Mudarra* o *La bella malmaridada* de Lope de Vega, sin duda. Y aunque no sea del Siglo de Oro me encantaría poder hacer *Eduardo II* de Marlowe.

EF: ¿Cómo ves desde tu experiencia profesional y tu perspectiva personal el futuro del teatro clásico español en nuestro país? Te pregunto esto porque muchos de los lectores de esta revista se especializan en el estudio, la práctica y la difusión del teatro del Siglo de Oro y tener tu opinión será iluminador.

AC: Creo que los teatros, las escuelas (también las del arte dramático), las universidades, etc. somos espacios conscientes de la importancia del legado y de la herencia. Debemos conservar el legado del pasado y convertirlo en herencia del futuro. En España, por fortuna, hay festivales y teatros consagrados a nuestro teatro clásico, pero creo que debemos perder el miedo a su popularización. Vas a Londres y puedes comprarte juegos de marionetas inspirados en el mundo de Shakespeare, y muñecos de Shakespeare, y lo que puedas imaginar, y yo no veo esto una devaluación sino una muestra de la penetración de los clásicos en el ámbito popular. ¿Recuerdas la versión de *Hamlet* de los Simpsons? Me pareció admirable. ¿Debemos vender entonces peluches de Segismundo o Finea? Es una simplificación, pero quizá sí, quizá debamos hacer saltar los goznes de ciertos guardianes medrosos. Creo que no deberíamos tener miedo a sacar a los clásicos de la academia y de los teatros, a convertirlo en parte del imaginario popular en el que ya cabalgan eternos Sancho y Quijote.



Figure 4 | *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega. Dir. Javier Hernández-Simón. Versión de Alberto Conejero. Compañía Nacional de Teatro Clásico. Temporada 2016/2017. Fotógrafo Daniel Alonso. Foto cortesía del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM).

Es importante que los clásicos se asomen a los medios de expresión y lugares de reunión de los más jóvenes, es importante que los más jóvenes sientan la alegría de formar parte de una cadena cultural tan poderosa. Tenemos que perderle el miedo, que no el respeto, a los clásicos. Ya lo dijo Brecht: con los clásicos no hace falta intimidación, sino intimidad.

Esther Fernández is an associate professor at Rice University and specializes in early-modern Iberian literary, visual, and cultural studies.

***Fuenteovejuna*, todos a una: Un proyecto de teatro popular. Entrevista a José Carlos Cuevas y Pedro Hofhuis, directores, y Carmen Chávez, actriz. Fuente Obejuna, Andalucía, 19 de agosto de 2022.**

VICTORIA JANE RASBRIDGE, UNIVERSITY COLLEGE LONDON

El teatro popular

El teatro popular, en sus diversas formas, siempre ha sido una parte integral de la sociedad, tanto al cubierto como en la calle. Puede consistir en procesiones, ceremonias reales y políticas, en desempeñar funciones públicas, en interpretar papeles sociales, o puede que sean bailes, retablos, pasacalles, o representaciones dramáticas. Estos eventos, en los que la gente participa y observa a la vez, funcionan uniendo a la gente y estableciendo un vínculo entre ellos. En el caso del teatro popular, la representación se realiza y se da vida por los vecinos del pueblo en el que se monta la obra. Es decir, es aquel que hace el pueblo y para el pueblo. Se representa, entonces, un verdadero esfuerzo colectivo y, por eso, tiene que ser comprensible para las masas también.

En Fuente Obejuna, en la zona del Valle de Guadiato, Córdoba, existe una larga y provechosa tradición del teatro popular desde el año 1992. En este año, la directora María Paz Ballesteros junto con Enrique Jovet y Carlos Bermejo montaron por primera vez la obra de *Fuenteovejuna* con vecinos. A partir de esa fecha, se representa la obra cada dos o tres años, cada vez más grande, más matizada, y más del pueblo. Antes de la representación de 2022, se habían llevado al escenario diez representaciones populares en Fuente Obejuna, dirigidas por seis directores diferentes de toda España.

Comedia Performance, Volume 21, 2024
Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA
<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0304>

Hoy en día, treinta años más tarde del primer montaje popular, a la representación asisten unas seis mil personas, mientras que unos trescientos vecinos participan en ella. Para un proyecto de esta talla y complejidad, se necesita que la población entera se una y colabore y, para ello, cada uno ofrece lo que puede; mientras que algunos interpretan personajes, otros trabajan con animales, diseñan el escenario o el vestuario, o proveen las utilerías. Es decir, sólo se hace posible por un esfuerzo enorme por parte del pueblo.

Fuenteovejuna, 2022

En el verano del año 2022, demorada dos años por la pandemia mundial, *Fuenteovejuna* volvió otra vez a la Plaza de Lope de Vega, dirigida por primera vez en la historia del montaje por dos directores—Pedro Hofhuis y José Carlos Cuevas. Esta edición, en la que aparecen dos personajes nuevos—el juglar Ríos, y el autor de la comedia, Lope de Vega—ha dado un nuevo enfoque a la obra original. La representación juega con la historia y la ficción, mostrando e imaginando en varias escenas metateatrales, cómo Lope llegó a saber la historia del levantamiento del pueblo de Fuente Ovejuna contra la tiranía del Comendador y de dónde sacó su inspiración. Además de jugar con estos dos planos, a través de unas escenas provocativas e incluso incómodas, como explican los directores en la presente entrevista, su adaptación intenta cuestionar el límite artístico de una obra, lo pone en duda con el fin de cambiarlo y de iniciar conversaciones esenciales sobre la doble moral que continúa existiendo en nuestra sociedad.¹

Además de ser directores de *Fuenteovejuna 2022*, José Carlos Cuevas y Pedro Hofhuis tienen mucha experiencia trabajando juntos en varios proyectos de la compañía *Jóvenes Clásicos*, una compañía que se dedica exclusivamente al teatro del siglo de oro, que inició José Carlos en 2017 para revisar y adaptar los clásicos españoles y acercarlos al público actual y la compañía *TyT Creaciones* iniciada por Pedro Hofhuis en 2020 enfocada en la representación de textos de dramaturgos andaluces contemporáneos (véase fig. 1). Carmen Chávez, quien desempeña el papel de Jacinta en esta edición de la obra, trabaja como concejala de educación de Fuente Ovejuna. Los tres nos cuentan aquí qué significa *Fuenteovejuna* a nivel cultural para el pueblo que lleva su nombre, cómo sus experiencias han cambiado su enfoque y su práctica, cómo entienden el teatro popular, y cómo investigan los límites artísticos del teatro en sus momentos más difíciles.

Victoria Jane Rasbridge (VJR): Carmen, José Carlos, y Pedro, en vuestra opinion, ¿qué significa la obra de *Fuenteovejuna* para este pueblo?

Carmen Chávez (CC): Es nuestra historia. Para nosotros, la representación es poder dar voz a lo que aquí sucedió, entonces la sentimos como super nuestra porque, al final, es que es nuestra. Yo creo que eso, también, es lo que genera esa pasión en toda la gente que participa, tanto personajes como pueblo, como cualquier persona que se involucre en *Fuenteovejuna*, siente esa pasión y esas ganas de que todo salga bien porque, al final, estamos contando nuestra historia, estamos haciendo lo que nos hace conocidos a nivel de España, y del mundo, porque todo el mundo conoce *Fuenteovejuna*, quizás no el pueblo, pero sí la historia. Entonces, al final, es lo que nos hace, que sea nuestro.

José Carlos Cuevas (JCC): Yo, por lo que he escuchado cuando me voy paseando por detrás durante la obra, se ve como un compromiso y una responsabilidad con su pueblo, sobre todo con la gente. De hecho, antes de salir a escena lo que escuchaba sobre todo era “vamos chicos, venga que hacemos un bien para el pueblo, que tenemos que sacarlo todos juntos.” Entonces yo creo que el pueblo lo siente así, como una responsabilidad, un compromiso por el bien del pueblo, a muchos niveles. Tiene una marca fuerte, avalada por Lope de Vega, y luego económicamente lo que supone para el pueblo.

Pedro Hofhuis (PH): Igual que José Carlos, yo pienso que lo que supone *Fuenteovejuna* por el pueblo, es la marca. La marca es todo lo que implica a nivel económico para la región, no solo para el pueblo: el alojamiento, los restaurantes, los supermercados, gente que viene, las tiendas, hace que todo aumente. Durante seis días, vienen siete mil personas, el doble de los que hay viviendo en el pueblo. Entonces, ¿qué significa para el pueblo? Para el pueblo, la representación popular es todo y tienen que seguir luchando por mantenerla. Tienen que mantenerla porque no es solo un bien de interés cultural, también es un bien de interés económico y social.

VJR: ¿En qué pensáis cuando oís la palabra *Fuenteovejuna*?

CC: Si yo escucho *Fuenteovejuna*, me voy a mi pueblo, obviamente. Pero, a mí, la palabra *Fuenteovejuna* me genera muchas emociones y muchas sensaciones porque la vivía de tantas maneras diferentes. Desde pequeña, lo que da la representación era como un sueño; yo creo que todos teníamos este sueño de ser, algún día, algún personaje, y poder interpretarlo. Nosotros queríamos ser los personajes, y para mí, Laurencia fue el personaje que más quería interpretar. Entonces, me genera muchísimas emociones positivas,

pero también es un espectáculo muy grande, un espectáculo y un proyecto que tiene mucho trabajo. La verdad es que no me sentía capaz de hacerlo, pero lo que es la pasión y el amor que siento por Fuente Obejuna, tanto por el pueblo como por la representación, eso es lo que me ha hecho seguir trabajando, por Fuente Obejuna.

JCC: Cuando yo escucho *Fuenteovejuna*, ahora ha cambiado el concepto. Siempre pensaba en la obra porque es mi favorita en el Siglo de Oro, ahora pienso en el pueblo también y pienso en este montaje que hemos dirigido.

PH: Yo, también, cuando pienso en "*Fuenteovejuna*," paso a pensar en *Fuenteovejuna*, el texto literario. Luego pasó el tiempo y, claro, pienso en los últimos cuatro años de nuestra vida. *Fuenteovejuna* ha sido dos proyectos teatrales y este, por supuesto, ha dejado en mí una marca que no se va a olvidar. Para mí, *Fuenteovejuna* tiene una implicación emocional mucho más que cultural. Ahora es una cuestión emocional. *Fuenteovejuna* es un amigo, un verano de hacer teatro, ya no es sólo cultural, es emocional.

VJR: Parece, entonces, que son el pueblo y la gente el centro del proyecto. ¿Me podéis explicar, entonces, qué significa el teatro popular para vosotros?

PH: Lo que es una representación popular es algo que yo nunca lo he visto antes; a lo mejor había visto siendo más joven algún tipo de representación de la pasión de Cristo, o de un pueblo, pero nunca he visto una experiencia de teatro popular o nada tan grande. Entonces, al compararlo con los videos que he visto de aquí de Fuente Obejuna, entendí conceptos de la representación popular. Entendí que, con la representación popular, lo importante es que lo haga la gente del pueblo. Yo creo que ese es el factor determinante, lo tiene que hacer la gente del pueblo. Que luego entra un elemento extraño cómo podemos ser José Carlos y yo, que somos de fuera, participamos y nos integramos con el pueblo. Pero el noventa por ciento de la gente que participa tiene que ser de aquí porque lo viven de otra manera, se sienten parte de ella. Y, luego hay un algo de no sólo de participación de gente de la zona del pueblo sino de colaboración: empresas de la zona que se implican, cada uno da lo que tiene, y es como que todos participan en la representación. Cada uno ofrece lo que tiene a su disposición para que la representación salga: los que tienen caballos, llevan caballos; los que tienen vacas, ponen vacas; el que tiene un burro, lleva el burro; la panadería, lleva los panes, los de los quesos, el del vino.

Todo el mundo, al final, termina colaborando en que salga y le da ese algo mágico. Eso, en cuanto a lo que considero una representación popular.

VJR: ¿Has notado que hay un elemento extraño ser de fuera y dirigir una representación popular, puesto que la obra narra la rebelión de un pueblo entero contra las injusticias y barbarie del poder extranjero? ¿Cómo ha afectado este hecho a vuestra producción y a vuestro enfoque, más concretamente, ¿cómo habéis navegado la ironía de ser directores extranjeros que dirigen la obra de un pueblo?

PH: Yo no me he sentido extranjero.

JCC: No, la verdad es que no. Aquí se han abierto los brazos desde el principio de la producción. Me han acogido, y, además, la gente se involucra. Cuando teníamos dudas de cómo se podía hacer algo, les consultamos y te van diciendo “pues en otro año se solucionó de tal manera, o en este año se hizo así.” Y vamos, yo ahora no me siento extranjero.

PH: Yo tampoco.

JCC: Desde el principio, nos acogieron muy bien.

CC: Mi caso es un poco particular, porque yo, al haber trabajado con ellos, los he podido conocer. La gente que no los ha conocido desde el principio del proyecto, pues va lo mismo que en las ediciones anteriores en que era Ángel Luis Martín el director, que es una persona del pueblo y que la gente conoce, a que venga alguien de fuera, a dirigir, porque entendemos que hay jefes. Luego, una vez que ya se les conoce, se trabaja con ellos, y ellos se han integrado como si fueran uno más del pueblo porque, honestamente, ya son uno más del pueblo. Entonces igual que trabajar con Ángel, yo la confianza que tenía con él, la he tenido desde el principio, porque yo tenía la suerte de conocerlos antes. Entonces para mí no había diferencia entre trabajar con alguien del pueblo, a trabajar con alguien extranjero. Ellos son también del pueblo, aunque sean de fuera.

VJR: Es la primera vez en la historia del pueblo que hay dos directores. ¿Me podéis explicar cómo fue tu experiencia compartiendo el papel de director? ¿Siempre compartís la misma visión de la obra?

JCC: No. Siempre, siempre, no. Casi siempre, sí; pero siempre, no. A veces tenemos una diferencia de opiniones y la ponemos en la mesa y las valoramos.

PH: Nosotros nos retroalimentamos el uno al otro.

JCC: Discutimos en cuanto a esto por aquí, eso por allá, tal y cual, y al final, como que la lógica se impone. Hay cierta lógica que dice, de repente, vale sí o no. Hay una lógica teatral, una lógica del espectáculo que dice esto funciona mejor.

VJR: ¿Y me podríais hablar un poco más de vuestra experiencia aquí en Fuente Obejuna y de cómo es montar una representación de una obra tan emblemática como *Fuenteovejuna* en la ciudad que lleva su nombre y donde ocurrieron los eventos representándolos en ella?

JCC: Ayer, después de estrenar, estando en mitad de la plaza con toda la gente, me vino una sensación de decir “qué temerarios hemos sido.” De repente, noté la magnitud de lo que era dirigir *Fuenteovejuna*. Antes no había sido consciente de que podía no haber gustado. Si nosotros hacemos algo y no gusta, no funciona, no cala, no llega, y tal ¿qué pasa? De eso fui consciente ayer. Antes, no. Antes hacíamos tal y como hacemos con cualquier otra cosa. Pero ayer, de repente, fui consciente, digo “¿Qué podía haber salido mal!”

PH: Para mí, lo que pasa es que, en ese sentido, no me lo planteo. No me planteó la magnitud de la historia. Yo sé que mi herramienta es el teatro, y todo lo demás no está en mi mano. Es decir, el tiempo que tarden en construir una escenografía, no está en mi mano, el tiempo que tarda en venir el señor los de los caballos, no está en mi mano. En mi mano está que esta señora haga su personaje, que todo el mundo entienda de qué va la obra, y que la obra funcione. Si tú consigues que una obra de teatro funcione en un salón sin luces y sin sonido, la obra funciona.

JCC: Está claro que, aun así, somos responsables porque la dirección engloba todo lo que aparece en la representación.

PH: Claro. Yo tengo un amigo que me decía cuando empezamos a estudiar arte dramático, para dirigir a Shakespeare, solo hay dos formas de hacerlo: o cuando eres un completo inconsciente e ignorante de su obra; o cuando sabes muchísimo sobre ella”. Son las dos formas de enfrentarse a un Hamlet o a un Macbeth. Cuando, o no sabes nada y entonces le tratas sin respeto, pero por desconocimiento, o cuando sabes mucho y entiendes todas las claves. Y, en este sentido, yo creo que con *Fuenteovejuna* pasa lo mismo. Nosotros la enfrentamos con la seguridad de que amamos lo que hacemos, y que sabemos que la forma en la que nosotros trabajamos el teatro clásico, por la experiencia que llevamos, gusta y funciona, y la gente la entiende. Entonces el poder enfrentarte a una dirección de este tipo en parte, es decir, sabemos lo que suele funcionar y tenemos que conseguir que funcione con gente que no es profesional.

VJR: Puesto que la mayoría del pueblo no tiene experiencia profesional en el teatro, Carmen, ¿me puedes explicar el entrenamiento que recibiste para realizar el papel? Y ¿cómo se apoya a los actores durante la representación?

CC: A nosotros nos tratan como si fuéramos profesionales. Luego, qué es la preparación en lo que dicen ellos. Es super importante que ellos dejen muy claro lo que quieren de la escena; qué significa la escena, qué estoy diciendo, cuál es el contexto que quieren, qué quieren que interpreten los distintos actores. Entonces, obviamente, nosotros, yo por lo menos personalmente, me dejo enseñar totalmente. Lo que ellos me digan, lo pongo en práctica, intento aprender de cada cosa que los directores te van diciendo. Al final, te van ayudando a conocer tu personaje, a poder interpretar tu personaje. Y, después, tú sacas lo que puedes sacar. Pero, al principio, el papel de ellos es fundamental. Ellos nos guían y nos enseñan lo que tenemos que hacer porque, al final, nosotros no somos profesionales. Y yo creo que lo bueno que tiene aquí el pueblo, sobre todo los que han participado en este contexto, es que nos dejamos mucho moldear por lo que ellos nos dicen. Si ellos nos dicen una cosa, nosotros lo hacemos—lo que tu digas, se hace. Entonces, tienes que confiar totalmente en lo que te están diciendo y, al final, son los profesionales, son los que saben, y tú tienes que confiar en lo que dicen. Luego, también, por supuesto, tienes la libertad, en escena, de sacar lo que tú quieras. Ellos te dan la base de lo que quieren y de lo que tienes que hacer y luego tú das rienda suelta de lo que tengas de hacer. Entonces, ellos nos ponen la base y nos guían, y después nosotros pues sacamos lo que podemos sacar cada uno de nuestro personaje.

VJR: ¿Me puedes hablar un poco del proceso del reparto para la obra? ¿Se puede desempeñar el mismo papel más de una vez o se prefiere que elijan otros papeles cada vez?

CC: Los directores que vienen, ellos hacen un *casting* donde te puedes inscribir para cualquier papel o papeles que tú quieras hacer. Pues, ya te presentas, te estudias el papel que los directores te den, y ellos deciden cuál te dan y qué quieren que hagas. Con respecto a repetir personajes, sí se puede repetir personajes, de hecho, el Comendador de este año no es la primera vez que lo hace, es su tercera vez ya. Es cierto que no se ve tanto en las Laurencias, que tan solo repitió la primera vez que lo hizo el pueblo, que fue en el año '92, volvió así ella a repetir al año siguiente porque era la primera vez que se hacía con gente del pueblo y entonces los directores no confiaban en que la gente lo pudiera hacer bien. Entonces, la Laurencia tan solo repitió la primera Laurencia después, y por lo general, cada año se intenta dar la oportunidad a una chica diferente. Pero se puede repetir, por supuesto no pasa nada. Si te quieres apuntar

otra vez para lo mismo puedes volver a hacer el mismo papel. Por eso, no hay problema. Y luego pues sí, se intenta lo que han dicho ellos, al final la esencia es que sea gente de Fuente Obejuna, entonces intentamos que todo el reparto sea de Fuente Obejuna.

VJR: ¿Qué criterio hay para participar en la obra? ¿Tienes que vivir o trabajar aquí en el pueblo, o se incluye también a personas de pueblos cercanos?

PH: Bueno, puedes ser de un pueblo cercano, pero que tengas una relación familiar con Fuente Obejuna.

CC: Sí, se puede. Claro, necesitas algunas relaciones con Fuente Obejuna de alguna manera. Pero si viene alguien de fuera, por ejemplo, se puede hacer el *casting*. Esto pasó, por ejemplo, el último año; una chica de Córdoba quería hacer el *casting*, y lo hizo. Pero, obviamente, si tienes gente del pueblo que quiere participar para ese papel, preferiblemente, se lo da a la persona del pueblo. Entonces, no existe una regla concreta, pero, al final, intentamos que se quede en el pueblo.

VJR: Este año, además de los del texto original, habéis añadido dos personajes nuevos al reparto—uno es Ríos, un juglar de la época, y el otro es el autor, Lope de Vega, que lo interpreta el mismo José Carlos. ¿En qué momento decidisteis meter los personajes de Lope y de Ríos? (véase fig. 2).

JCC & PH: Desde el principio.

PH: Fue la primera idea.

JCC: Era: ¿Cómo presentamos algo que no se ha hecho antes?

JCC & PH: Ponle, Lope.

VJR: ¿Me podéis contar un poco más acerca de estos dos personajes? ¿Qué papeles desempeñan, por ejemplo, y cómo contribuyen a la obra? ¿Cambian de alguna manera el mensaje de la obra original?

PH: El tratamiento de Lope y de Ríos estaba concebido en un principio para utilizarlos de narradores activos, es decir, narradores que participaban dentro de la función. Una cosa que a nosotros nos gusta hacer en los espectáculos que hacemos es trabajar con los dobles planos. Es decir, hay una cosa que está ocurriendo en el teatro y hay un elemento que no es de la propia historia pero que está siempre presente de alguna forma.

JCC: Tiene que ver mucho con el lenguaje cinematográfico, de los dobles planos.

PH: Luego, por jugar más la carta de utilizar las escenas de Lope y de Ríos, se utilizaron las estructuras del Siglo de Oro, una loa y dos entremeses. Eso era también un poco nuestra idea. Luego, por supuesto, cuando nos reunimos para hablar del proyecto y para presentarlo, queríamos hacer

una representación que tuviera un punto más historicista y que explicara un poco de dónde venía el hecho de crear la *Fuenteovejuna* que todo el mundo conoce. Se conoce la obra de teatro, pero mucha gente no sabe qué ocurrió realmente.

JCC: O de dónde lo sacó Lope.

PH: Y el personaje de Ríos, pues, él es un juglar de la época, un bululú, un cómico, y se llama Ríos por Nicolás de los Ríos que es un personaje de la obra de *Ñaque*.

JCC: Un guiño a la obra de José Sanchís Sinisterra, a un dramaturgo español que escribió *Ñaque o dos piojos y actores* en la que salen dos cómicos del Siglo de Oro que aparecen, de repente, en un teatro contemporáneo y se dicen “¿Qué hacemos aquí?” Entonces, es un guiño a este dramaturgo, y uno de los personajes se llamaba “Nicolás de los Ríos.”

PH: Hay muchas formas de introducir un narrador en la obra para contar la historia, pero introducir a quien la escribió, y cómo conoce el hecho— pues, es una obra de teatro aparte.

JCC: También es mucho trabajo. O sea, obviamente, no hemos planteado que yo hiciera de Lope de Vega. No, en absoluto.

PH: Es que no se presentó nadie al *casting* para hacer de Lope de Vega, entonces, fue por necesidad y obligación.

JCC: La idea de superponer los planos era como podía entenderse un poco la historia de Fuente Obejuna en la cabeza de Lope de Vega. Esto es lo que está pasando en el segundo plano. Es un recurso muy cinematográfico y es un punto didáctico también.

PH: Y, de hecho, muchas de esas escenas con Lope y Ríos, pues, fueron el fruto del ensayo.

JCC: Sí. Es verdad que nosotros también intentamos hacer el teatro como se hacía en aquella época. En la época, aquí en el escenario estaba el autor de comedias y veía lo que funcionaba y lo que no, lo que potenciaba y lo que no, e iba fuera. No se ceñían como en esta época que se restringen mucho al texto, y luego los dramaturgos son de decir que no se toca mi texto, no me toques ni una coma. El texto literario es una cosa, y el texto en escena es otra muy diferente. Hay cosas que no funcionan, literariamente sí, pero luego en el escenario no funcionan.

PH: Nosotros entendemos el teatro como algo que está vivo. Luego, vemos lo que va funcionando o potenciando y si no funciona, va fuera.

VJR: Y con respeto al papel de Laurencia, es uno de los más famosos en el teatro del siglo de oro y, como protagonista, imagino que es un papel

muy popular entre las mujeres del pueblo, ¿Es verdad? Y, de ser así, en tu opinión, ¿a qué se debe el afán por representar al personaje de Laurencia?

CC: Sí, el personaje de Laurencia es super popular. Pero también hay muchas que tienen miedo, al principio, porque no todo el mundo se echa delante de Laurencia. Pero, yo quería ser Laurencia desde que era niña. Es sobre todas las niñas que quieren ser Laurencia porque son inocentes y no tienen miedo a enfrentarse a ella. Quieren ser Laurencia, no es por el hecho de que sea tan conocida o que sea un personaje super popular en el mundo del teatro del Siglo de Oro, es por el hecho de lo que significa para el pueblo. Es lo que es Laurencia, y Laurencia es la heroína del pueblo para todas las niñas de aquí. Todas queremos a Laurencia por ello. Obviamente, cuando creces, ves la importancia que tiene Laurencia, como personaje a nivel nacional, a nivel mundial.

VJR: ¿Ha afectado de algún modo tu relación con tu pueblo el interpretar estos papeles? Y ¿cómo ha afectado a tu vida y a cómo te comportas o piensas?

CC: La verdad es que con el pueblo todo igual. Obviamente, cuando haces Laurencia, todo el mundo te conoce. A lo mejor, no sabe cómo te llamas, pero eres Laurencia. Pero a nivel personal, sí, me ha cambiado. A mí el teatro me ha encantado siempre, pero nunca me vi capaz de hacer algo así tan grande. Realmente, creo que también la persona que no teme eso, tiene la inocencia absoluta de no ser consciente de lo que vas interpretando—un papel tan importante, delante de tantísima gente que va a tener muchísimas repercusiones. Lo vivía de una manera inocente y disfruté de la inocencia, pero, aun así, tal vez interpretando el papel de Laurencia, o interpretando el papel de Pascuala, como ahora Jacinta, yo de todos los personajes me llevo algo. Es como que crece con el personaje y, al final, tú interpretas a este personaje, pero hay cosas de este personaje que se quedan en la persona. Por lo menos, esto es lo que me pasó con el teatro.

VJR: Me interesa mucho cómo se representan los momentos más difíciles en la obra tal como la violación de Jacinta y de Laurencia. Carmen, como alguien que tiene mucha experiencia actuando estos momentos más incómodos, como Laurencia en la representación de 2018 y Jacinta este año, ¿cómo te sientes representándolos?² (véase fig. 3).

CC: A ver, yo sinceramente me siento cómoda porque con los que trabajo, los conozco de toda la vida, y como amigos nos aportamos super bien. De hecho, cuando llegó al momento de la violación de Jacinta en esta representación, lo primero que ellos me dijeron es “en todo momento, la actriz es la que importa.” Y a ellos, me la tenéis que cuidar como nadie.

Y de verdad, a mí, me han cuidado mucho. Es una escena muy violenta, pero cada uno de los soldados me da un abrazo antes de salir y cuando termina la escena, me buscan y me abrazan también. Están muy pendientes de mí y entonces yo, con ellos, me siento super cómoda. Luego, a nivel actoral es brutal. Es algo que yo jamás pensé que haría. No me veía capaz de hacerlo, no sé cómo lo hice.

VJR: Siguiendo con esta cuestión, mientras que la violación de Laurencia no ocurre ante el público, la de Jacinta se representa en el escenario. ¿Por qué pensáis que es tan importante mostrar estas violaciones, y sobre todo la de Jacinta, al pueblo, especialmente cuando el texto original sólo las alude y cuando este espectáculo tiene un público amplio, e incluso con niños? ¿Piensas que añade algo más brutal, más grave a la obra?

PH: Pues, hay que contar las cosas como son y no escondemos la crueldad en ningún momento.

JCC: Pero, en el Siglo de Oro estaba el concepto del decoro, y nosotros nos quitamos de esa estructura. La tortura de la gente del pueblo, por ejemplo, tampoco pasa en escena en la obra original, pasa fuera. O sea, sólo se oyen las voces, y la violación, igual. Entonces, salimos de ese decoro para mostrar las cosas con más realidad, y quiero decir, es lo mismo mostrar una batalla en la que murieron soldados, que mostrar una violación en la que se ve una mujer abusada.

PH: Los niños obviamente ven cosas mucho peores que lo que podemos mostrar nosotros en el escenario. Entonces, para los niños, no es algo tan bruto. Hay como una falsa doble moral de lo que sí se permite y lo que no. Por ejemplo, un pezón en Instagram, no se puede mostrar, sin embargo, una pelea, sí. Hay una doble moral absoluta en todo este sentido. Nosotros, además, trabajamos con la crudeza, pero la trabajamos desde la belleza. Hay una belleza estética, artística, como en un cuadro; Picasso podía haber pintado una violación desde la belleza y entonces nosotros jugamos con esto. Vamos a mostrarlo muy crudo, pero dentro de una belleza estética que tiene que ver con el conjunto del espectáculo. Está dentro del cuadro que nosotros pintamos de *Fuenteovejuna*, y esta parte está allí también, no desentona con el resto de la obra. Durante toda la obra van sucediendo este tipo de cosas. Pero, a mí, me llamó la atención porque la gente se preocupa de la violación y nadie se queja de que le cortan el cuello al Comendador, o que le peguen cuatro veces con un pincho a Ortuño, o que están peleando al lado de niños. Entonces ¿dónde está el límite? ¿Cuál es el límite verdadero de esto?

VJR: ¿Y quieres cambiar este límite?

PH: Claro. Mostrar la violación de Jacinta era una cosa que tenemos clarísimo desde el principio, que la íbamos a mostrar porque la gente se tiene que incomodar, la gente tiene que ver lo que ocurre y lo que ocurre cuando hay una violación es que hay una mujer sufriendo.

CC: Hoy en día, se siente muy sensibilizada ante lo que son los abusos de estos tipos porque, es verdad que, a nosotras, sobre todo a lo que es el público femenino, es algo que te impacta porque tristemente se sigue viendo y sí, es incómodo de ver. Pues, al final, lo que dicen José Carlos y Pedro también es que, al final, es una violación y no puede ser cómoda de ver. Están interpretando en el teatro lo que está sucediendo fuera, entonces creo que es una manera de impactar a la gente.

JCC: Es peliagudo, porque, claro, en un momento en que estamos tan sensibilizados, es verdad que, imagino que una mujer que haya sufrido algo así, venga a ver la representación porque no la conoce, o que se encuentra en una serie de Netflix, y tan de golpe le puede llevar a revivir esa mala experiencia. Es complicado porque, claro, hay un punto en que no podemos esconder nada porque está pasando, por desgracia. Pasó la violación en el siglo XV, y sigue pasando hoy. Lo que queremos decir es que el Comendador existe todavía. Si no lo mostramos, parece que no hay, que no hay tiranía, pero sí hay. Por desgracia, sigue todavía.

VJR: ¿Me podéis explicar si esta experiencia ha alterado vuestro enfoque directivo o si ha cambiado de alguna manera vuestra práctica?

PH: Yo he aprendido mucho. Yo he aprendido mucho porque te obliga, la práctica no ha cambiado porque nosotros veníamos con una idea y una forma de trabajar y nosotros hemos tenido la suerte de aplicarla. Pero es verdad que yo he aprendido mucho de cómo ir acercando eso que nosotros hacemos a gente que no es profesional, a gente que no tiene una técnica o unos estudios teatrales. Yo he aprendido a acercar el verso a ellos, a la gente normal, en el sentido de no profesionales. También me enriqueció mucho el hacer entender el verso, que ellos lo entiendan, y cómo se puede trabajar el verso. Yo he aprendido lo importante que es comprender todo lo que se dice para facilitar la interpretación. El texto se matiza él solo una vez que entienden perfectamente lo que están diciendo, a quién se lo están diciendo, y la situación en la que están diciéndolo.

JCC: Sí, hay que tener un poco de aptitud para entender su sitio. La otra cosa de que nos dimos cuenta aquí es la profesionalización del pueblo. De repente, como llevan toda la vida viviendo *Fuenteovejuna* desde que

son pequeños, viendo ediciones anteriores, se van comparando y viendo lo que funcionaba y lo que no, van mejorando ellos mismos. Entonces es muy curioso cómo se han profesionalizado ellos mismos. Aparte, se enriquecen de la gente que viene de fuera, pero ellos mismos, viendo pues que esto funcionó y esto no, tal y cual, van mejorando cada año.

VJR: Me pregunto, entonces, si tenéis planes futuros de continuar trabajando aquí con la próxima representación o si este modelo, del teatro en un pueblo por un pueblo, es algo que quisierais llevar a otros lugares.

PH: ¿Si aquí querríamos repetir? Sí, claro. Me gustaría repetir aquí, si pasará, no lo sabemos. Pero, me encantaría hacer algo así también en Zalamea. A mí, me gustaría poder hacer algo así en Zalamea, poder hacer algo así en Olmedo, o poder hacer algo así en Soria con la *Numancia*. A mí me gustaría, pero sabemos que la complejidad es terrible.

JCC: Sí. Yo quiero decir, sí claro, lo haremos, pero tengo una especie de “tick” en mis hitos profesionales, si lo repetiré, sí. Pero, además, hay un punto en que ahora, ya que nos sentimos parte del pueblo, que conocemos la gente, quiero decir que sería todo de otra manera. Es verdad que cuando llegamos, nos tuvimos que acoplar mucho, tienes que acoplarte a ellos, y es complicado al principio, y aparte también nosotros presentamos un proyecto con ciertas características, lo que hacemos es reciclar muchas cosas de ediciones anteriores, parte de la escenografía y parte de la música. Pero, sería una propuesta más . . .

JCC & PH: . . . *nuestra*.

JCC: De todo: de escenografía nueva, de música nueva. Quitaremos a Lope, seguramente sí.

VJR: Y finalmente, ¿me puedes hablar un poco de cómo el pueblo ha apoyado el espectáculo y de cómo beneficia al pueblo el proyecto teatral?

CC: El pueblo entero, a nivel general, se beneficia de la representación. Todos ganamos cuando se representa *Fuenteovejuna*: pasa mucha gente de afuera por aquí; todos los empresarios ganan; todo lo que se hace, lo que se compra es de empresas de aquí, si hace falta madera pues la madera se compra aquí, si hace falta, no sé, pintura, la pintura es de aquí. Todo se intenta que se quede en el pueblo. Al final, la representación tiene una repercusión económica, sobre todo en esta zona que es la más pobre de Córdoba. Entonces para todos es ganancia al final. Y luego todos colaboran, como han dicho ellos. Es que cualquier empresario del pueblo trae todo lo que puede, todos colaboran, de una manera o de otra. Entonces,

al final, es muy bonito porque, yo creo que, es cuando realmente está Fuenteovejuna todos a una, para que salga la representación.

VJR: Para concluir la presente entrevista, quisiera reafirmar cómo esta obra, y esta representación popular, demuestra el poder de la unidad y de la colaboración de la gente. Un proyecto de este tamaño se puede realizar solamente cuando el pueblo entero colabora. Este montaje, entonces, no sólo se trata de la colaboración y la unidad de Fuente Ovejuna en el siglo XV, si no lo alcanza y lo asegura en la actualidad a la vez. De este modo, a través de la adaptación metateatral de *Fuenteovejuna 2022* sale a la luz una relación recíproca entre el pueblo y la obra, entre Fuente Ovejuna y la leyenda de Lope de Vega. Mientras que esta representación investiga los límites artísticos del teatro, va investigando y redistribuyendo también, los límites de la cultura.

Victoria Rasbridge is an AHRC-funded PhD candidate at University College London. Her research focuses primarily on theatre of the Spanish Golden Age and she has a particular interest in questions of gender and identity. Her other interests include early-modern history, cultural production, and performance. Most recently, she has published on the relationship between performance and authority in the *comedia*.

NOTAS

1. Esta entrevista se ha editado en claridad y estilo y con el permiso de las partes.
2. Se puede acceder al montaje íntegro de *Fuenteovejuna* del año 2022 en www.youtube.com/watch?v=AtmDR1fhArk&t=218s.

OBRAS CITADAS

- Calderón de la Barca, Pedro. *El alcalde de Zalamea*. Edited by Ángel Valbuena-Briones. Cátedra, 2012.
- Cervantes, Miguel de. *Numancia, 5th ed.* Edited by Robert Marrast. Cátedra, 2010.
- Fuenteovejuna*. Lope de Vega. Dirigido por José Carlos Cuevas y Pedro Hofhuis, 18–23 de agosto de 2022.
- Fuenteovejuna*. Lope de Vega. Dirigido por Ángel Luis Martín, 20–25 de agosto de 2019. www.youtube.com/watch?v=9lUCl2vCqJc
- Sánchez Sinisterra, José. *Ñaque o dos piojos y actores / ¡Ay, Carmela!*. Edited by Manuel Aznar Soler. Cátedra, 2002.
- Vega y Carpio, Félix Lope de. *Fuenteovejuna*. Edited by Juan María Marín. Cátedra, 2017.

“Cómo estudiar todo lo que no nos enseñaron”: Una conversación sobre la serie *Juana Inés* con Monika Revilla

MARGARET E. BOYLE, BOWDOIN COLLEGE

Monika Revilla is a writer and producer from Mexico City, who has lived in Madrid and Berlin, but is currently based in Los Angeles. When Netflix started producing internationally, she wrote for two series directed by Mexican director Manolo Caro: *The House of Flowers*, a comedy about a dysfunctional family, and *Someone Has to Die*, set in 1950s Spain. She then worked on *Somos* with novelist Fernanda Melchor. The series tells the true story of the massacre perpetrated by Los Zetas cartel on the town of Allende, Coahuila. This interview focuses on Monika’s representation of early modern women for popular audiences. In particular, her series for the Mexican cultural channel Canal Once, *Juana Inés* about the seventeenth-century poet Sor Juana Inés de la Cruz, and *Malinche*, a portrait of the Nahua translator for conquistador Hernán Cortés. In a Zoom conversation between Monika Revilla and Margaret E. Boyle in February 2023, the two spoke at length about the relationships between theater, television, and performance; feminism in cultural history; and particularly the process of adapting Sor Juana’s life to television.

(La conversación ha sido editada para lograr mayor brevedad y claridad.)

MB: Pues como te dije en mi seminario en Bowdoin College, estamos investigando las vidas y obras de Sor Juana Inés de la Cruz y María de Zayas. También analizamos adaptaciones contemporáneas de sus vidas y de otras mujeres de la época para estudiar cómo distintos públicos entienden

Comedia Performance, Volume 21, 2024

Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0318>

hoy su relevancia e impacto. Entonces, como puedes imaginar, estoy emocionada por hablar más del proceso de crear la serie *Juana Inés* porque solemos ver, por ejemplo, varios episodios junto a la lectura de sus obras originales. ¿Qué significa adaptar la vida de Sor Juana para un público moderno y a través de Netflix como plataforma? ¿Y quién es la audiencia de esta serie?

MR: Bueno, hay muchísimas reflexiones. La primera es que adaptar la vida de Sor Juana Inés para mí implica muchísima responsabilidad, porque sí es un icono y todo el mundo tiene puesto sobre Sor Juana Inés sus propias ideas, de quién fue ella. Además, cambian mucho a partir de los años y de las generaciones. Últimamente se toma como un icono feminista. No obstante, podemos decir que esa palabra ella jamás la hubiera conocido. En ese sentido, es como imponerle a esta figura una ideología que se creó muy, muy posterior a su vida. Y desde ahí ya vemos cómo Sor Juana ha sido un espejo para nosotros y luego también se ha usado como modelo de la mujer perfecta, inmaculada, la monja pía. Esa es otra versión. Es imaginar cómo pudo haber sido la vida de un icono, sabiendo que va a haber quienes no estén de acuerdo, sabiendo que estás tratando de convertirlo en un personaje de carne y hueso.

MB: Tiene tanta carga ideológica que está impresa en el billete de 100 pesos. Es como la reconoce la gran mayoría de gente.

SV: Entonces, al momento de darle humanidad y de crearle imperfecciones y fallas, pues naturalmente va a ser algo controversial.

MB: Tanto en el teatro del siglo de oro como en nuestro momento.

SV: Exacto. Y luego también están las luchas y el presupuesto para hacer algo así. Hacer cualquier proyecto audiovisual, ya sea película o serie de época, es carísimo. Es mucho más caro que hacer cosas contemporáneas. Se dice que, si tienes una idea que es de época, ni te tomes la molestia de desarrollarla o de ir a proponérsela a productores o a plataformas de *streaming*, porque lo más seguro es que no te la vayan a comprar simplemente porque es muchísimo más caro. Y no sólo es más caro, sino que también es más difícil atrapar a la audiencia con cosas de época.

A las audiencias mismas como que les puede llegar a dar flojera darle click a una serie de época. Y en el caso específico de *Juana Inés*, como se hizo con el canal 11 AM, que es el canal cultural mexicano, básicamente era la plataforma perfecta para para un proyecto así. Son los primeros a los que les interesaría difundir cultura mexicana, pero justamente, al ser un canal cultural mexicano, los presupuestos que tienen son muy muy bajos y se nota en la serie en que tuvimos que usar por ejemplo vestuarios que ya existían. Y poquitos extras.

MB: Ajá. Para poder reconstruir cómo hubiera sido la calle en esa época.

SV: Sí, y entonces nos tuvimos que quedar dentro de los conventos, que era lo que podíamos aprovechar. La corte también aparece con frecuencia. Y las iglesias, o sea, básicamente los edificios históricos, es lo que pudimos aprovechar, que eran escenografías espectaculares que ya existían. Y al ser un proyecto del canal cultural mexicano, el INAH, que es el Instituto Nacional de Arte e Historia, creo que es el que cuida el patrimonio y nos lo prestaba generalmente para grabaciones y filmaciones. Probablemente sería muchísimo más difícil el acceso (si no fuera el canal cultural el patrocinador).

MB: Me fascina este elemento de la serie y la forma en que captas el ambiente y la historia a través del diseño escénico. También me intrigan las posibilidades que surgen a través de la televisión que no serían posibles a través del teatro.

SV: Pues pudimos grabar, por ejemplo, en la Catedral. Eso para otro proyecto hubiera sido casi imposible. Entonces teníamos los escenarios para compensar la falta de dinero. Pues desde el guión tuvimos que ser muy creativos en que todo sucediera casi dentro del convento. Es muy difícil mantener una historia que sólo sucede dentro del convento.

MB: De acuerdo, el diseño y las limitaciones financieras afectan a la construcción del guión.

SV: Y ahora vemos el brindis en vez de, por ejemplo, estar buscando soluciones para las faltas de presupuesto. Y yo creo que eso es algo muy importante

a tener en cuenta, porque cada proyecto es la ideología que traía detrás y la visión que traía detrás, pero también la realidad técnica con la que se enfrentó en ese momento. Y esto implica que estás revisando el contenido del guión respondiendo a estos límites. Nosotros estamos muy conscientes de que teníamos este límite. Entonces siempre se planteó así. Y aun así, ya en producción, siempre hay imprevistos y se tuvieron que quitar escenas. Entonces, incluso dentro de la producción, nos tuvimos que seguir adaptando a un guión ya de por sí austero.

MB: Así que los episodios que vemos se refieren a las realidades del momento. ¿Y después la serie fue vendida? Salió en el canal 11 y fue tan bien recibida que Netflix la compró. También me gustaría escuchar un poquito más sobre tu propio proceso de investigación.

SV: Leímos muchísimas cosas sobre la vida en los conventos novohispanos. Me cambió la vida un poco porque yo honestamente empecé a escribir *Juana Inés* como una atea que no entendía bien el concepto de estar enclaustrada. Y también vengo de una generación que esto ya nos queda muy, muy lejano. Ya entonces leer más cambió mi percepción y me dio la posibilidad de entrar a la mente de una monja y realmente tratar de ver el mundo desde esa perspectiva. Y hasta la fecha me sigue pareciendo fascinante que hubiera sido así: que una mujer joven se metiera a un edificio y no saliera jamás en su vida otra vez. Eso me fascina. Me sigue pareciendo una tradición muy, muy fuerte. Y pues, la vida entre las hermanas. Ahí adentro. Totalmente aisladas del mundo exterior. Y pues para mí me costó mucho trabajo entenderlo hasta que leí estos estudios.

MB: Como nuestros estudiantes.

SV: Hablamos con varios académicos sobre la vida novohispana y también sobre cómo se vivía la religión en ese entonces. Porque incluso la gente que es religiosa hoy no es religiosa como era en ese momento ya. Y también me interesaba mucho, o sea, algo que seguramente tú sabes todo lo que a mí me interesó, porque obviamente tú sabes más del tema que yo.

MB: ¿Pero la conversación es muy distinta dentro de los EEUU que en México, no?

SV: Es que como en México siempre nos saltamos el virreinato. Como que nuestro orgullo nacional no nos permite hablar de que fuimos una colonia en algún momento. Entonces siempre saltamos de lo prehispánico en lo que está fundado nuestro orgullo nacional a partir de Porfirio Díaz. Los tres siglos que están en medio se tocan muy poco. Incluso en la escuela. Yo sabía muy poco de esa época.

Entonces también entender cómo era la colonia para mí fue muy enriquecedor. Por ejemplo, esto de que los virreyes venían desde España y se quedaban nada más cuatro años, ya que iban con toda su corte, me parecía un despropósito. Pero claro, estaba la paranoia del rey de que el virrey se fuera a hacer de aliados aquí y se fuera a ser rey de México. Y entonces toda la corte entera tenía que venir, quedarse cuatro años e irse entera para que nadie pudiera generar poder político en México. Para mí todos estos fueron descubrimientos que yo sentí que cuando estamos escribiendo *Juana Inés* era como como si estuviéramos volviendo a hacer todas las clases que no nos dieron en la prepa, como estudiar todo lo que no nos enseñaron en la preparatoria para poder escribir la serie.

MB: Y ahora estás hablando de algo que me interesa bastante. ¿Hasta qué punto crees que nosotros tenemos una obligación de conocer estos siglos para entender nuestro presente? Ésa es una pregunta que planteo constantemente a mis alumnos. Especialmente en torno al feminismo, lo esencial y motivador que puede ser para ellos comprometerse con la intersección entre el arte y la política contemporánea con una base más profunda en lo que ha sucedido antes que nosotros.

SV: ¿Alguien puede venir a darnos una interpretación que le convenga? Es así como se usa y se manipula la historia muchas veces. Por ejemplo, estamos hablando del orgullo prehispánico actual en México como simbolismo. Pero bueno, esa fue una estrategia política de antes del Porfiriato. Se estaba tratando de borrar este legado y de repente el Porfiriato decidió que el mexicano necesitaba una identidad. Entonces en ese momento

se empieza a desarrollar más o a darle más visibilidad a nuestra historia prehispánica.

MB: ¿Como en *Malinche*?

SV: Con Malinche, igual que Juana, son personajes históricos femeninos, de los pocos que hay, sobre los cuales hay muchísima carga simbólica, histórica y su identidad se va modificando a través de las generaciones. ¿Y en el caso de Malinche, pues la traidora no? Claramente la mujer tenía que ser la culpable. Entonces nosotros nos dimos a la labor de tratar de realmente ponernos en los zapatos de una niña de dieciséis años, esclava indígena, y ver cuáles eran sus posibles opciones en el momento para ver en qué posición realmente estaba. Básicamente, una posición de supervivencia, entonces. Y tratar de explorar esa experiencia y quitarle estas capas de ciclos de prejuicios a ese personaje. Pues ahora, con toda esta ola feminista, justamente se está tratando de mirarla de otra manera. Y es así como se vuelven a reinterpretar los personajes. Pero, justamente, si nosotros no estamos conscientes del contexto, nos dicen que esta mujer es la responsable de todas nuestras desgracias históricas.

MB: Estoy realmente muy contenta de escuchar que es parte de tu formación pensar en la recuperación. ¿Te identificas como feminista y esta posible identificación impacta los proyectos que escoges?

SV: Por supuesto. O sea, para mí sí soy feminista y sí es una ideología que creo llevo conmigo a todos los proyectos que en los que me involucre y, además, de manera muy consciente, porque sé que la televisión y las películas son uno de los medios más potentes que existen.

MB: Como el teatro del siglo de oro.

SV: Hoy todo el mundo ve la tele. Casi literalmente. Todo el mundo ve la tele, en muchos casos, horas diarias. Entonces creo que es una manera muy eficiente para cambiar mentalidades. Creo que es muy importante estar consciente de esto. Si estás trabajando en estos medios y si no se está desperdiciando esto, puede ser muy peligroso. Por ejemplo, que haya personajes femeninos principales que no sean la novia o la dama en apuros o la que depende del otro.

MB: Por lo menos está de moda en una manera que no fue posible antes.

SV: Exacto. Es necesario tener todos esos estereotipos muy conscientes y muy estudiados justamente para estar rompiéndolos. Y en mi caso todo lo cuestiono. Por ejemplo, si estoy escribiendo una escena de una familia desayunando, te preguntas: ¿quién está cocinando? Entonces, siempre estoy tratando de cuestionar mis propios prejuicios que tengo interiorizados para tratar de escribir y proponer algo que no reproduzca estereotipos.

MB: Ahora estoy pensando en varios momentos concretos de la serie. Por ejemplo, la escena donde vemos a Juana defendiendo su inteligencia en la corte. Comparamos una adaptación moderna como la tuya con la documentación archivista que tenemos del periodo. También estoy muy interesada en la representación entre la virreina y Sor Juana. Seguramente no eres la única que tiene que exagerar o prolongar a través de un drama lento. ¿Es manera de captar el interés de tu público?

SV: A ver. Voy a empezar por ver por dónde salió esto. Entre las muchas lecturas que hicimos está la de Octavio Paz de *Las trampas de la fe*. A mí me pareció hermoso el capítulo que le dedica a la reina María Luisa y su relación con Sor Juana. Y es que sí es cierto que leyendo estos poemas que le dedica Sor Juana a la Reina María Luisa sí hay allí algo de deseo. Hay un erotismo que está muy claro en las palabras que usa y que no hay manera de negarlo.

MB: ¿Puedes contextualizar esta perspectiva en el marco de la investigación que realizaste durante la preparación del guión?

SV: Ahora los que están en contra de esta teoría de Octavio Paz dicen que en esa época era la tradición de la de la poesía noble o algo así. Pero a mí me parece que sí la sobrepasa. Los poemas de Sor Juana tienen una carga sexual que, a mi manera de ver, en esa época no se tenían las herramientas ideológicas para interpretar de la manera en la que se estaban diciendo. Se podría imaginar que las mujeres tuvieran deseo. Por ejemplo, en otro proyecto, estoy estudiando cómo se perseguía la homosexualidad durante el franquismo en España. Justamente perseguían solo a los hombres. Las

mujeres lesbianas eran invisibles para el franquismo. Porque las mujeres no tenemos deseo. Entonces las mujeres podían reunirse y eran amigas porque la sociedad de su época no tenía contacto con la ideología para entender lo que estaba enfrente de sus narices ya en el siglo XVII. Mi interpretación personal es que definitivamente había un romance entre la Reina y Sor Juana. A mí sí me queda claro que Sor Juana estaba enamorada de la Reina. O sea, nunca vamos a saber. Claro. Y creo que tenemos suficiente material para defender esta posibilidad.

MB: Y una pregunta más. Estoy muy interesada en las obras de teatro escritas por mujeres y durante estos siglos en los que el público solía ver y consumir estas producciones como si fueran series de Netflix. Veo, por ejemplo, bastante en común cuando vemos nuestras preocupaciones en el escenario. Quiero escucharte comentar un poquito. ¿Cuáles son las preguntas de nuestro momento que ves en la serie de Juana Inés?

SV: Bueno, el feminismo desde luego. Y este es uno que ya había estado empezando a surgir. El poner a Sor Juana como en el pedestal de la primera feminista, pues ya sabemos cuáles son las imposibilidades pictóricas de nombrarla así. Pero sí es cierto que la lucha de Sor Juana porque las mujeres pudieran estudiar, por ejemplo, y que las mujeres se consideraran como seres intelectuales sigue vigente. De hecho, podemos irnos a Afganistán, por ejemplo, donde esa lucha todavía continúa. Entonces yo creo que en este sentido desafortunadamente sigue muy vigente el pelear por el derecho de las mujeres a una educación que, hasta la fecha, sigue siendo desbalanceada. Todavía las mujeres tenemos muchísimas desventajas en cuanto a la educación y, por lo tanto, también en conseguir puestos de poder. Entonces, creo que esa, esa lucha, desafortunadamente, sigue.

MB: Sí . . . exacto y veo cómo la serie sirve para ilustrar muchos de estos temas para el público de ahora. ¿Hay algo más que esperaba que la serie despertara en los espectadores?

SV: ¿Qué otra cosa? A mí también me interesa mucho, por ejemplo, la idea que las mujeres se tienen que casar. En ese entonces solo había dos opciones

para las mujeres: te casas o entras al convento. Y, obviamente, nuestra época ya no existen realmente solo esas dos opciones. No obstante, sigue la carga de que las mujeres se tienen que casar. A mí me cuestionó mucho por qué permanecer soltera para siempre. Y eso es ese tipo de preguntas que se establecen en la serie como Sor Juana haya dicho, “yo no estoy hecha para el matrimonio.” A mí me resuena mucho en el siglo XXI todavía, porque yo tampoco estoy hecha para el matrimonio.

MB: Una conexión más con nuestra amiga y escritora.

SV: Y sí, es muy impresionante ver cómo pasan los siglos y estas instituciones siguen igual de fuertes. ¿No? Y creo que simplemente el cuestionarse eso y el no darlo por hecho como único camino o como el camino más deseado. ¿Qué otra cosa? Pues la espiritualidad también. Yo soy atea, pero no por eso quiero decir que no haya una espiritualidad. Y que crea que es importante desarrollarla. Y su caso es súper interesante porque a veces es una especie de espiritualidad interior que no necesariamente corresponde con las normas de una institución. Y más profundamente también en la escritura. Como una especie de espiritualidad a ese deber de identificarse con ella, como las escritoras. Por ejemplo, mucha gente habla de la meditación. Y para mí escribir es meditar. Es que hay pocas veces en las que estoy tan fuera de mí misma y tan concentrada en algo que se me olvida el tiempo como cuando estoy escribiendo. Entonces, también creo que comparto eso con Sor Juana.

MB: ¿Conoces la historia de la profesora Dorothy Schons, la primera mujer para obtener un doctorado en Texas y una de las primeras especialistas de Sor Juana Inés de la Cruz en los Estados Unidos? En su momento no le fue posible dar clases enfocadas en Sor Juana, ni teatro de las mujeres, ni ser reconocida por su investigación. Y tuvo que salir de la universidad, y muere joven al quitarse la vida en 1961. Es una historia muy fuerte, pero a mí me parece impresionante pensar que también es una historia reciente. Y que es nuestra obligación contar su historia mientras conversamos del legado de Sor Juana.

SV: Sí, importantísimo para saber qué tan lejos hemos llegado o no. Y estar consciente también de que estas instituciones son instituciones en momentos históricos. Y estas instituciones siguen cambiando.

Margaret E. Boyle is director of Latin American, Caribbean, and Latinx studies and associate professor of Romance languages and literatures at Bowdoin College. Her books include *Unruly Women: Performance, Penitence and Punishment in Early Modern Spain* (2014) and with Sarah Owens *Health and Healing in the Early Modern Iberian World: A Gendered Perspective* (2021). Her primary interests include early-modern women's literary and cultural history, *comedia* history and performance, and health humanities.

***Hijas de Felipe* y Podcast como Performance: “Nos interesa de esta época por nuestro momento presente”**

MARGARET E. BOYLE, BOWDOIN COLLEGE

Ana Garriga (Salamanca, 1989) and Carmen Urbita (Madrid, 1989) are PhD candidates in Hispanic studies at Brown University and the creators and hosts of the celebrated podcast *Hijas de Felipe*. This popular series, with roughly two episodes monthly since 2020, advertises itself in the following terms: “Cotilleos históricos, dramas barrocos, vidas olvidadas. Monjas, demonios, embustes, alquimia, recetarios, oro. Dos amigas siamesas recuperando para ti el ‘bling bling’ de los siglos XVI y XVII y conectándotelo con este presente ajetreado.” [Historical gossip, baroque dramas, forgotten lives. Nuns, demons, hoaxes, alchemy, recipes, gold. Two Siamese friends recovering for you the “bling bling” of the sixteenth and seventeenth centuries and connecting it with this busy present.] The two spoke with Margaret E. Boyle and her students via Zoom in September 2022 as part of her Hispanic Studies seminar Early Modern Feminisms at Bowdoin College. The conversation touches on a number of themes, including the origins and production of the podcast as form, as well as the topics of audience and reception. The three scholars also talk at some length about the study of early-modern women and gender; continuities between past and present; and links between pedagogy, performance, and podcasts.

(La conversación ha sido editada para lograr mayor brevedad y claridad.)

MB: Buenos días a las dos, es un placer dedicar este tiempo para entender mejor el mundo de nuestro podcast querido *Las hijas de Felipe*. Queremos

Comedia Performance, Volume 21, 2024
Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA
<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0328>

aprender más de la creación y las esperanzas que tienen para el podcast y los posibles puntos de contacto que ven entre los siglos XVI y XVII y los feminismos de ahora.

AG: Hace dos años Carmen y yo empezamos el podcast de *Las hijas de Felipe*. Somos muy amigas, y la idea fue paliar el agobio de la tesis y también la distancia que nos separaba por la pandemia, que no podíamos vernos presencialmente.

CU: Yo soy Carmen, la otra hija de Felipe. Hace dos años, en plena pandemia, no podíamos venir aquí al departamento. Y como no podíamos venir y reunirnos, pues surgió la idea del podcast. Pero también, en parte, creo que se relaciona un poco con la pregunta que lanzaba Margaret sobre el feminismo. Pasa mucho por cómo rechazar toda esta lectura tan masculinista de la historia de los siglos XVI y XVII y rebuscar las voces que más nos gustan de las mujeres, muchas veces de monjas, aunque no siempre. Básicamente empatizar con ellas de aquella época desde nuestras propias perspectivas de ahora.

AG: Sí, creo que también en el podcast es algo que surgió de conversaciones entre nosotras, que es un tema que nos obsesionaba mucho. La manera en la que se construyen los estudios literarios o los estudios históricos, que siempre es como rescatar voces de mujeres desde la excepcionalidad: una María de Zayas, una Sor Juana, es decir, mujeres escritoras que parece como que casi se les ha hecho un favor incluyéndolas en el canon. Entonces Carmen y yo también tenemos mucho empeño en rescatar voces que no han sido parte del canon. Miles de voces anónimas de mujeres que eran en la mayoría monjas, porque era donde se cultivaba la cultura letrada. Ellas no necesariamente tuvieron un aparato editorial detrás, no publicaron nada. No tenían una conciencia literaria en el sentido de escribir una novela o una obra de teatro. Aun así, son testimonios escritos que hablan de una sociabilidad femenina y de grupos intelectuales de mujeres bastante fuertes y que es importantísimo rescatar.

CU: Habéis escuchado algunos episodios, sabéis que nos obsesiona hacer las conexiones con el presente. Precisamente cómo comunicar a la gente y leer las voces femeninas de aquel entonces que nos ayuden a iluminar

cosas de ahora. No sé si lo habéis escuchado sobre María de Zayas, que lo estáis leyendo en tu clase con Margaret Boyle. Hicimos un episodio en el que hacíamos una lectura en paralelo de algunas novelas de María de Zayas, con una película que se estrenó. Eso es sobre cultura de la violación, violencia contra las mujeres y demás. Y funcionó bastante bien. Y hubo mucha gente. Tenemos oyentes en Estados Unidos, en Latinoamérica, pero obviamente nuestro grueso de oyentes está en España. Había incluso en España muchísima gente que no había leído a María de Zayas o que ni siquiera sabía de su existencia. Y de pronto nos mandaban fotos que nos hace mucha ilusión por Instagram. Con la edición de Cátedra recuperada de María de Zayas.

AG: Sí, sí, sí.

CU: Pero también tenemos mucha curiosidad por saber qué pensáis después de todas estas lecturas que habéis estado haciendo en clase también.

MB: La semana pasada leímos en clase fragmentos de dos obras del dramaturgo Nando López, entrando en conversación sobre la imaginación, impacto, y recuperación que pueden tener las figuras históricas representadas en sus obras (aparece, como saben, María de Zayas y Ana Caro como personajes). En clase también estamos muy interesados en la audiencia y en la creación de su podcast, como forma de arte popular que se puede experimentar al lado del teatro.

CU: Me obsesiona el formato.

AG: La verdad que Carmen, desde mucho antes del boom de los podcasts, fue una visionaria. Tenía muy claro que el formato podcast era estupendo. Entonces, cuando me lo planteó, fue justo por un lado el aislamiento de la pandemia y, por otro lado, el proceso de escribir una tesis doctoral. Es un proceso cansadísimo, pero también en él vas descubriendo miles de anécdotas. Por ejemplo, Carmen, que trabaja sobre El Escorial, me dijo cómo había un elefante que había bajado las escaleras de El Escorial a finales del siglo XVI. Y son esas pequeñas anécdotas que luego muchas veces no puedes estudiar desde una perspectiva académica, o es mucho más difícil, y te quedan en una nota al pie de página. Sin embargo, pensamos:

si nos interesa tanto a nosotras, necesariamente le tiene que interesar a alguien más. Dijimos: vamos a probar.

CU: Bueno, la parte técnica, cualquiera que haya escuchado los primeros episodios, saben que fueron pésimos. Y sí que hemos tenido amigas que nos lo han dicho con todo el cariño del mundo.

AG: Bueno, de hecho, hemos descubierto que lo mejor quedaba con un iPhone y en un baño muy pequeñito de mi casa.

CU: Era su baño, el famoso baño. Hemos tirado mucho de saberes de amigas. Una amiga nos recomendó que en el baño pusiésemos muchas telas y mantas para amortiguar el eco. Entonces hemos sido todo muy de andar por casa, muy doméstico. Ahora ya es todo muchísimo más fácil. Y el episodio nuevo que ha salido hoy me lo he puesto haciéndome el café antes de venir y se escucha.

AG: Es una maravilla, está claro, porque ya hay un técnico de sonido.

CU: Entonces, en nuestro caso, nos apetecía rescatar estas voces muchas veces femeninas desde una perspectiva feminista, pero también en general desde una perspectiva que no fuera hegemónica para desmontar estos relatos grandilocuentes de la Gran España y descubrir otras realidades. Para nosotras ha sido muy buena lección. Esto suena muy cliché, pero si haces algo con entusiasmo y con muchas ganas, aunque no tengas medios, poco a poco vas.

MB: ¿Nos pueden hablar del proceso de selección de temas para cada episodio? ¿Cómo eligen el contenido? ¿Trabajan siempre en colaboración?

AG: Hay de todo. Hay algunos que han sido más espontáneos, pero generalmente hacemos un guión entre las dos. El formato del podcast te permite estar distraída y escucharlo otra vez, como que no hubo un principio.

CU: Sí, ¿cómo nos organizamos? Juntas tenemos un Google Docs compartido de cada episodio y allí primero vamos metiendo cosas de las lecturas que estamos haciendo sobre el tema, curiosidades que encontramos. Y luego,

como dice Ana, hay episodios más guionizados y otros menos. Sin embargo, en general, suele haber una estructura en la que siempre empezamos todos preguntándonos qué hemos comido. Como es un traslado de nuestra relación real de amigas, muy amigas, siempre estamos pendientes de qué comemos la una y otra. Decidimos que el podcast es un espacio de intimidad. Como oyente te permite formar parte de la intimidad de otras personas. De pronto es un espacio muy íntimo, muy acogedor y queríamos seguir transmitiendo eso también. Nos interesan mucho las rutinas de las mujeres de aquella época. Cuando las monjas escriben mucho sobre qué han comido o cómo han llevado el día. Son cosas sobre la cotidianidad y las rutinas que nos interesan mucho y como que les damos mucho valor, más del que se les suele dar.

AG: Sí, y en parte por eso forma parte de la estructura. Conversamos de forma más o menos libre durante el episodio, pero sí, intentamos al final hacer una conexión con el presente. Cuando empezamos el podcast, pensé que parte del éxito deriva de que la gente que te escucha ya sabe que vas a empezar hablando de comida, sabe que al final hay una conexión con el presente. Intentamos que los episodios tengan una estructura más o menos parecida para que las oyentes sepan que ciertas cosas pueden llegar.

MB: Me encanta la estructura. Un principio, un medio y un final. Igual que nuestras comedias queridas, las bodas múltiples que esperamos. Pero también aprecio estos detalles sobre la rutina y hacer visible lo que a menudo es invisible. ¿Y nos puede hablar de cómo seleccionaron el nombre, *Las Hijas de Felipe*?

AG: Bueno, Carmen y yo trabajamos siempre juntas, entramos juntas al doctorado, trabajamos juntas en una revista académica y entonces el podcast es un poco la continuación. Nos definimos en la descripción del podcast como dos amigas siamesas. Hubo un momento del doctorado, de mucho cansancio y justo nos tenían que hacer unas fotos para la revista en la que trabajamos y en las fotos salimos verdaderamente pálidas, con unas ojeras hasta aquí. Y luego vimos el cuadro de las hijas de Felipe.

CU: Es un cuadro que pintó Sánchez Coello de las hijas de Felipe. En realidad, se supone que es como favorecedor para ellas. No obstante, es la típica palidez de Clara y éramos bastante parecidas al cuadro.

AG: Este verano, de pronto, nos contactaron del Museo del Prado en Madrid porque estaba haciendo un ciclo de directos de Instagram con gente de relación desde los días del orgullo, y nos invitaron a hablar de dos cuadros que para nosotros fueron importantes. Entonces nos hizo muchísima ilusión contar en directo de Instagram, delante del cuadro real, y detrás el museo vacío.

CU: Sí, Felipe Segundo también, enlazando con la aclaración que hacía hasta el final, que nos pasa que hablamos muchas veces como si todo el mundo sufriera necesariamente. Es como nuestra época y todos nuestros amigos se ríen de mí. Felipe Segundo también es una figura muy importante porque es el monarca más relevante de toda la modernidad temprana. Es de pronto hablar de sus hijas.

AG: Bueno, sobre todo de Catalina Micaela y su relación con los controles del padre. Estaba obsesionado, por ejemplo, con la menstruación de sus hijas. Pero, también, dedicamos un episodio a Felipe Segundo que iba sobre la procrastinación y cómo por qué siempre se habla de cómo era este rey y esta burocracia tan centralizada del imperio. Entonces sí, lo de llamarlo *Las Hijas de Felipe* tiene también ese lado de no sólo hablar de las mujeres de la época, sino de hablar del otro lado que no siempre se cuenta.

MB: Y por eso disfruto tanto escuchando los episodios, por los minidetalles y las microhistorias. Queremos también hablar más en detalle sobre su proceso de investigación, pensando de nuevo en cómo el guión de podcast conecta directamente con un público no necesariamente académico. ¿Cómo entra el balance entre historia, teatro, ficción, chisme?

AG: Al principio teníamos mucho miedo porque el mundo académico es un mundo muy de mirar al detalle y en el que solo puedes escribir de cosas de las que llevas leyendo años. Cuando empezamos a grabar, teníamos un poco esa mentalidad y nos daba mucho miedo. Pero, luego, también en seguida nos dimos cuenta de que el formato es muy distinto, que incluso la gente del mundo académico nos escucha con otra perspectiva.

CU: Leemos mucho antes de cada episodio y nos aventuramos mucho. También utilizamos muchas citas de la época y, claro, eso ayuda. Tampoco es que elaboremos teorías, porque no pretendemos descubrir nada, sino

simplemente compartir. El tono que utilizamos es una conversación de amigas.

AG: Creo que cambia las expectativas de los oyentes, que saben que al fin y al cabo es como pasamos el material que nos interesa de esta época por nuestro momento presente y nuestras vidas. Le damos un tratamiento tan personal. . . . De hecho, a nosotras nos daba mucho miedo el mundo Twitter y cómo la gente que está en Twitter tiene una mirada disciplinaria de ver en dónde te has equivocado.

CU: Y, por ejemplo, algo que nos interesa mucho es que el siglo XVII en España se parece muchísimo a la España que se quedó después de la crisis económica de 2008, en la que hay mucha creatividad artística, pero es un país devastado económicamente. Esas son conexiones que nos apetece mucho explorar.

AG: Tenemos un episodio en el que hablamos de un convento de Madrid que se llama las Descalzas Reales y discutimos sobre cómo las monjas de allí tenían muchas estatuillas pequeñas de niños Jesús y cómo los trataban como muñecos, como si fueran bebés. Ésta es una tendencia que suena un poquito extraña, pero bastante extendida en mujeres adultas que compran unos muñecos que se llaman Ripoll, que son muy realistas, parecen auténticos bebés, incluso a veces se mueven. Poníamos esas dos cosas en diálogo y nos escribió una corrección la restauradora oficial de este convento. No obstante, creo que, en general, la gente entiende que, si no los llamamos figuras policromadas, sino muñecos es precisamente para gente que no los conoce. Que se acerquen a ese fenómeno. Que de pronto visiten quizá el convento de las Descalzas Reales para que los vean con otros ojos y piensen que no es algo lejano, quizá aburrido, que no tiene que ver con ellos, sino que lo pueden poner en diálogo con cosas que conocen.

MB: Sí, definitivamente lo estamos experimentando mientras escuchamos el podcast. Nos ayuda a conectar el pasado con el presente y a acercarnos al material de una forma nueva y llena de energía. ¿Y cómo pueden asegurar que toda su investigación quepa en un episodio de una hora?

AG: Es muy buena pregunta, porque no es nada fácil, porque a veces tenemos exceso de material. Los episodios más fáciles son los que se relacionan de manera muy directa con las investigaciones de una de las dos. Por ejemplo, el siguiente episodio que vamos a hacer es sobre cosmética y maquillaje y, claro, hay muchísima información. La vida académica nos ha dado las herramientas y sabemos dónde buscar, sabemos bien quién ha podido investigar sobre ciertos temas y a partir de ahí empezamos a leer. Es una avalancha de información y son episodios de una hora, hora y media. Una vez en el episodio de Reliquia, este se nos fue de las manos y duró casi tres horas.

CU: Creo que también muchas veces seleccionamos la estructura y el material que queda según nuestras propias reacciones. Aceptamos lo que encontramos y lo que nos gusta mucho. Por ejemplo, hicimos un episodio sobre el horóscopo en aquella época. Si empiezas a leer sobre el tema del horóscopo, hay muchos otros textos que se suelen mencionar, pero encontramos uno muy oscuro, de Juan Luis Vives, que él estaba muy entusiasmado con el asunto, entonces nos hacía conectar con eso.

AG: Creo que la filtración, como decía Carmen, depende del entusiasmo que a nosotras nos genere una idea. Si a nosotras nos entusiasma, claro, es probable que le entusiasme a más gente. Sobre todo, ponemos muchísimo interés en citas de época. Hicimos una vez un episodio que nos costó muchísimo sobre el cambio climático, sobre catástrofes naturales en el barroco y la situación del cambio climático actual. Y ese episodio nos costó porque encontrábamos cosas y argumentos muy interesantes, pero no había citas, hasta que finalmente encontramos un proceso graciosísimo sobre plagas de insectos.

CU: De esto, de lo fácil que sea la conexión con el presente. Hay un material interesantísimo de la época o argumentos muy interesantes relacionados con los temas que quizá a nosotras no se nos ocurre cómo conectar tanto con el ahora. Pensando otra vez en el episodio del horóscopo, por ejemplo, una cosa que hicimos para acercar este tema y toda esta época a gente muy joven fue hablar con una chica cuyo nombre en Instagram es Astral. Es una chica muy joven, tenía entonces veinte años. Ella tiene un

perfil de Instagram muy famoso, en el que básicamente siempre habla del horóscopo. Y hablamos con ella. Hicimos una colaboración por Instagram a raíz del episodio. Pues qué mujer del barroco eres según tu horóscopo y lo podéis mirar, es bastante interesante. Nos llevó tiempo encontrar horóscopos correspondientes.

MB: Y fue otra forma de atraer a un nuevo público. Están pensando de manera muy estratégica sobre tus oyentes, a quienes quieren dar entrada en la conversación y cómo mantener esas relaciones. Yo sé que tienen muchas oportunidades para conectar con tus oyentes.

AG: Conectar con la gente es maravilloso. Cuando empezamos era en Instagram. Twitter nos cuesta porque tienes que escribir más. Siempre posteamos en Instagram y nos empezó a salir un círculo muy pequeño de gente que siguen escuchándonos ahora y que son como los primeros oyentes a los que les tenemos cariño. Y luego sí que hay mucha gente que nos escribe como: “¡Muchísimas gracias! Yo estudié historia y me parecía todo muy aburrido y menos mal que ahora se le da otra lectura.” Ese tipo de mensajes los recibimos y nos dan infinita alegría. O nos mandan fotos de este verano visitando el convento de no sé dónde y hay una reliquia y nos mandan las fotos. Y cómo se ha creado una comunidad, realmente es bastante impresionante.

CU: Este año hemos estado en Madrid. Hemos podido grabar episodios en directo, que es una experiencia maravillosa porque grabas y tienes al público delante. Luego también nos escriben pidiendo episodios. El otro día, un amigo decía que le interesan muchísimo los dinosaurios y cómo se percibían en el siglo XVII. ¿Podéis hacerme un episodio?

AG: La gente nos pide también mucha bibliografía. Carmen y yo contestamos y siempre estoy contenta. Es verdad que a veces se nos ha pedido que de cada episodio hagamos una especie de bibliografía, pero al fin y al cabo es demasiado trabajo.

CU: Hay una mujer que nos escucha muy desde el principio y en el Día de la Mujer, el 8 de marzo, día en el que siempre hay una manifestación en Madrid y estuvo con su hijo pequeño, de diez u once años. El niño lleva

un cartel en la espalda que ponía María de Zayas. Nos mandó la foto y estaba súper emocionada.

AG: Yo creo que es muy importante no ser súper crítica ni pensar que va a ser perfecto. De nuevo, nuestros primeros episodios eran una cosa que se iba a escuchar fatal. Entonces creo que el consejo es que no hay que ser nada perfeccionista, simplemente hacer las cosas y es súper importante hacer promoción. Las redes pueden ser muy cansadas, pero a nosotras nos han ayudado mucho, mucho Instagram.

CU: Así que un poco de estrategia. Por ejemplo, hicimos un episodio que se llama El boom del ladrillo barroco. Sí, que es sobre el boom inmobiliario en Madrid, la especulación inmobiliaria y obviamente era muy fácil conectar aquel primer boom inmobiliario del siglo XVII debido a la crisis y la especulación inmobiliaria de España en el siglo XX y XXI.

AG: Lo puedes ver en estadísticas, los que nos escuchan son sobre todo mujeres como de entre 28 y 36. Nos escuchan como un 80% mujeres y un 20% hombres. Además, sí que hay alguna gente de los 20 a los 25 que nos escucha, pero bastante menos. Entonces también cuando contactamos a esta chica del horóscopo, también era una manera de llegar a gente más joven.

CU: Pero luego, por ejemplo, hicimos un episodio sobre moda barroca que también desbloqueó de pronto gente que era gente de la moda. Vivía en Madrid y de pronto había una chica que trabaja haciendo el vestuario de una serie de Netflix en Madrid y me dijo que había escuchado el episodio de moda barroca ya que alguien se lo había mandado porque hablaba de moda y a raíz de ahí nos empezó a escuchar. Y ella, que no tenía ningún interés previo en el siglo XVII, pues de pronto se enganchó.

AG: Sí. Y también han surgido amistades. Hemos creado una buena comunidad.

MB: A lo largo del semestre estamos hablando mucho del feminismo en nuestro presente y del feminismo en el mundo hispánico de los siglos XVI y XVII. Queríamos darles la oportunidad de hablar sobre cómo entienden estos movimientos tanto para nuestro presente como desde dentro de la

época de las hijas de Felipe. También estamos reflexionando mucho sobre la comercialización del feminismo en ambos contextos.

AG: Buf, eso es difícil . . . Entonces, las luchas feministas eran otras, pero dentro de su visión del mundo y de su epistemología, eran mujeres total y completamente feministas, con unas ideologías, yo creo igual no sistematizadas, pero sí muy sólidas. En ese sentido, creo que hay un movimiento de autonomía femenina que se parece mucho al actual.

CU: Claramente es importante recordar la idea de que no es que no son de feminismos, o no es que Sor Juana fuera menos feminista que nosotras, es simplemente que Sor Juana era feminista en su contexto. Por eso nos gusta tanto ese rescatar citas y leer. Obviamente se hacen muy actuales y parece que hablar, decir, llamar proto feminismo a eso no les hace justicia.

AG: Sí. Y luego también preguntabas qué opinamos de cómo es el feminismo. Lo has llamado performativo y creo que te referes a, por ejemplo, las camisetas de Zara que dicen feministas. El año pasado, la ministra de Cultura Española llevaba una camiseta que decía “soy feminista”, sí, pero es de Zara, que es una marca que obviamente no creo que pueda decirse que su estructura y cómo funciona sea una empresa feminista. Nos unimos un poco a esa crítica. Pero creo que, aunque sea en general, cualquier cosa que motive una conversación y que ayude a hablar de eso, siempre y cuando luego obviamente la conversación puedas llevarla a tu terreno más explícito, como decía Carmen, siempre es bueno.

CU: Yo estaba pensando mientras hablabas, y con relación a lo que preguntabas, cómo es vincular un feminismo de entonces con un feminismo de ahora.

AG: Creo que lo que hacemos ya es algo que hablamos muchísimo Carmen y yo, y que lo llevamos al podcast. Es también el feminismo, no tanto como un discurso grandilocuente y público, no ideológico, sino como prácticas locales muy pequeñas que se dan ahora y que se dan entonces como de sociabilidad, de mujeres, de cuidados femeninos. Como la persona que me cuida es Carmen, o sea, como que es una relación muy fuerte entre mujeres que, aunque parezca que no son actos de resistencia porque te

escapas de la figura, a lo mejor no siempre te puedes escapar de la figura de un marido, de un padre y creas tus propias redes. Y eso lo estaban haciendo las mujeres del siglo XVII.

CU: Y algo que sí que nos gusta mucho rescatar, pues ya tenemos también un episodio sobre eso, es sobre la cultura homosexual en la época, principalmente masculina, y en el de las amigas. También nos interesa mucho el crear genealogías tanto en el feminismo como en la cultura queer, que no sean solo genealogías del sufrimiento. Pues como mujer, en este caso, saber que también hay un pasado que no era todo sufrimiento, que también había mujeres que estaban disfrutando de sus comportamientos, de su vida femenina y de sus círculos muy cerrados femeninos.

AG: Y eso es algo que hay que recordar. Tenemos un acercamiento, intentamos tenerlo muy del disfrute y la celebración. Nuestra idea es que quizá lo que más ayuda precisamente es celebrar lo bonito y visibilizar todo lo que ha habido desde la perspectiva del sí.

MB: Y de alegría. Por supuesto queríamos hablar más sobre Sor Juana, no sólo como aparece en el episodio que escuchamos, sino en las múltiples formas en que es interpretada y reinterpretada a través de los contextos, quizá como icono.

AG: Porque es como dices, hay muchísimos aspectos en Sor Juana y nos da mucho vértigo. La idea de Sor Juana como autodidacta, como la idea del feminismo, está muy estudiada. La imagen de Sor Juana encerrada en una celda se parece bastante a la vida que tenemos Carmen y yo cuando estamos en Rhode Island. Entonces como que quizá por allí había mucha empatía.

CU: Sí, porque, por ejemplo, con la idea del icono lésbico, que está muy cuestionada, nos daría mucho miedo porque procuramos huir de todo de lo que no hay fuentes. Por otro lado, a nosotras, como dice Ana, nos gusta trazar estas genealogías que a veces son un poco imaginadas, jugar un poco también con la historia. Rescatamos un término que de pronto nos lo hemos apropiado muchísimo porque nos viene de nada, hacer una anacronía

estratégica. Obviamente esto es un juego que hacemos nosotras, pero abre rendijas para mirar al pasado de otra manera. El problema creo que es ése, como que hay ya mucho en torno a eso, pero quizá también porque es una manera nueva de verlo, pero para ver a Sor Juana de otra manera y que sea más personal, quizá tiraríamos por el asunto del activismo que se nos hace muy cercano y también pensando en el presente.

AG: Hay una chica en España que es una chica trans, es filósofa y es superdotada. Y una vez fuimos a su cumpleaños porque acaba de cumplir 22 años. Es como una celebrity intelectual en España, es espectacular.

CU: Sí, y tiene también ciertas cosas en común con Juana. La vanidad, por ejemplo, es una persona muy vanidosa y a la vez muy inteligente, muy joven. Algunas veces hacemos algún clip de audio hablando con alguien sobre qué significa acercarte a temas tan elevados, siendo tan joven. Y quizá con eso puedes hacer un acercamiento de distintas formas a esta conexión de Sor Juana, un poco como celebrity intelectual de la época. Nos interesa muchísimo. Preocuparnos con esta chica, claro está, también es bastante, pero es un episodio que se nos hace complicado precisamente porque Sor Juana es alguien muy poliédrica, muy escurridiza.

AG: Para las hijas de Felipe es un reto. Es un reto grande.

MB: Pues quiero realmente celebrar este reto y su claridad e intencionalidad. Admiro mucho este trabajo. Otro tema que hemos estado estudiando son las variaciones entre los movimientos feministas en los EEUU frente a España. ¿Cómo entienden estas conversaciones y la recepción variada de sus audiencias?

AG: Sí, abres un tema que, de hecho, cuando antes preguntabais por si hubo alguna crítica y decíamos que en general súper bien, sí que hubo una vez.

CU: Es verdad. De un colectivo de chicas que son trans.

AG: Y sí, tuvimos una respuesta, una única respuesta, en realidad, pero bastante agresiva.

CU: Sí. Entonces creo que en España ahora mismo se está dando como aquí también, pero creo que llega un poco más tarde el debate en torno al feminismo, de la interseccionalidad, de lo inclusivo que sea o no.

AG: Bueno, de hecho, este año, en el Día de la Mujer, hubo dos manifestaciones, una manifestación de feminismo trans incluyente y otra manifestación de feminismo trans excluyente. El debate está muy encendido y hay un discurso de odio y un discurso feminista, con muchas comillas de odio hacia la comunidad trans. En España, esa es la situación. Es bastante grave. Entonces es verdad que en nuestro podcast tampoco necesariamente nos pronunciamos, pero sí creemos mucho en la intersección.

CU: De hecho, otro episodio que nos daba miedo era un episodio sobre un caso inquisitorial de Elena de Céspedes. Lo describen de muchas maneras, pero básicamente era un esclavo negro, que fue juzgado por la inquisición y que en teoría había nacido mujer. Eso es lo que dicen los casos inquisitoriales, pero se vestía y se comportaba como hombre y logró ser cirujano, pero luego finalmente acabó juzgado por la Inquisición.

AG: Carmen y yo no somos personas racializadas y somos personas cis. Y entonces lo que hicimos fue invitar a una académica afrodescendiente española que trabajaba sobre el caso de Elena de Céspedes. Entonces, de esa manera, fue como nosotras dábamos nuestra perspectiva feminista desde nuestra propia subjetividad. Pero hablábamos con esta mujer que sí es una mujer negra, que puede trazar un tipo de empatía con la figura de Céspedes diferente y que le ha dedicado mucho tiempo. No es el que quedó grabado tal cual, pero fuimos. Hay un espacio en Madrid que se llama Espacio Afro y hubo una iniciativa justo este verano para recoger firmas e intentar que se hiciera una iniciativa legislativa popular para la regularización de medio millón de personas que están en situación irregular de migrantes en España y nos invitaron a hacerlo en directo.

CU: Y entonces lo hicimos ahí en directo, dialogando con ellas y entonces sí, intentamos desde nuestro lugar interseccional, todo lo que es posible, con las limitaciones obvias de ser dos chicas blancas. Todo está bastante universalizado en Twitter.

AG: Quizá en España, cuando hay conversación en torno a la perspectiva económica, o discutir sobre el feminismo en relación con el capitalismo, quizá sea de una forma un poco más explícita allí, siendo que aquí asuntos como los de sexualidad y raza sí que es que están más en discusión.

CU: En España y Colombia el movimiento feminista es muy anticapitalista en general. También ahora en España hasta este momento porque el Ministerio de Igualdad es feminista. Entonces sacaban de ahí mucho debate, porque, por ejemplo, acaban de sacar una ley que se llama la ley trans, que básicamente permite a todas las personas trans no tener que ir por un proceso de reconocimiento médico, se puede auto designar legalmente, lo cual es una gran victoria. El debate en España está en un momento súper extendido.

AG: Estábamos muy cansadas. No queremos saber nada del mundo académico. Vamos a hablar como queremos, como nos da la gana, a divulgar lo que nos interesa. Y contra todo pronóstico, tiene bastante buena acogida en el mundo que conocemos. Bueno, estamos aquí con vosotros y, en general, sí que hay mucha gente que nos dice que es muy buena herramienta para los estudiantes, que es una manera buenísima de hacer llegar, de que los estudiantes a lo mejor se interesen.

CU: Nos escribió un profesor de Madrid, también profesor en historia, para que grabáramos un vídeo para los estudiantes. Entonces creo que sí, que puede darnos como cierto empuje en el mundo académico.

AG: Sí, y creo que el formato en sí también, más allá de nuestro podcast, dentro de lo académico, puede ser ejemplo para estudiantes, el animarlos a hacer su propia versión de un podcast. Cómo poder sentirte más libre de hablar sin estar a lo mejor en clase y con la profesora o el profesor delante. Hacer tuyo el material de una manera más personal.

CU: Sí, ojalá haya algún futuro en el que el mundo académico sea menos rígido y, realmente, trabajos como un podcast o un documental tengan un peso similar o el mismo peso que un artículo indexado en una revista que no lea maravillosamente nadie. Que está muy bien hacer artículos, me parece

estupendo, pero creo que también hay que repensar un poco, hacer un mundo académico más divulgativo y colaborativo. O sea, sobre todo es salir de los discursos individuales, el trabajo individual, la exclusiva.

AG: Es verdad. Y esto lo digo porque lo hago con Carmen, que es una persona en la que confío plenamente, pero creo que es más que colaborar. Es importante sí o sí, y yo veo cómo, poco a poco, está cambiando. Yo tengo esperanza que van a estar reconociendo estos trabajos como parte de nuestra profesión.

MB: Absolutamente. Estoy contenta crear y reconocer con más frecuencia conversaciones sobre las humanidades públicas y los múltiples impactos de nuestra investigación y trabajo en colaboración. Pero lo que realmente aprecio de su podcast es la forma en que está promoviendo conversaciones sobre la audiencia, tanto en el público general como en el contexto del salón de clase.

AG: Bueno, creo que es una gran manera de ver un aprendizaje. Formar parte de una conversación real de cultura, pero con su dificultad sí.

CU: Al final, que la gente se entretenga, si es posible, dentro de temas densos.

AG: Sí, son temas muy densos, pero intentamos rescatar el entretenimiento. Yo creo que es lo más importante.

Margaret E. Boyle is director of Latin American, Caribbean, and Latinx studies and associate professor of Romance languages and literatures at Bowdoin College. Her books include *Unruly Women: Performance, Penitence and Punishment in Early Modern Spain* (2014) and with Sarah Owens *Health and Healing in the Early Modern Iberian World: A Gendered Perspective* (2021). Her primary interests include early-modern women's literary and cultural history, *comedia* history and performance, and health humanities.

Hacia una interpretación de *Amicus Nebrija* (2022): diálogo *monologado* con Denis Rafter

SUSAN L. FISCHER, BUCKNELL UNIVERSITY

A continuación se presenta un diálogo *monologado* editado y ajustado, basado en conversaciones que tuve con Denis Rafter en torno a su obra teatral, *Amicus Nebrija: Monólogo sobre Elio Antonio de Nebrija*. Dicho monólogo fue representado en 2022 y 2023 en distintos espacios por toda España y hasta en Buenos Aires.¹ Fue escrito para conmemorar el quinto centenario de la muerte del humanista y *Grammaticus* sevillano, nacido en Lebrija hacia 1444 y fallecido en Alcalá de Henares en 1522. Este proyecto contó con el respaldo del Ayuntamiento de Lebrija y de la Diputación de Salamanca.²

Debemos recordar que no fue la primera vez que tú, Denis—actor, escritor, dramaturgo y director de escena en España durante 50 años ya—hubieras recreado y representado la vida de una gran figura de las letras españolas.³ ¿Qué es lo que sabías de esta alta figura, conocida como el mayor de los humanistas españoles, antes de empezar a examinar detenidamente su vida y obra? Además de conocer la estatua dedicada a él a la entrada de la Biblioteca Nacional, seguramente sabías que Nebrija destacaba en la historia de la lengua española por ser el autor de la primera gramática en lengua romance (*Gramática sobre la lengua castellana*), publicada el 18 de agosto de 1492 (dos meses antes de la llegada de la flota de Colón a América). ¿Pero sabías incluso que Nebrija publicó el primer *Diccionario latino-español* ese mismo año y que redactó un *Vocabulario español-latino* impreso en 1494? ¿Y no sólo eso, sino también que ese humanista fue “un precursor del mundo moderno: en la protección de sus derechos de autor, que supo defender con uñas y dientes” (73)? Así afirma Juan Gil, catedrático de Filología Latina de la Universidad de Sevilla, en un lúcido “ensayo” (así se denomina), *Antonio*

Comedia Performance, Volume 21, 2024

Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0344>

de Lebrija: El sabio y el hombre (2021), otra vez con ocasión del quinto centenario de la muerte del humanista sevillano. Pero eso no es todo: cabría preguntarse si es de conocimiento común el que, además de ser gramático y catedrático de las Universidades de Salamanca y de Alcalá, el dicho Nebrija fue aun geógrafo, poeta e historiador, trabajando en las materias más diversas: la Teología, el Derecho, las Ciencias Naturales, la Cosmografía y la Geodesia. ¡Vaya labor gigantesca que emprendiste, Denis, para llevar al escenario a esta gran figura!

Volvamos a las raíces. Apuntaste, Denis, que el humanista sevillano fue bautizado Antonio Martínez de Cala, pero a la moda humanista típica del Renacimiento, latinizó su nombre para llamarse Aelius Antonius Nebrissensis (o Elio Antonio de Nebrija en español), sacando Aelius de las inscripciones romanas de su Lebrija natal, identificada en la época romana como Nebrissa Veneria. Fue conocido también como Antonio de Lebrija, Antonius Nebrissensis y Antonio e Lebrixa. ¡La de denominaciones de origen! Así, pues, han existido a lo largo de los siglos malentendidos e inexactitudes en torno no sólo a su nombre de pila sino también a su apellido. Por lo que se refiere a la susodicha obsesión latinizante de parte del hombre de Lebrija, el catedrático Gil se atreve a pensar que el cambio de apellido no fue más que un “afán enfermizo de ennoblecer su linaje bajo un *cognomen* imperial,” con lo cual “se forjó un absurdo e inexistente *Nebrija*, que ha perdurado de manera ignominiosa hasta hoy” (Gil 19, 13). Si bien fue una denominación generalizada durante la época de Franco, acabó celebrando “bárbaramente” al que procuró ser “debelador de la barbarie” con respecto al latín y al español (Gil 13). Además, referente al nombre “Elio,” Nebrija afirma en el prólogo de las *Introductiones latinae* (1481) que como en Lebrija se encuentran muchas lápidas romanas con los nombres Elios y Elianos, se permitió anteponer Elio al de pila “como descendiente de una familia romana muy conocida en toda Andalucía, y de la que salieron emperadores tan gloriosos como Elio Adriano y Elio Trajano”; de este modo pudo decir que ellos fueron “contemporáneos” suyos (Olmedo 10; Rafter 38).

¿Cómo, pues—acertó preguntando Eva Díaz Pérez, escritora, periodista y directora del Centro Andaluz de Letras—“recuperar a este complejo personaje para traerlo a nuestro presente y comprender su aventura intelectual y lo que significó en la historia de nuestra cultura” (22)? Si el objetivo era llevar al personaje al escenario, prosiguió la escritora, “¿Quién sino Denis Rafter podía ocuparse de semejante reto?” (22).



Figure 1 | Denis Rafter como Elio Antonio de Nebrija. Fotografía José Vicente. © Denis Rafter.

Bueno, Denis, dijiste ser el primer sorprendido ante la propuesta de José Rodríguez del Pozo, miembro de la Comisión del V Centenario de la Muerte de Nebrija en Castilla y León, de hacer revivir en los escenarios a Elio Antonio de Nebrija (fig. 1), o cómo se llame. Al responder, invocaste el humor del bardo irlandés, intrínseco a tu forma de ser: “¿Por qué invitas a un irlandés que habla español como yo, con acento, con errores de género y de todo tipo, a asumir una obra de teatro sobre el fundador de la lengua castellana?” (Monje 50). Sin embargo, la suerte estuvo echada, o como diría Elio Antonio en latín, *alea iacta fuit*.

Adoptaste “una mirada irlandesa,” la que permitía una “visión neutra” sobre la vida de un individuo cuya imagen había sido “manipulada” a lo largo de los años (Monje 51). Decidiste ser un narrador celta, un bardo irlandés sin nombre (¡felizmente, dada la de denominaciones que poseía el de Lebrija!) e íntimo amigo del gran humanista y gramático. Dicho bardo inventado estudiaba en Salamanca a los 13 años cuando Elio Antonio tenía 16 años; así se conocieron y se hicieron amigos. Al comenzar el espectáculo, este amigo celta nos dio a entender que se encontraba en el estudio del humanista recién fallecido para organizar sus papeles y obras y conservarlos para la posteridad. Dentro de este marco, el celta—“socarrón, filosófico y humorado” (Díaz Pérez 23)—podía desenmascarar la naturaleza no sólo humanista sino también humana de Elio

Antonio, abordando tanto su brillantez como sus debilidades. Es como si ese catedrático-gramático se hubiese bajado del pedestal de la estatua dedicada a él a la entrada de la Biblioteca Nacional, para entablar conversaciones con el público que leía la obra o la veía representada en un espacio teatral.

Me hiciste conocer, Denis, que en tanto investigabas la vida y obra de Nebrija, incluso conversando con especialistas y académicos, estabas creando el mismo monólogo. Tuviste que adaptar los hechos concretos, dramatizando el lenguaje de los especialistas para que pareciera natural y espontáneo. Del mismo modo, inventaste ciertos diálogos entre Elio Antonio y su interlocutor celta para poder captar el estado mental del gramático en momentos críticos. Sirva de ejemplo la razón por la cual el gramático trabajaba tanto: “Alguna fuerza me inspira, me empuja, hasta mi domina. No me puedo resistir . . . Es como si una voz interior susurrara: ¡Adelante, Elio Antonio, adelante! El mundo te necesita para traer luz a las tinieblas y para que podamos distinguir entre el bien y el mal, la verdad y la mentira” (Rafter 51). El narrador celta citaba de memoria lo que suponía que su amigo hubiera dicho.

Por un lado, Denis, había que basar tu monólogo en hechos concretos, sacados de los propios escritos del gramático y de los estudios realizados sobre él. Por otro lado, como subrayaste, para un dramaturgo lo académico “se quedaría corto”; una obra teatral, había que sacarla del libro encuadernado y llevarla al escenario para que “cobrara vida” ante un público, siendo éste el “último eslabón en la cadena creativa” (Rafter 15). Acertaste diciendo que el teatro jamás debería basarse sólo en los hechos históricos, pues haría falta “algo más indefinible, tal como la emoción, la pasión y los sentimientos humanos del personaje” (Rafter 15). Así que buscaste al *humanista* Elio Antonio, siguiendo sus pasos por la puerta de entrada de la Catedral Vieja de Salamanca, por el claustro, y por los espacios donde él hubiera caminado como maestro; y luego andando por la Calle Libreros hasta el viejo Puente Romano, imaginado su humillante y triste despedida de la universidad y de la ciudad en 1509 (Rafter 17). Y del mismo modo fuiste a Lebrija para evocar a Elio Antonio de niño paseando por las calles y subiendo la colina hacia lo que quedaba del castillo medieval, y hacia la Ermita de la Virgen de Castillo (Rafter 18). Siempre con el fin de compenetrarse en la vida emocional del humanista, en cómo le hubieran afectado los grandes acontecimientos de la vida. Eso sí, pero respecto a librarte del acento de un irlandés, tenías muy claro que nunca podrías “competir con un español” (Monje 51). Sin embargo, sabías perfectamente que como actor podrías conseguir en las tablas “romper

la frontera emocionalmente”: “Cuando estoy en el escenario hablando en español puedo cometer errores, pero nunca cometo el error de la falta de emoción. El público sabe exactamente lo que estoy haciendo. Las emociones son universales” (Monje 51).

Haciendo el papel del narrador celta, sacaste a luz—con suma atención a las normas dramáticas—numerosos puntos clave en la vida y obra del maestro Elio Antonio. Indudablemente por deformación profesional mía en el mundo académico, enumeraremos a continuación ciertos hechos críticos antes de examinar cómo se reproducen en el texto mismo de *Amicus Nebrija* y cómo se trasladaron al escenario.

- la niñez en Lebrija donde aprendió los rudimentos de la lengua latina;
- los estudios en Salamanca donde obtuvo el bachillerato en Artes (c. 1463);
- el desplazamiento a Bolonia (1465–1470) con una beca para estudiar Teología en el Colegio de los Españoles;
- el contacto en Bolonia con el humanismo italiano y los nuevos preceptos de latín, además de griego y hebreo;
- la vuelta a España donde obtuvo el apoyo de Alfonso de Fonseca en Sevilla (1470–1473);
- su oposición en Salamanca a las cátedras de Oratoria y Poesía, unidas después a la de Gramática; las clases magistrales impartidas en las aulas de las universidades a lo largo de los años (1475–1486, 1505–1508, 1509–1513)—imprescindibles para mantener a su prole de nueve hijos;
- la publicación de sus *Introducciones Latinae* (Salamanca, 1481);
- el encuentro en 1486 con la Reina Isabel la Católica y la presentación de una muestra de su gramática de la lengua castellana;
- la entrada al servicio de Juan de Zúñiga, maestre de Alcántara (en Extremadura), para poder contar con una mejor situación económica y más tiempo libre para el estudio (1487–1504);
- la publicación en 1492 de su *Gramática sobre la lengua castellana*; y luego unos libros sobre el estudio de latín: *Diccionario latino-español* ese mismo año (1492) y *Vocabulario español-latino* (1494);
- el regreso a Salamanca donde, en 1505, ganó la cátedra de Gramática;
- el enfrentamiento con la Inquisición (1504–1506), y la redacción de su *Apología* (ca. 1507);
- el rechazo de la Universidad de Salamanca al presentarse para una cátedra de Gramática (1513);

- la cátedra de Retórica concedida por su protector, Francisco de Cisneros, en el Estudio de la Universidad de Alcalá (1513–1522);
- la muerte en Alcalá de Henares (1522).

Conviene precisar también que en el Prólogo al *Vocabulario español-latino* (1494) el *Grammaticus* sevillano dio guerra, o más latinamente, *contención*, contra la barbarie, propugnando una restauración de los clásicos grecolatinos como los que deberían ser imitados, pues por ellos habrían de renacer todas las demás artes. Pero aparte de enseñar la Gramática—“la ciencia de bien hablar y bien escribir,” como decía en el Prólogo a las *Introducciones Latinas* (1481), la misión del *Grammaticus* fue, en primer lugar, la de “fijar los textos, estragados por los copistas a lo largo de los siglos”; y en segundo lugar, la de “explicar su contenido, allanando los pasajes más difíciles y esclareciendo el significado de las voces más raras y oscuras” (Gil 29). En otras palabras, para este *Grammaticus* (de cuyo nombre y apellidos ¡ya no quiero acordarme!) la Gramática fue más que un estudio de la lengua; el contenido implícito se articuló por lo que más tarde se llamaría Filología (Gil 29). Como captaste, Denis, este Nebrija fue un hombre adelantado a su tiempo.

Echemos un vistazo a cómo la mirada penetrante del amigo celta le permitió a Elio Antonio pisar las tablas. En el escenario había libros, manuscritos y páginas sueltas por todas partes. Una figura salía lentamente desde la oscuridad con la toga y el birrete de época que solían llevar licenciados, doctores y catedráticos universitarios. Poco a poco entrábamos en el tiempo de la España de finales del siglo XV, principios del siglo XVI. Cargado de libros y papeles, el hombre caminaba con dificultad no tanto por ser una persona de edad como por evitar pisar los rollos de pergaminos desparramados por el suelo. Tenía a su cargo, nos dio a entender, “poner en orden el trabajo de toda una vida,” el de nada menos que su “amigo” Elio Antonio de Nebrija (Rafter 29). Este individuo, bautizado “el amigo celta” por ser de origen irlandés, se puso a leer en voz alta un texto sacado de la obra del humanista y gramático, en el que imploraba a los “jóvenes ilustres” que se entregasen a perfeccionarse en la lengua latina. En ellos, según exponía el maestro, estribaba la esperanza de recobrar el latín y evitar que los extranjeros (sobre todo los italianos) se mofasen de los españoles al oírlos hablar latín (Olmedo 74; Rafter 30). Aunque, Denis, el pasaje aparece en la versión impresa de *Amicus Nebrija*, y lo recitaste en vivo al principio, luego suprimiste la mayor parte en el escenario, pues

como actor te pareció que lo fundamental fuera relacionarte con los espectadores en lugar de monologar sobre el arte de hablar bien el latín. Lástima esta elección en un sentido, si me permites un aparte en mi triple papel de lectora, espectadora y escritora, porque en el período “metamoderno” del ciberespacio y más recientemente de la inteligencia artificial, hay cada vez menos interés en el lenguaje en sí, tanto escrito como oral, debido sin duda al tiempo perdido tecleando al móvil o navegando por internet.⁴ Estriba la esperanza de que el público hubiese sacado provecho de escuchar, por boca del amigo celta, un pequeño discurso sobre la importancia de escribir y hablar bien (el tema de latín aparte). Fuera como fuese, el celta sí cogió otra ocasión de comunicarse dinámicamente con el público al recuperar un manuscrito colocado—misteriosamente—en manos de un espectador sentado en primera fila, advirtiendo: “Por favor, pueden mirar, pero no tocar nada” (Rafter 31). ¡El amigo celta socarrón, cautivando al público!

Volvió a surgir el tema de escribir y hablar bien al reprobar Elio Antonio a su amigo celta de este modo: “tú nunca vas a llegar alto, ni en la iglesia de España, ni entre la élite del mundo universitario si no corriges tu gramática y te quitas ese acento” (Rafter 32). Sin embargo, Denis, como dramaturgo evitaste que el maestro de Lebrija tuviera un corazón de piedra, haciendo que el amigo celta le replicara como igual: “Maestro Elio Antonio de Nebrija, no es mi intención subir alto en esas instituciones, porque no son más que eso, instituciones. Prefiero llegar alto en el corazón de la gente, gente como tú, amigo andaluz, aunque tienes muchos defectos . . . Oooh, cuántos defectos tienes” (32). Así que, cuando dicho celta decidió llamar las cosas por su nombre, tachándole al gran maestro de “altivo” (33), ya estábamos al tanto. “Elitismo y vanidad”: de este modo se titula uno de los capítulos de Gil, subrayando el deseo del maestro Antonio de “brillar a toda costa” (78–79). Si bien “el hombre de letras suele ser engreído y vanidoso” pero raras veces “luchador y combativo,” el de Lebrija “fue ambas cosas en grado sumo” (Gil 67). Precisamente lo que lograste comunicar, Denis. En manos tuyas, el personaje de Elio Antonio atravesó la cuarta pared y cobró vida ante nosotros. Nos hiciste sentir los tiempos de triunfo y de alegría del maestro, y los de derrota y de dolor debido a su aire de superioridad y la malicia de sus enemigos.

Cabe destacar igualmente que el amigo celta hizo apreciar la labor de Elio Antonio, recordando con celo su interés por la época de los griegos y los romanos: “Los autores antiguos son como puentes gigantes. . . . A través de sus escritos podemos construir en mi país un edificio moderno

con materiales antiguos” (Rafter 33); y en otra parte: “No quiero solamente renovar el estudio de latín en España, sino también devolverle los autores que los italianos querían arrebatarse” (Rafter 34); y por añadidura, “Les molesta [a los italianos] que les dominemos políticamente y quieren dominarnos por medio de la literatura. El colmo es que nos llaman groseros y bárbaros” (Rafter 34; cf. Olmedo 172). Dichas afirmaciones dieron lugar a que tú mismo, Denis, pudiste arremeter, por boca del amigo inventado, contra toda nación que se metiera con otra, buscando el poder, o sea la fama, la riqueza y la dominación, aparentando hacerlo todo por la gloria de Dios (Rafter 34). A *mi* manera de ver, pues, las cosas han cambiado muy poco desde el período moderno temprano al *metamoderno*; seguimos siendo igualmente belicosos, incultos y hambrientos de poder. ¡Qué alivio escuchar al amigo celta recitar versos del poema que el maestro, siendo “un andaluz muy orgulloso de serlo” (Gil 50), dedicó a la casa suya en Lebrija (“Salve, casita mía”), estando entregado tanto a sus estudios como a su país y a su patria chica! El poema, que recordaba la infancia del gramático, dio un tono lírico y emotivo a la escena (citado en Olmedo 221–23; Rafter 37).

Es significativo, Denis, que no hayas dejado al amigo celta acompañarle a Elio Antonio ni en su viaje a Italia, ni a Sevilla al regresar a España. Podemos suponer que esta estrategia de dramaturgia le permitiera al narrador guardar distancia y ser más objetivo, tener una mirada más justa en sus observaciones y en su crítica. Por un lado, aprehender lo que Elio Antonio consiguió hacer por su país: “poner en orden su lengua castellana, salvarla de la vulgaridad y centralizarlo todo en una voz clara, pura, poética y honesta” (Rafter 41); y por otro lado, juzgar la actitud excesivamente altiva de parte del maestro, por ejemplo, al osar declarar: “Soy descendiente de los romanos, es mi destino volver a España como debelador de la barbarie” (Rafter 40; Gil 13). ¡Vaya presunción! eso sí, aunque el *Grammaticus* no se había equivocado, según el amigo celta, al subrayar la ignorancia de la lengua en todas las ciencias: el Derecho, la Medicina, la Filosofía y la Teología (Rafter 40). O dicho por el propio Elio Antonio, hablando de su vuelta a España a los 29 años (en 1473): “Para desarraigar la barbarie de los hombres de nuestra nación, no comencé por otra parte sino por el estudio de Salamanca” (citado en Olmedo 23; cf. Rafter 42).

Llegaste, Denis, al meollo del carácter del maestro de Lebrija, en toda su complejidad brillante y fanática, por medio de las perspicaces intervenciones del interlocutor celta. Al haber presenciado las clases sobre la gramática

impartidas por el maestro, el celta manifestó su entusiasmo: fueron “elocuentes, precisas, profundas, llenas de humor,” en una palabra, “dinámicas” (Rafter 43–44). Por mucho que los colegas no pudieran tolerar la sabiduría del maestro, sus clases no le dejaban a nadie “indiferente” (Rafter 44). Los discípulos guardaron “un recuerdo imborrable de sus enseñanzas” y, es más, la cátedra de Nebrija tuvo el valor de enseñar los rudimentos de la latinidad a ciertos de los primeros preladados y oidores que pasaron al Nuevo Mundo (Gil 95–96). Pero ojo con los supuestos “testimonios elogiosísimos” de los discípulos, pues fue “la muchachada estudiantil la que expulsó al sabio de Salamanca” (Gil 98).

Como dramaturgo, director de escena y actor, Denis, sabías que hacía falta captar el interés del público. A estas alturas habrá que recurrir a unos conocidísimos versos de Lope de Vega en su tratado de dramaturgia lleno de guiños dirigidos al espectador, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). Nos referimos a cuando el dicho fénix de los ingenios jura encerrar “los preceptos con seis llaves” al escribir una comedia, sacando a Terencio y Plauto de su estudio para que no le den voces, “porque como las paga el vulgo, / es justo hablarle en necio para darle gusto” (Vega 40–50 passim). Sin embargo como dramaturgo, no podías encerrar con llave todas las referencias a las lenguas grecolatinas, siendo el tema la obra y vida del gran *Grammaticus* y latinista Elio Antonio de Nebrija. Por consiguiente tenías que encontrar otro modo de entablar relaciones con el público. Y ¿qué hiciste? Obviamente recurrir a tu identidad innata de bardo irlandés, al arte de contar historias, lo cual forma parte de la cultura irlandesa y de tu manera de ser. Es verdad que en 1486 Elio Antonio se encontró con la Reina Isabel para presentarle muestras de dos libros: *La gramática de la lengua castellana* y *Antigüedades de España*. Lo que pasó, supuestamente, en aquel encuentro fue comentado por el mismo Nebrija en la dedicatoria de su *Arte de la lengua castellana*. Lo que realmente pasó no podríamos decir con certeza, pues el mismo Elio Antonio solía recurrir al mundo imaginario al “hacer las dedicatorias y prólogos de sus libros sobre las conversaciones que los habían motivado” (Olmedo 25, nota 1). Entonces, Denis, el público vio al cuentacuentos irlandés en un momento de gran creatividad, pues al dramatizar dicho encuentro recurrió a la “ficción,” siguiendo el modelo del propio Nebrija (véase Olmedo 25, nota 1).

Aquí va lo que el público escuchó. El amigo celta sin nombre le acompañaba al maestro Elio Antonio a la audiencia concedida, cargado de libros para la reina y sonriendo y saludando a todo el mundo: nobles, guardias, criadas,

damas de honor. Pontificando como solía pontificar, el maestro pronunció uno de sus discursos más contundentes, primero para presentarle a la reina la *Gramática*: “En éste acordé ante todas las otras cosas reducir en artificio este nuestro lenguaje castellano, para que lo que ahora y de aquí adelante en él se escribiese pueda quedar en un tenor y extenderse en toda la duración de los tiempos que están por venir” (citado en Olmedo 25; Rafter 47). Y luego para explicar lo que le había movido a escribir el *Arte de la lengua castellana* (1492): “El considerar. . . que siempre la lengua fue compañera del Imperio, y de tal manera lo siguió, que juntamente comenzaron, crecieron, florecieron, y después juntamente fue la caída de entrambos,” y el “estar la nuestra lengua tanto en la cumbre que más se puede temer el descendimiento de ella, que esperar su subida” (citado en Olmedo 25; Rafter 47). No obstante, por erudita y curiosa que fuese la reina, le interesaba además trabar conversación con el lacayo celta callado, sonriente y cargado de libros. Le mandó hablar y salió de su boca un chorro de palabras, todas seguidas, confirmando su procedencia de Irlanda: una nación de grandes bardos, cuyo arte estaba en contar historias (Rafter 48). Silencio total; en vez de mandarle cortar la cabeza por tanto hablar, esta reina—todavía sonriente, según nos recordó el propio amigo celta en su papel de bardo—invitó al hablador irlandés a cenar para poder escucharle cantar una balada. Sólo tras pensarlo, añadió, “está invitado también el muy sabio maestro Antonio de Nebrija” (Rafter 48). Un perfecto golpe de maestro al maestro, pero no sin respeto, entendimiento y afecto. Si bien, al parecer del amigo celta, Elio Antonio “vivía sus clases de gramática” (44), ¡este latinista de Lebrija vivía en el escenario en manos tuyas, Denis! Explotaste con total ironía el carácter del sevillano: “un hombre de mucho gracejo y acerado ingenio y, como tal, gran conversador,” como comenta Gil en su capítulo “Ironía y salero” (62).

Concluimos nuestra conversación haciendo hincapié en dos eventos clave en la vida de Nebrija. En primer lugar, el enfrentamiento en 1506 con el Santo Oficio, es decir la Inquisición. El amigo celta se enfadó al pensar que el latinista y gramático sin par había sido acusado de causar escándalo con su comentario a cincuenta pasajes de las Sagradas Escrituras, con el fin de corregir errores atribuibles a los copistas medievales y a la adecuada traducción y comprensión de vocablos de significado oscuro. Nada más que ejercer su oficio de gramático, “encomiable por su lucidez y valentía” (Rafter 52). La *Apología* de Nebrija (ca. 1507), redactada al amparo del nuevo inquisidor Cisneros, fue un auténtico manifiesto en favor de la libertad de expresión y

de cátedra. Hiciste bien, Denis, al poner en boca del celta ciertas palabras del acusado, recitadas con celo, mostrando su tenaz resistencia a quienes querían forzar su voluntad: “¿Quiénes se escandalizan de mis trabajos? ¿Los doctos? ¿Los indoctos? ¿O más bien los que no siéndolo, se tienen por doctos? Los doctos, no, porque esos piensan como yo, y por la misma razón. Los indoctos, tampoco, pues desean saber y no se avergüenzan de ser enseñados por los que saben. No quedan más que los terceros, de los cuales dice Platón: ‘El colmo de la injusticia es que, siendo tú malo e ignorante, quieras parecer bueno y sabio’” (Olmedo 134; Rafter 53). ¡Vaya hombre de carácter! Y adelantado a su tiempo, además, pues al recalcar la ignorancia entre los supuestos “doctos,” puede que se señalase en el escenario un tema contundente que, en cierto modo, asedia a nuestro mundo académico actual. Dado que su protector Cisneros sustituyó al “imbécil” inquisidor Diego de Deza (Rafter 52), el maestro Elio Antonio se salvó de la hoguera. Seguramente dada tu capacidad de actor, Denis, esto supuso un gran alivio para el público.

En segundo lugar, se hizo referencia al escándalo en la Universidad de Salamanca (1513), cuando los enemigos del *Grammaticus* le pegaron el golpe decisivo, cruel y mordaz. Claro que Nebrija había fomentado enemistades al intentar demostrar que un gramático podía diversificar sus actividades, opinando sobre el uso de latín en otras disciplinas (el Derecho, la Medicina, la Filosofía y la Teología). Lograste, Denis, dramatizar en el texto y representar en escena el impacto emotivo de la humillación pública—motivada por intrigas del mismo profesorado—que sufrió Elio Antonio no tanto glorioso humanista como ser humano. Si bien opositó el maestro a una cátedra vacante de Gramática, en la votación final quedó relegado en favor de un aspirante, un discípulo suyo, sin ninguna experiencia. No obstante, en pleno dominio de sus facultades, al parecer del celta, nuestro Elio Antonio se levantó con dignidad y, con una leve inclinación de la cabeza, salió de la sala para nunca jamás volver a “poner los pies en tierra tan ingrata” (Rafter 56). “De Salamanca no me quiero llevar ni el polvo,” dijo indignado (Rafter 56). Captaste de forma contundente, Denis, el dolor y el sufrimiento producidos, sobre todo al comparar la funesta situación, de consecuencias irremediables, al asesinato de César en la Curia de Pompeyo de Roma: fue igualmente cruel (Rafter 55). Con el debido respeto, no puedo yo más que opinar que tal clase de manipulaciones y maniobras de parte de los colegas universitarios ha perdurado, desgraciadamente, hasta nuestros días. Fue Cisneros quien volvió a salvarle al *Grammaticus* de aquella hoguera mental y espiritual, concediéndole una cátedra de Retórica en la Universidad de Alcalá (1513–1522). Allí participó

en el proyecto de editar la Biblia Políglota e hizo una última reflexión sobre la lengua castellana, revisando sus *Introducciones Latinae* y sus diccionarios, y publicando *Reglas de ortografía*.

Como colofón, Denis, hiciste que el amigo celta, firme y constante en sus afectos y sensible al trato humano, valores que sobrepasan cualquier análisis de categorías gramaticales, no lamentase la muerte de su amigo Elio Antonio. En cambio, el bardo quería que las últimas palabras que escucharía el difunto maestro fuesen las propias y la última voz, la del irlandés. De este modo, el celta se puso a leer en su totalidad una versión castellana del poema que Elio Antonio, sobrecogido por la antigua grandeza de Mérida, escribió en latín en 1491. Titledo “De emerita restituta [Mérida restituida],” da ejemplo temprano del tópico de *memento mori*: la desilusión y el desengaño ante la fugacidad de las cosas de este mundo, un recuerdo de la destrucción inevitable no sólo de las obras creadas por el ser humano sino también del propio ser humano. “Todo se muda con el tiempo y perece con los años”; así comienza el poema (citado en Olmedo 213–14; Rafter 61). Sin embargo, juró el amigo celta, no se borraría con el tiempo la memoria del “Padre Fundador de la Lengua Castellana,” pues si las ruinas de Mérida pudieran ser restituidas y veneradas después de tantos años, lo mismo podría suceder al *Grammaticus*, cuyos tomos de gramática y diccionarios podrían rescatarle de vías de extinción. Qué final apropiado, Denis, hacer que se le ofreciera un brindis: “Salve, Elio Antonio de Nebrija. / Salve amigo mío. / El celta te saluda. / Salve *Amicus* Nebrija” (Rafter 63). Y de igual manera te ofrecemos a ti un brindis: ¡Salve *Amicus* Denis Rafter, pues has dado a conocer y a celebrar la vida y obra del hombre de Lebrija con ingenio e ironía y por supuesto, con la habilidad de un actor!

Susan L. Fischer es profesora emérita de Literatura Española y Comparada en la Universidad de Bucknell y actualmente académica visitante en la Universidad de Harvard. Especialista en el teatro del siglo de oro, es autora de *Reading Performance: Spanish Golden Age Theatre and Shakespeare on the Modern Stage* (2009), así como de innumerables estudios sobre Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca y Shakespeare, centrándose principalmente en las puestas en escena posmodernas de sus obras en España, Inglaterra y Francia. También es editora y co-colaboradora de dos volúmenes, *Comedias del siglo de oro y Shakespeare* (1989), y *Self-Conscious Art: A Tribute to John W. Kronik* (1996); coeditora y co-colaboradora de una tercera colección, *Women Warriors in Early Modern Spain: Essays in Honor of Bárbara Mujica* (2019); y editora de la revista de psicología, *Gestalt Review*. Un *Festschrift—Shakespeare and the Spanish Comedia: Translation, Interpretation, Performance. Essays in Honor of Susan L. Fischer*—apareció en 2013.

NOTAS

1. He aquí el catálogo de las representaciones de 2022: 24–25 de febrero, Teatro Municipal Juan Bernabé (Lebrija); 21 de agosto, Teatro Nuevo Fernando Arrabal (Ciudad Rodrigo); 3 de septiembre, Catedral, Festival Internacional de Teatro Clacón en Hoyos (Cáceres); 17 de septiembre, Teatro Liceo (Salamanca); 29 de septiembre, Teatro de la Universidad del Salvador (Buenos Aires); 28 de octubre, Teatro Cervantes (Béjar); 6 de noviembre, Teatro Calderón de la Barca (Peñaranda de Bracamonte). Y de 2023: 4 de febrero, Teatro de la Villa (Alba de Tormes); 14 de febrero, Biblioteca Nacional de España (Madrid); 10 de mayo, Corral de Comedias (Alcalá de Henares).

2. A este respecto, conviene destacar la exposición, “Nebrija (c.1444–1522): El orgullo de ser gramático: ‘Grammatius nomen est professionis,’” que tuvo lugar del 25 de noviembre de 2022 al 9 de abril de 2023. En la exposición, organizada por la Biblioteca Nacional de España, la Acción Cultural Española y la Fundación Antonio de Nebrija, se podía ver más de un centenar de obras procedentes de las colecciones de la biblioteca, junto con otras prestadas por una decena de instituciones españolas, seleccionadas para la conmemoración por la comisaria Teresa Jiménez Calvente.

3. En 2004 se estrenó en el Festival Medieval de Elche *Langel de lapocalipsi*, obra sobre San Vicente Ferrer; en 2010 se presentó en el Teatro Rojas de Toledo *El pájaro solitario* de José Rodríguez Méndez, obra sobre la vida San Juan de la Cruz; en 2009 y 2010 se representó en Ciudad Rodrigo *Bienvenidos a la realidad*, obra sobre la Guerra de la Independencia; en 2015 se representó en más de 270 espacios diferentes *Teresa: la jardinera de una luz*, obra sobre la vida y el trabajo espiritual de Santa Teresa de Jesús; y en 2019 *Don Quijote de Dublín* tuvo mucho éxito en el Festival de Almagro—todo esto para no hablar de las obras que montó Rafter con La Compañía Nacional de Teatro Clásico, incluso *No hay burlas con el amor* de Calderón (1998) y *Pedro de Urdemalas* de Cervantes (2016).

4. Aparece el término “metamoderno” en *Lockdown Shakespeare: New Evolutions in Performance and Adaptation* para hablar de “the metamodern sensibility, the perceived shift beyond late-twentieth-century postmodernism which permeates the opening decades of the late 2000s” (véase Allred, Broadribb y Sullivan 14).

OBRAS CITADAS

- Allred, Gema Kate, Benjamin Broadribb, y Erin Sullivan. *Lockdown Shakespeare: New Evolutions in Performance and Adaptation*. Bloomsbury Publishing, 2022.
- Díaz Pérez, Eva. “Nebrija vivo en el escenario.” *Amicus Nebrija: Un monólogo sobre Elio Antonio de Nebrija*. Diputación de Salamanca, 2022, pp. 21–24.
- Gil, Juan. *Antonio de Lebrija: El sabio y el hombre*, Milhojas Servicios Editoriales, 2021.
- Monje, C. “Nebrija con acento irlandés.” *ABC Artes y Letras / Castilla y León*, 24 de septiembre de 2022, p. 50.
- Nebrija, Antonio de. *Apología*. Logroño: Arnao Guillén de Brocar, 1507. Véase Pedro Martín Baños (estudio) y Baldomero Macías Rosendo (edición y traducción), *Bibliotheca Montaniana* 33, Universidad de Huelva, 2014.
- . *Introducciones latinae*. Salamanca: Juan de Porras, 1481.

- . *Vocabulario español-latino*. Salamanca, ca. 1495. Localización: Biblioteca Nacional (España) sig. Cerv9/32298. Edición facsímil en Madrid, Real Academia Española, 1989.
- Olmedo, Félix G. *Nebrija (1441–1522): Debelador de la barbarie, comentador eclesiástico, pedagogo, poeta*. Madrid: Editora Nacional, 1942.
- Rafter, Denis. *Amicus Nebrija: Un monólogo sobre Elio Antonio de Nebrija*. Diputación de Salamanca, 2022.
- Vega Carpio, Lope Félix de. *Arte nuevo de hacer comedias: Edición crítica y anotada, Fuentes y ecos latinos*, editado por Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

Performance Reviews

***El muerto disimulado*, by Ângela de Azevedo.**

Directed by Laura Garmo and Nacho León. Teatro a bocajarro.

Casa Palacio de los Villarreal. July 12, 2022.

VALERIE HEGSTROM, BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY

The early-modern Portuguese playwright Ângela de Azevedo's Spanish-language *comedia El muerto disimulado* deserved a contemporary Spanish premiere, and the *comedia* got that on July 27, 2021, when Teatro a bocajarro debuted their production during the Festival clasicOff in the Nave 73 performing arts theater in Madrid. The show played two nights as part of the festival, which showcases experimental productions of Spanish classical theater. Teatro a bocajarro's *El muerto disimulado* fit right in because directors Nacho León and Laura Garmo started their theater company in early 2020 to focus on making classical theater resonate with twenty-first-century audiences.

After the clasicOff shows, other performances followed in Madrid's Corral Cervantes August 24–28, 2021, in several locations on the outskirts of Madrid from January through March 2022 as part of the Red de Teatros de la Comunidad de Madrid initiative to make quality theater and concert performances available in municipal auditoriums, and in Ciudad Rodrigo on August 26, 2022, during the twenty-fifth Feria del Teatro Castilla y León. I saw the show in the Casa Palacio de los Villarreal in Almagro on July 12, 2022, during the Festival Internacional de Teatro Clásico, and I sat down for an interview with Nacho León a year later in Madrid. I learned from León that Teatro a bocajarro has a twofold goal—to conceptualize theater as a Baroque celebration (*fiesta barroca*) and to recognize the value of women's voices that have often been overlooked.

To create a “Baroque celebration” in their production of *El muerto disimulado*, the directors insisted on live music and dance (fig. 1), verbal and

Comedia Performance, Volume 21, 2024

Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA



Figure 1 | The cast with their instruments: Lisarda (Lidia Guillem), Clarindo (Rodrigo Casillas), Álvaro (Manuel de la Flor), Jacinta (Montse Simón), Dorotea (María Herrero), and Papagayo (Víctor Antona). Photo by Iñigo Sola.

physical humor, and a heightened self-conscious interplay between the actors and audience. León and Garmo felt lucky to work with Benigno Moreno, who directed the music and sound design, and with a talented group of actors who doubled as musicians, singing and playing instruments, including the melodica, ukulele, guitar, violin, *cajón* (box drum), and tambourine (fig. 1). María Herrero planned the vocal arrangements, sang beautifully, and performed the role of Dorotea, the comic servant of one of the two leading ladies. The show opened with a musical number and the troupe interspersed tunes based on early modern and contemporary songs throughout the play. The *gracioso* Papagayo (Víctor Antona) sang one of the songs, which evoked *fado* music and lent a medieval Portuguese feel, and all the music contributed to the lively, cheerful tone of the performance.

The musical choices were suitable for dancing and the instrumentalists swayed to the music while other actors popped up on stage from behind props, clapped, pirouetted, and jumped. The dancing supported the other comic movement inherent in Azevedo's script and performed onstage by the actors. One highlight involved the scene in which Clarindo/Clara (Rodrigo Casillas) attempts to sell their wares to Jacinta (Montse Simón) and Dorotea.

Two other actors lined up behind Casillas, and they spread their arms like a six-limbed Hindu god, displaying fans in different positions. Lidia Guillem played the swordfight in which Lisarda/Lisardo bests Don Álvaro to great humorous effect, overpowering and pushing the much taller and physically imposing Manuel de la Flor.

Azevedo's play takes place in Lisbon, and simple sets designed by Nuria Jiménez Salvador facilitated all this onstage movement and the fast pace of the performance. Her vision included just a few reusable elements. She created three large, long blocks that actors used flexibly and moved as they performed. Two sides of the blocks were decorated to resemble wood grain, and the other two sides looked like the blue and white tile that famously adorns the exterior of many Portuguese buildings. The blocks delineated different spaces and became benches, doors, platforms, and columns, where actors could enter, sit, lie, hide, lean, march, and swordfight.

Jiménez also designed the simple, stylized costumes which suggested—more than represented—early-modern Lisbon. All the actors wore dark brown trousers or leggings with white or cream-colored shirts with frills and ruffles in different places and collars of distinct designs. Then in a delicate echo of the Portuguese tile motif, the designer added a touch of royal blue to the costumes, hair ribbons for two of the women, an armband and blue-striped socks for Don Álvaro, and a sash for the *gracioso*. Papagayo's costume may have been the most realistic with baggy breeches, a simple vest, a knit stocking cap, and a blue, wide, fringed sash, all intended to recall Portuguese peasants. In Azevedo's text, the cross-dressing siblings Lisarda (fig. 2) and Clarindo (fig. 3) enter the stage already in drag. Teatro a bocajarro's actors donned their new outfits on stage and the simple costuming and sets made this easy. Jacinta pulled on a fencing vest—complete with a small, blue appliqued heart—and gloves, and Papagayo held a hand mirror for her while she drew on a moustache and goatee. In Clarindo's cross-dressing scene, two of the actresses stood on blocks and held a clothesline, from which he pulled a long, flowing vest that—accompanied by a blue head wrap—would represent Clara's dress.

The situations and language in Azevedo's play are exaggerated and amusing, and the directors and actors of Teatro a bocajarro understood and communicated the jokes. The six cast members worked together as an ensemble, in which no one stole the show and every performance counted. Part of the humor in their production resided in their embellishment of the self-conscious nature of the Spanish *Comedia* in general and of Azevedo's play specifically.



Figure 2 | Papagayo (Víctor Antona) helps Lisarda (Lidia Guillem) transform into Lisardo. Photo by Íñigo Sola.



Figure 3 | María Herrero and Montse Simón hold the clothesline while Clarindo (Rodrigo Casillas) cross-dresses as Clara. Photo by Íñigo Sola.

El muerto disimulado includes an exaggerated number of asides, in which the actors should speak directly to the audience, making the spectators accomplices to their antics. Garmo and León's version of the play magnified this technique when actors broke character to talk with the audience about their own performance of the play. At one point, one of the actors told the public that no record exists to indicate that the play had ever been performed before in Spain but admitted that a university group in the United States had staged the show, referring to the Brigham Young University Golden Age Theater Project's 2004 production, directed by Jason Yancey.

Teatro a bocajarro employed this self-conscious approach to make explicit their aim to give voice to early modern women. Beyond showcasing Azevedo's text, the actors taught the audience about the number of women who composed *comedias* during the seventeenth century and complained about forces that have kept those plays hidden for centuries. Early in the show, one of the actresses broke away from Azevedo's words to recite part of Sor Juana's poem "Hombres necios." Initially surprising, the performance text amplified the effect throughout by including poems and songs by other early-modern women writers, including María de Zayas and Cristobalina Fernández de Alarcón, along with excerpts from other plays by Azevedo herself. When León and Garmo began to look at women playwrights and to read their plays, they were surprised that, as students of Spanish theater, they had never heard of the women. Their project, partly didactic and partly recuperative, seeks to remedy that situation, to vindicate early-modern women playwrights, and offer an alternative perspective about the issues of that period that still resonate today. Teatro a bocajarro's rendition of Azevedo's *El muerto disimulado* is an important first step in that project.

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0358>

***Fuente Ovejuna* (1612), by Lope de Vega.**

Translated by Adrian Mitchell. Directed by Flordelino Lagundino.

Theatre for a New Audience, Polonsky Shakespeare Center, Brooklyn, NY.

April 30–May 28, 2023.

CLAUDIA MESA HIGUERA, MORAVIAN UNIVERSITY

*Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto como todo género
de poema o poesis, y este ha sido*

*imitar las acciones de los hombres
y pintar de aquel siglo las costumbres.*

—LOPE DE VEGA, *ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS* (1609)

Among Lope de Vega's plays, *Fuente Ovejuna* is arguably not only the most famous, but also one that has been performed the most often. Aside from the productions that remain undocumented because they either took place in small towns or were done on a rather modest scale, from 1939 to 1989 just in Spain it was staged at least 20 times (García Lorenzo 112).¹ By now, it would be difficult to find out the exact number it has been presented, and yet it remains clear that the spirit of *Fuente Ovejuna* continues to spark interest in directors, institutions, and audiences across locations and time. As recently as August 2022, Pedro Hofhuis and José Carlos Cuevas presented an adaptation in the actual village of Fuente Ovejuna, Córdoba, which encouraged "more than 300 residents [of all ages] to take the stage, stitch costumes, play music, style hair and makeup, train animals, and publicize the event" (Rasbridge 168). After this remarkable performance in the original Andalusian village, Lope's masterpiece was presented in New York City at the TEATRO CÍRCULO from October 7 to 23, 2022, and then in Brooklyn at the Polonsky Shakespeare Center from April 30 to May 28, 2023.² This latter adaptation, directed by the Filipino director Flordelino Langudino, that runs two hours with an intermission, is the subject of this review.

Langudino, a graduate from Brown University and the Trinity Repertory Company MFA program, became interested in the project after reading the play and discovering that the celebrated character of Laurencia had an "ability to lead the town in a collective action of revolution and self-awareness and self-understanding of their humanity . . ." (10). As audiences continue to enthusiastically engage with the world of *Fuente Ovejuna* in which an entire village rebels against the tyranny of their brutal commander, this review considers contextual, artistic, and technical aspects of Langudino's adaptation and suggests that the long-lasting interest in this *comedia* derives from the shared experience of finding a mirror whose reflection uncannily resembles our own.

Part of the experience of seeing this production of *Fuente Ovejuna* was the location itself. The Polonsky Shakespeare Center is within walking distance from a subway station and surrounded by the vibrant cultural life of the Brooklyn Academy of Music (BAM) that is only a couple of blocks away. Since 2013, it has been the site of Theatre for a New Audience productions which commissioned an auditorium solely dedicated to the performance of classical theater. The architect Hugh Hardy and Collaboration Architecture were responsible for the design and construction of the project. The four-story building displays a

contemporary glass façade framed by an aluminum composite black structure. Inside, the auditorium is modeled after the former Cottesloe Theater (now the Dorfman Theater) in London. It features a rectangular room that resembles the playhouses of the Elizabethans. Like the Cottesloe, the Polonsky has three levels: the pit, the center, and the gallery. The space is welcoming; blending tradition and innovation seemed like an ideal venue for the play. As I walked into the auditorium, I noticed that the space between actors and the first rows of the audience was almost non-existent. During the performance this feeling intensified as the actors broke the fourth wall, moved around the balconies, and honored the director's wish to make the public an integral part of the play: "the audience is the community," Flordelino remarked in an interview (15).

This staging of *Fuente Ovejuna* is based on Adrian Mitchell's adaptation that was first presented at London's National Theatre in 1989. Although Mitchell's rendition presents itself as an adaptation—"Two plays by Lope de Vega in new versions"—audiences familiar with Lope's play will miss the Spanish original and may notice unexpected word choices in certain lines. For example, in Lope's original, Laurencia speaks in defense of the *beatus ille*, and states her preference for waking up at dawn, making a fire, and placing a piece of ham—"un pedazo de lunada"—to eat with bread. This emphasizes the widespread notion in the literature of the time that peasants were considered "old Christians" and thus have no problem eating ham, unlike their *converso* counterparts. In Mitchell's rendition, Laurencia makes a large tortilla with basil, a choice that leaves out the ideological undertones associated with certain food practices.

Laurencia: Pardidez, más precio poner,
Pascuala, de madrugada,
un pedazo de lunada [a piece of ham]
al fuego para comer
con tanto zalacatón
de una rosca que yo amaso. (vv. 218–22)

Laurencia: I'd rather
Get up at daybreak
And light up the fireplace
Stack plenty of dry wood beside it.
And then
Make a tortilla
The size of a cartwheel
with cupfuls of basil inside it. (Mitchell 35–36)

Another feature of Mitchell's adaptation is the attempt to clarify ambiguous aspects of Lope's text. For example, at the climax of the performance, Laurencia denounces in front of the village that she has been raped and admonishes the villagers for their sheepish behavior:

Laurencia: When the Commander took me off
 You stood and googled like cowardly shepherds [. . .]
 Well, they held me down with violent abuse, [. . .]
 So he could violate me.

Doesn't my hair tell its own story?
 Can you see the blood on my skirt?
 Can you see the bruises
 Where they clutched me? (Mitchell 77)

Mitchell's adaptation continues to affirm the Commander's transgression and rape until the very end, when Frondoso tells the Queen that his bride "resisted and they hurt her" (97). This last detail differs from Lope's original in which Frondoso remarks before Isabella that despite the Commander's abuse, Laurencia's honor remains intact:

Frondoso: aquella noche primera,
 mejor que si suya fuera,
 a su casa la llevó;
 y a no saberse guardar
 ella, que en virtud florece,
 ya manifiesto parece
 lo que pudiera pasar. (vv. 2407–413)

Mitchell's adaptation appeals not only to a contemporary audience, but also to one that is not as familiar with the Spanish *comedia*: it reads faster than the original, incorporates more songs, removes some of the archaic language, adds swift English constructions, and retains the rhyme whenever possible. Some of the nuances of the original inevitably get lost in translation and in some instances, as described above, also eliminate certain tensions that are present in Lope's text. This adaptation successfully keeps the ethos of the *comedia* and gives space for the ambiguous ideological position of *Fuente Ovejuna*, which shaped the staging of the play over time.

Victor Dixon reminds us that starting with the “discovery” of the play in the nineteenth century, *Fuente Ovejuna* had been read, interpreted, and performed as a drama in defense of the establishment but also as a daring revolutionary piece (24). The first reading stresses the fact that although an entire village rebels against the Commander, it never fails to recognize the supremacy of the Catholic Monarchs both before the uprising and at the end of the play. For example, in Act II, Esteban confronts the Commander’s vicious behavior against his own daughter and warns him that the new laws from the Castilian Crown (“nuevas órdenes”), are implemented to counteract abusive actions from the nobility:

Commander: —I never tried to take his wife.
The boy wasn’t even married.

Esteban: Yes, you did. Don’t argue with me.
In Castile now a King and Queen
Are bringing peace to all the people
And stamping out petty tyrants. (Mitchell 73)

Furthermore, in Act III after the villagers take up arms at the gate of the Commander’s house, the audience hears them simultaneously engaging in a revolt and praising the Monarchs:

Mengo: [Off]
Long live Ferdinand and Isabella!
Death to all traitors! (Mitchell 82)

But other interpretations of *Fuente Ovejuna* had emphasized the uprising and staged the play as a social drama in which the peasants’ collective approach successfully overthrows the oppressor. Among these the most celebrated is from *La Barraca*, Federico García Lorca’s troupe, in which the Queen and King are eliminated from the script. This poetic license on Lorca’s part was consistent with the socialist ideals of the newly formed Spanish Republic, keen to educate a new generation of Spaniards through the rereading of their own classics. As García Lorca told Mildred Adams in 1932: “We believe we can do our part toward the great ideal of educating the people of our beloved Republic by means of restoring to them their own theatre” (238–39).

Flordelino's adaptation of the play remains close to Lope's text, with the inclusion of the magnanimous characters of Isabelle of Castile (Octavia Chávez-Richmond) and Ferdinand of Aragon (Ben Chase) who restore the order of the town that was disturbed by the excesses of the Commander. At the same time, this adaptation acknowledges a reading of the *comedia* as a proletarian drama—popularized during Soviet times and during the Spanish Civil War—with a playbill illustration that displays a single closed fist against a rocky background. Credited to Paul Davis, the poster evokes familiar labor union illustrations that underscore the anti-establishment adaptations of the play. This is reinforced in the brochure distributed at the start of the performance featuring a short biography of Adrian Mitchell that mentions both “his strong commitment to leftist politics and pacifism” and his “contributions to classic theatre” (5).

The elements of the *mise en scène* reflect a syncretic style that incorporates theatrical devices from the time in which the *comedia* takes place with a stage design closer to contemporary sensibilities. At the beginning and through the entire play, the stage appears decorated with a red tapestry displaying a geometric composition that serves as background and four long wooden benches placed laterally on each side. The color evokes two of the underlying themes of the play: the love theme that is present at different levels (between Frondoso and Laurencia, between the vassals and their lords, between the members of the community), but also the violence and transgressions that will eventually occur. The action starts at the House of the Master of Calatrava but with minimal additions—like the use of a cart full of country presents for the Commander—the stage transforms into the village of Fuente Ovejuna, and later into the palace of the Catholic Monarchs. Given this minimalistic approach, the use of symbolic banners onstage becomes important for the understanding of the play.

Fuente Ovejuna is set in 1476 when, after an intricate War of Succession, Isabella claims her right to the throne of Castile over her sister, Juana, and her brother-in-law, Alfonso of Portugal. In this tense political climate, the twenty-five-year-old Isabella becomes interested in asserting control over the nobility and particularly over the powerful aristocracy of the Religious and Military Orders of Santiago, Calatrava, and Alcántara (Elliot 74–79). This historical aspect of the play is illustrated on stage through the inclusion of a banner with the insignia of the Order of Calatrava that hangs from one of the balconies. In the upside-down world of the *comedia*, the scarlet Greek cross,

each arm ending in *fleur-de-lis*, becomes a negative marker. It is associated with both a disloyal nobility—as it is the case with the character of Rodrigo Téllez Girón, the Master of Calatrava, the impetuous youth who betrays the monarchs—and with the despotic Commander Fernando Gómez de Guzmán and his two strongmen, Flores and Ortuño. The symbolic value of the cross traditionally reserved for the most honorable members of the nobility is questioned because of the corrupt actions of the characters who bear the insignia either on the berets or on their chests. As Laurencia rightly comments after the Commander has tried to abuse her: “You know, if you weren’t wearing that cross/ I’d take you for the devil himself” (Mitchell 51). At the same time, it is revealing that once the townspeople have killed the Commander, Alonso, one of the peasants, brings out the coat of arms of the King and Queen followed by Juan Rojo, who displays the arms of Fuente Ovejuna painted by Mengo, “with a sheep rampant and a fountain” (Mitchell 88).

The minimalistic stage is complemented with Linda Cho’s eclectic costumes which tap into cultural icons of the collective imaginary. The notorious cross of Calatrava that is displayed over military outfits establishes a sharp contrast with the attire of the villagers, who appeared all dressed in white and beige costumes. The color palette and the use of natural cotton or linen fabrics reflect their closeness to nature and stress that true honor is not linked to power or blood, but rather to virtuous actions. In fact, Jacinta reproaches the Commander for his brutal intentions and declares that even though her father is neither wealthy nor aristocratic, he is a better man because “He always acts in an honourable way” (Mitchell 63). In response, the Commander decides that if he does not succeed, he will allow his troops to gang rape her: “They’ll queue up and screw you one by one” (64). In the play the women wear traditional Tehuana-style dresses like the ones that Frida Kahlo adopts in some of her most famous self-portraits. The attire of the male villagers resembles the one that Diego Rivera chose for Emiliano Zapata, one of the leaders of the Mexican Revolution (1910–1920) in *Zapata líder agrario* (1931). The idealized fresco currently at MoMA features Zapata and his army of peasants dressed in white instead of the usual dark *charro* outfits. They wear sandals, large straw hats, and carry sickles and spears. Zapata appears in the foreground holding a white horse by the bridle and stepping over a member of the Mexican bourgeoisie.

While the villagers seem to be modeled based on Mexican iconography, the Commander and his henchmen remind the audience of the Argentinian revolutionary Ernesto “Che” Guevara, all dressed in fatigues. They appear with the signature black beret of the “Che” but instead of the five-pointed star of the Cuban Revolution, the red cross of Calatrava is displayed. Finally, the Catholic monarchs wear matching bronze suits with textured floral patterns. The suits are topped with generous black ruffs evocative of those worn by members of the Spanish aristocracy in the late 1570s, featured most notably in El Greco’s portrait *The Nobleman with his Hand on his Chest* (circa 1580). In this adaptation of *Fuente Ovejuna*, the use of suits and ruffs of various colors and textures is reserved for the ruling class as the first and second aldermen and the Grand Master of Calatrava also wear them.

In the preliminary piece to the *Docena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Lope poetically reminds his readers about the importance of the actors who lend their talent to his wit for the enjoyment of the audience: “I know that when reading my plays you will remember the acting of those who gave this body a soul, so that you may derive more pleasure from its characters, who look only to your grace to lend them movement” (np).³ This adaptation of *Fuente Ovejuna* efficiently features a cast of fifteen actors in a play that could easily accommodate at least twenty-five. Except for seven actors who play the parts of Esteban (Barzin Akhavan), Frondoso (Carlo Albán), Laurencia (Carmen Zilles), Pascuala (Brenda Meaney), Mengo (Kenneth De Abrew), the Commander (Jonathan Cake), and Captain Flores (Jack Berenholtz), the remaining eight perform dual or even quadruple roles. The director’s decision allows some of the actors to explore completely different personas as is the case with Octavia Chávez-Richmond and Ben Chase who gave exciting performances as Jacinta and Leonelo as peasants, but also as the tempered Queen Isabella and King Ferdinand. The other actors who played more than one part include Stephen Berenson (Juan Rojo/First Alderman), Jo Brook, (Musician/Ensemble), Paco Lozano (Sargent Ortuño/Don Manrique), Brian McEleney (Alonso/Second Alderman), José Ospina (Grand Master of Calatrava Rodrigo Téllez Girón/Farmer/Father Oliver/Boy), and Ricardo Vázquez (Barrildo/Cimbranos). I would like to highlight the acting of Kenneth De Abrew, the charismatic actor who played Mengo, the *gracioso*, with his powerful stage presence and the sobering yet moving performance of Octavia Chávez-Richmond as the brave Pascuala.

Seeing *Fuente Ovejuna* being performed once again, I was reminded of the urgency of its themes that seemed as pressing then as they appear to us now: power imbalance, sexual and political violence, love and solidarity, female agency, active resistance, and collective strategy. As I entered the world of *Fuente Ovejuna*, I celebrated the courage and cooperative spirit of the villagers, rejected the violence against women, and was distressed by the way in which the whole town was subject to torture to find out who was responsible for the Commander's tribal lynching vividly described by Flores to the Catholic monarchs:

FLORES: The people of that town [. . .]
 Tore him to shreds [. . .]
 Stabbing right through the red cross on his breast,
 With a thousand vicious gashes, [. . .]
 And a mob of howling women underneath
 Caught his body on the points of pitchforks, [. . .]
 Dragged him into a barn.
 They fought each other to pull out his hair. (Mitchell 85–86)

The overt display of violence put onstage was hard to endure, particularly as the peasants become the next group of aggressors interested in killing and revenge. This uncomfortable feeling raises the question if physical violence was then (and now) the only way to achieve societal change. The play's ending struggles to present itself as happy since the Catholic monarchs forgive the townspeople and take them under their protection, but it is evident that the old structure prevails. The reflection that this dramatic mirror puts in front of us not only includes a wide range of human qualities, flaws, and passions, but also it humbly reminds us that we are not free from facing them all.

Institutional support was received to make this adaptation available to audiences in the New York metropolitan area including an award from the National Endowment for the Arts to finance part of the production, the support of the Consulate General of Spain in New York, and the Howard Gilman Fund for Classical Drama.

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0362>

NOTES

1. For a list of some of the most notable (and known) performances of the play, see García Lorenzo, whose article focuses on the reception of the 1993 adaptation of *Fuente Ovejuna* by the CNTC (Compañía Nacional de Teatro Clásico).
2. The adaptation from TEATRO CÍRCULO was directed by Mariano de Paco Serrano.
3. Translation by Victor Dixon. The Spanish original reads: “Bien sé que leyéndolas, te acordarás de las acciones de aquellos que a este cuerpo sirvieron de alma; para que te dé más gusto, a las figuras que de sola tu gracia esperan movimiento” (El teatro).

WORKS CITED

- Adams, Mildred. “The Theatre in the Spanish Republic.” *Theatre Arts Monthly*, vol. XVI, no. 3, 1932, pp. 237–39. archive.org/details/sim_theatre-arts_1932-03_16_3/mode/1up.
- Dixon, Victor. “Introduction” to *Fuente Ovejuna*. Aris & Phillips Hispanic Classics, 2005, pp. 1–48.
- Elliott, J. H. *Imperial Spain (1469–1716)*. Edward Arnold, 1963.
- García Lorenzo, Luciano. “Puesta en escena y recepción del teatro clásico español: *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega.” *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, edited by A. Robert Lauer & Henry W. Sullivan. Peter Lang, 1997, pp. 112–21.
- Langudino, Flordelino. “The Audience Is the Community.” Interview with Jonathan Kalb. *Fuente Ovejuna 360° Series*. Edited by Nadiya L. Adkinson, 2023, pp. 10–16. www.tfana/docs/fuente_ovejuna_360.
- Rasbridge, Victoria Jane. Review of “Lope de Vega. *Fuenteovejuna* (1612). Directed by Pedro Hofhuis and José Carlos Cuevas. Fuente Ovejuna (Córdoba), August 19, 2022.” *Comedia Performance*, vol. 20, 2023, pp. 168–73.
- Vega, Lope de. *Docena parte de las comedias de Lope de Vega*. Carpio. Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1619. www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccz364.
- . *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Cátedra, 2006.
- . *Fuente Ovejuna / Lost in a Mirror*. Translated and adapted by Adrian Mitchell. Introduction by Nicholas Dromgoole. Absolute Press, 1994.
- . *Fuente Ovejuna*. Text, Translation, Introduction, and Notes by Victor Dixon. Aris & Phillips Hispanic Classics, 2005.

Los empeños de una casa, de Sor Juana Inés de la Cruz.

EFE TRES Teatro and Teatro de los Sótanos, Corner Stage, University of Alberta, April 19, 2023 and Elder Jerry Wood Atrium, Allard Hall, MacEwan University, April 20, 2023.

ERIN ALICE COWLING, MACEWAN UNIVERSITY¹

AMANDA FUENMAYOR, MACEWAN UNIVERSITY

What do silent films, trains, and a synthesizer have to do with the *comedia*? Everything in the case of *Empeños*, the ingenious new collaborative adaptation of Sor Juana's *Los empeños de una casa*, between EFE TRES Teatro and Teatro de los Sótanos (Mexico City). Once again, the minimalist aesthetic of EFE TRES has brought a *comedia* to life using minor costume changes, austere props and set design, and over-the-top physical comedy. They have combined forces with Teatro de los Sótanos, a company better known for their politically charged, cabaret-style original productions, and the result is a tour-de-force.

The premise seems simple enough: three travelers, stuck at a station waiting for a train that is indefinitely delayed, need to pass the time. One, a teacher of early-modern literature (Montserrat Ángeles Peralta), has a copy of *Los empeños de una casa*, which she is willing to read out loud to the other passengers. Serendipitously, the other two are actors—denoted simply as “ella” and “él” in the script—on their way to a show (Lizeth Rondero and Fernando Villa Proal), who agree to perform the action of the play as if in a silent movie or pantomime. They recruit the station announcer (Galo Balcázar) to perform music and sound effects with the assistance of his synthesizer. Each piece could work on its own, but united, Sor Juana's complex *comedia de enredo* featuring a love pentagon involving siblings, foreigners, and a cross-dressing *gracioso* is unraveled in such a way as to delight even the most unwitting, first-time *comedia* viewer.

For those already familiar with EFE TRES's style from their previous adaptations of *El príncipe ynocente* or *Qué con Quique Quinto* (another collaboration with Peralta), you can likely imagine the two actors switching roles, using the props and costumes at hand, along with their body movements and facial expressions to command the attention of the audience. The addition of the *maestra* and *músico*, however, add elements that help direct the viewer further in both characterization and plot development. The musician's sound effects—from the most minor act, such as blinking the eyes, to major and sometimes violent reactions—accentuate the movements of the actors as they morph from character to character. The *maestra* tells the story with frequent pauses to explain particularly sticky points—the introduction of new characters, the set up of a house that no one seems to be able to escape—and tries her best to remain patient with her pupils.

Although we could extol the virtues of every scene and characterization, some standouts include the introduction of Don Rodrigo, the fight scene



Figure 1 | Sitting: Galo Balcázar as *músico*, Lizeth Rondero as *ella*, and Montserrat Ángeles Peralta as *maestra*. Standing: Fernando Villa Proal as *él*. Photo courtesy of Pop Comunicación.

between Carlos and Juan, and the veiling of the “ladies” for the denouement. Each of these scenes demonstrates a different facet of the talents of these two companies and how they bring their styles together to create something unique, which instantaneously creates audience identification with the characters and eases even the non-initiated into falling in love with Siglo de Oro performance.



Figure 2 | Montserrat Ángeles Peralta as *Maestra*, explaining the props and costume pieces that denote each character (in this case, the blue hair bow for Leonor and the green jacket for Carlos). Corner Stage, University of Alberta. Photo by Michael Carroll, MacEwan University. Used with permission.

The introduction of Don Rodrigo was particularly impactful. The company EFE TRES is known for their use of *ñaque* performance techniques, where each actor plays multiple characters during each scene, and this show demonstrated just how far their abilities to multitask have grown. Up to this point, Villa Proal and Rondero had each played individual roles, playing against each other and the props that stood in for different characters. Since the actors often switch gender roles in this production, we assumed that Don Rodrigo might be portrayed by Rondero, when, in fact, both actors participated in the characterization of Don Rodrigo, with Rondero seated on the top of Villa Proal's shoulders while wearing a long raincoat to portray Don Rodrigo during the character's first scenes, underscoring the power and authority of the father figure in the period.

The fight between Don Juan and Don Carlos de Olmedo is perhaps the most original scene of the play. Although the actors start the fight, staging the combat scene in earnest, the Maestra's overly enthusiastic narration, complete with onomatopoeic fight sounds reminiscent of scenes from the 1960s *Batman* television show, the actors grow tired from their physical acting long before the Maestra even becomes aware of the breakdown in communication.

They lean against the clock tower, drinking from water bottles and laughing with the audience at the Maestra's over-the-top performance. Her gestures, sounds, and narration go on for several minutes before she notices that the rest of the performers are taking a break. The companies' choices in this scene create interactive identification through humor with the audience, something they carry to the extreme when they involve audience members directly in a later scene.

As we reach the denouement, the actors once again break the fourth wall, this time by entering the audience to involve a spectator as a stand-in for Leonor. By involving a member of the audience, they are able to surpass the limits of the *ñaque* format, since the final scenes of the play require almost all characters to be on stage at once, creating a problem for the two-man show as they attempt to recreate a staging involving eight characters and at least three cases of mistaken identity. Each character of the play is defined by a clothing item. Therefore, a blue headband with attached veil, the symbolic hairpiece that denotes Leonor, is given to a member of the audience, who is then directed by Rondero as Don Rodrigo. Much like the choice to suspend



Figure 3 | Lizeth Rondero (on the shoulders of Fernando Villa Proal) as Don Rodrigo, lamenting his empty coffers. Corner Stage, University of Alberta Photo by Michael Carroll, MacEwan University, used with permission.



Figure 4 | From left to right: Galo Balcázar, Lizeth Rondero, and Fernando Villa Proal take a break from a particularly intense scene while the oblivious *Maestra* continues her frantic narration off-camera. Corner Stage, University of Alberta. Photo by Michael Carroll, MacEwan University, used with permission.



FIGURE 5 | Lizeth Rondero as Don Rodrigo incorporates an unidentified audience member into the action as a veiled Leonor. Elder Jerry Wood Atrium, Allard Hall, MacEwan University. Photo by Eric Flores Moreno, used with permission.

the action during the fight monologue, this scene fully engaged the audience as active members of the play.

With *Empeños*, these companies have taken one of the more complex *comedias de enredo* and created a master class in *comedia* viewing for the novice audience member. Those who are new to the theater scene would enjoy a play where the actors used these various methods of breaking the fourth wall, including the asides of the Maestra, which explain characters and difficult *enredos*, the humorous interaction with the audience during particularly long scenes, and the direct inclusion of audience members in the action. All of these moments help to foster a deeper understanding of the play and bring the Siglo de Oro to life even as far from Mexico City as Edmonton, Alberta, Canada. For audience members there, we created subtitles alongside the rest of a Spanish introduction to translation class at MacEwan University. We also have a strong Hispanic community in Edmonton and were able to advertise the show to them through local shops and restaurants that cater to our Spanish-speaking population. One audience member noted how exciting it was to see a production in her chosen hometown in her mother

tongue, as it had been sixteen years since she had left Mexico and attended a show in Spanish; demonstrating that these shows are really adaptable and enjoyable for audiences all over the world, and working together with artists can lead to exciting student and community engagement that we might have otherwise overlooked.

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0371>

NOTE

1. Dr. Cowling has been involved in this project from its conception, working with Fernando Villa Proal (EFE TRES Teatro) on the original textual adaptation alongside two students, Ana Rodas Garcia and Daniela Villa Orozco, in 2020. In 2021, we received funding from the Arts & Science Dean's Office at MacEwan University to present a digital short of the preliminary scenes at the Association for Hispanic Classical Theatre's Virtual conference. We also have to thank the Office of Research Services, MacEwan University for providing us with a SSHRC Internal Grant to work with the company in the 2022–2023 academic year, which allowed us to bring the companies to Alberta in April 2023 to present the premiere tour of the show, and the Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales, México, which provided the companies with funding to work on the adaptation in Fall 2022 and pay the actors for their rehearsal and performance time.

Chronicles

Exprimiendo el jugo de los clásicos iberoamericanos: XXII Festival Iberoamericano del Siglo de Oro en Alcalá de Henares

AROA ALGABA GRANERO, UNIVERSITY OF SALAMANCA/
UNIVERSITY OF BURGOS

El Festival Iberoamericano del Siglo de Oro en Alcalá de Henares, dirigido por Mariano de Paco, cumplió su edición número XXII este 2023 y lo celebró nutriéndose del jugo de obras diversas, con distintos acentos, pues llegaron compañías argentinas, estadounidenses o chilenas e incluso una coproducción colombiana-francesa-española a representar las obras de Calderón, Lope, Cervantes, Fernando de Rojas o Francisco de Rojas Zorrilla, entre otros autores.

Diez enclaves funcionaron como espacios escénicos de las propuestas seleccionadas, entre las construcciones tradicionales y el aire de los patios: el Teatro Salón Cervantes, el Corral de Comedias, el Auditorio Centro Cultural Gilitos, el Museo Casa Natal de Cervantes, las Ruinas de Santa María, la Casa de la Entrevista, el Patio del Colegio de Málaga, la Plaza de las Bernardas, el Patio de Santo Tomás de Villanueva y el Auditorio Paco de Lucía albergaron puestas en escena teatrales y conciertos de música (desde ópera a zarzuela).

La selección de textos osciló entre títulos tan famosos como *La vida es sueño*, de Calderón, *El Quijote* de Cervantes o *La Celestina*, de Fernando de Rojas hasta obras que no se habían llevado antes a escena en el teatro profesional, como la *Comedia del Recibimiento*, de Bartolomé Cairasco de Figueroa o *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, de Miguel de Cervantes.

Comedia Performance, Volume 21, 2024

Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0379>

Asimismo, los enfoques fueron diversos, desde el tono popular de las compañías alcaláinas con *Entremeses itinerantes* de Cervantes, dirigidos por Francisco Campos de La Locandiera Teatro o *Los habladores*, atribuido a Cervantes, adaptados y dirigidos por Toñi Martín y Víctor Cobo, de Teatro La Jara y Coros y Danzas La Nacencia hasta los más experimentales, como la ópera de *Lazarillo*, dirigida por Ricardo Campelo, coproducción de Teatro Xtremo y Euroscena con el apoyo del INAEM, la Comunidad de Madrid, el Festival Iberoamericano del Siglo de Oro de la Comunidad de Madrid, el Teatro Leal de la Laguna, el Teatro Auditorio San Lorenzo de El Escorial y Proyecto Verdi o *#Lives (La vida es sueño)*, espectáculo inmersivo dirigido por Hugo Nieto, producción de Ensamble Bufo. La apertura de propuestas escénicas se pudo comprobar, asimismo, con los diferentes rangos de compañías, desde las consolidadas como la Compañía Nacional de Teatro Clásico (que llevó a escena *La discreta enamorada*, de Lope de Vega), a otras menos conocidas, como Diagoras Producciones (con su espectáculo *En un lugar de las Indias*, basado en un cuento de Pedro Gómez Valderrama sobre un viaje imaginario de Cervantes a las Indias).

Entre las obras que se pudieron ver en el festival, podemos mencionar *Yo soy don Quijote de la Mancha*, inspirada en la obra de Cervantes y escrita por el dramaturgo José Ramón Fernández, llevada a escena por la compañía argentina Tejido Abierto Teatro y dirigida por Jorge Eines, aunque ya había sido llevada a las tablas por Luis Bermejo en 2012 con José Sacristán como protagonista. En la propuesta escénica, con solo dos actores se construía el universo quijotesco desde una atmósfera de sueño, locura, y tango.¹

Resonó la “Balada para un loco”, compuesta por Astor Piazzolla cantada por el actor Claudio Garófalo, que interpreta a don Quijote. Los recursos escenográficos empleados no fueron excesivos: un poste como árbol, unos manuscritos y una bufanda con múltiples significados escénicos, como muchas veces ocurre en las compañías pequeñas o con presupuestos más reducidos (da cuenta del ingenio de las compañías teatrales argentinas en tiempos de crisis Rimoldi, 2013: 13). No por ello dejaba el espectador de ver los molinos o el barco encantado gracias al atrezo y el gesto de los actores. El personaje de Sanchica adquiría un peso fundamental en la obra, como escudera de don Quijote y continuadora de su misión tras su muerte.² La actriz Florencia Lorenzo, además, fue capaz de convertirse en el abuelo de Alonso Quijano, Sancho, Marcela o Urganda la Desconocida a través del cambio corporal y unos zapateos flamencos.

La peculiar *Comedia del Recibimiento*, de Bartolomé Carrasco de Figueroa, con versión de Inma Chacón y dirección de Rafael Rodríguez, producción de Euroscena, conducía al espectador al bosque umbrífero canario, a una tierra mitológica que se mezclaba con la realidad social y religiosa del siglo XVI. Las ninfas Sabiduría, Curiosidad e Invención preparaban la llegada y agasajo del obispo Fernando de Rueda a las islas (acontecimiento ocurrido en 1582) y, para impactarle, decidieron resucitar al más valeroso guerrero de las Canarias, Doramas. En esta versión libre, Inma Chacón añadía acción y tensión dramática a la loa de Cairasco, más cercana a un auto sacramental que a una comedia o un drama (Chacón, s.f.: 6). La puesta en escena combinaba estructuras escalonadas que daban juego al movimiento de los personajes junto con iluminación de diversos colores que creaba atmósferas, danzas y música de flauta y canciones de las ninfas. El duelo dialéctico final entre Doramas y el obispo de Rueda pausó la acción previa y se resaltó escenográficamente a través de la utilización de una gran alfombra roja y un blasón, así como mediante el vestuario ostentoso del obispo. Esta obra destaca por su combinación entre el mundo mitológico y el religioso y a la vez permite la reflexión sobre el papel de la historia canaria y la posible crítica a los sistemas religiosos dentro de la misma Iglesia (Cairasco era eclesiástico católico, pero con antecedentes judíos). La revisión de figuras del pasado histórico, además, es una de las líneas de interés de la dramaturga Inma Chacón, que ya se enfrentó a la historia de las mujeres de la familia de Cervantes en *Las Cervantas* en 2016 (en una creación escrita junto con José Ramón Fernández) o a la vida de la actriz de *La Baltasara (de actriz barroca a santa anacoreta)*, estrenada en 2018.

Supuso un viaje por los sentidos la ópera *Lazarillo*. Basada en la novela anónima, con libreto de Martín Llade y música de David del Puerto, dirección de escena de Ricardo Campelo y dirección musical de Lara Diloy, se trata de una coproducción entre Teatro Xtremo y Euroscena con el apoyo del INAEM, la Comunidad de Madrid, el Festival Iberoamericano del Siglo de Oro de la Comunidad de Madrid, el Teatro Leal de la Laguna, el Teatro Auditorio san Lorenzo de El Escorial y el Proyecto Verdi. Los estímulos para el espectador eran múltiples, con sobreabundancia de signos como en una obra de teatro posdramático, siguiendo los parámetros y terminología de Lehman (2017) que descolocaban al espectador y le conducían a sensaciones de desasosiego, como las que el propio Lázaro de Tormes tenía que haber experimentado en momentos de desengaño y soledad. La puesta en escena combinaba el canto lírico de los personajes con la palabra, a la vez que amplificaba mediante la

proyección de las imágenes grabadas por una cámara en directo ciertos detalles de la representación, con especial atención a los alimentos y las bebidas (jarro de vino, longaniza, cebolla, bollos sucios de pan, carnero) y utilizaba una escenografía cambiante, en la que una mesa gris podía transformarse en un poste de una escena a otra. El tenebrismo y las sensaciones desagradables apartaban al público del lado más humorístico de *El Lazarillo*, pero enlazaban con su cara más violenta (golpes, tirones de pelo, apretones de cuello), de manera que la construcción de los personajes de los amos tendía a la imagen de repugnancia. Esta perspectiva se puede ligar a las obras teatrales del siglo XXI que buscan crear efectos paralelos, como las de Angélica Liddell o Rodrigo García (Saint-Pierre, 2008: 208).

El coloquio de los perros, con versión y dirección de Sonia Rubio y producción de la compañía La Cubería, se representó en un espacio teatral más alejado del centro de Alcalá de Henares, el Centro Cultural Gilitos, donde actuaban compañías emergentes o no tan conocidas como las que llevan sus obras al Teatro Salón Cervantes o el Corral de Comedias. No obstante, y a pesar de que contasen con menos medios económicos, los dos actores, Roberto Mesas y Francisco Campos, pudieron encarnar a dos de los personajes cervantinos más famosos después de don Quijote y Sancho y a todos los amos y acompañantes de Cipión y Berganza.³ En la puesta en escena utilizaban una pantalla como elemento escenográfico en el que proyectaban siluetas animadas en algunas escenas que acompañaban a la narración de los actores. También unas sábanas blancas que iban pintando los protagonistas marcaban diferencias temporales y a la vez les permitían insistir en conceptos abstractos como “honradez”, “virtud” o “generosidad”, que se contraponían a los comportamientos de los amos.

La española inglesa, que adaptaba la novela cervantina a las tablas contemporáneas, presentaba versión de Diana Luque, dirección de Gonzala Martín Scherman y producción de Factoría Teatro. El espectáculo en otras ocasiones se ha representado junto con otra novela ejemplar, *Las dos doncellas*, al igual que ocurría con *La ilustre fregona* y *La gitanilla*, de manera que se aprecia la experiencia gustosa y repetida de amoldar las arcillas cervantinas. En este caso, Scherman se valió del ritmo y los juegos corporales de los tres actores, siguiendo “el código del contador mimador,” de Jacques Lecoq (Scherman, 2023: 70) para narrar y escenificar las aventuras y desventuras de Isabela entre España e Inglaterra. Lograron evocar el mar, los barcos y las luchas entre españoles e ingleses gracias al movimiento corporal y la voz, sin

necesidad de escenografías complejas, y recrearon un personaje tan solo con un vestido manipulado por un actor, como si se tratase de un títere.

Fue un acontecimiento teatral el estreno absoluto de *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, de Miguel de Cervantes, dirigida por Ernesto Arias, con versión de Brenda Escobedo y producción del Festival Iberoamericano del Siglo de Oro de la Comunidad de Madrid, Clásicos en Alcalá, EscénaTe, Fundación Juan March y Veranos de la Villa, pues no se había llevado antes a las tablas esta comedia cervantina por una compañía profesional.⁴ Esta comedia caballeresca y pastoril cervantina, que había recibido críticas por su “aparente desorden, su débil argumento y, sobre todo, su falta de unidad” (Fernández López, 2015: 80), consiguió con la puesta en escena de Arias ritmo y coherencia dentro de las tramas paralelas gracias a un engranaje metateatral muy cervantino en el que los actores y la regidora-actriz se interpretaban a sí mismos con sus roles de actores y rompían la cuarta pared.⁵ A través de la apertura o cierre de un libro y gracias al acto de encender una radio con una canción francesa se simbolizaban los vaivenes entre el mundo real y el de la ficción. La magia y las figuras alegóricas presentaron un papel especialmente significativo en la obra, con diversos trucos de apariciones y desapariciones propios del ilusionismo de Harry Houdini o David Copperfield, representantes de la magia moderna más allá de los conjuros de Merlín. El humo, la iluminación y los distintos tipos de cajas sirvieron para cubrir y descubrir el misterio, con un guiño a los cambios en la concepción de la magia entre épocas. El humor cervantino se llevaba el foco de atención principalmente en la escena de los pastores que compiten por el amor de Clori y se burlan despiadadamente del Rústico, su esposo, con animalizaciones que remiten también al teatro del siglo XVI, como el de Lucas Fernández (San José Lera, 2016: 47). Con este estreno se abre una senda hacia las lecturas de esta obra olvidada entre las que fueron “nunca representadas” de Cervantes.

Canciones del Siglo de Oro, espectáculo basado en textos de varios autores del siglo XVII (Cervantes, Calderón de la Barca y Lope de Vega), concierto protagonizado y producido por Paula Rodríguez y Arthur Astier, entre España y Reino Unido, se centraba en una perspectiva poética y musical. Se exploraron conceptos como la libertad, a través del soliloquio de Segismundo en *La vida es sueño*; el amor, mediante el poema “Ir y quedarse”, de Lope de Vega; la desesperación por la “Canción de Grisóstomo” presente en *El Quijote*, de Cervantes; la belleza de las ninfas que describe Cervantes en su *Viaje del Parnaso*; la efímera condición humana y el universo en el soneto dedicado

a las estrellas de *El príncipe constante* y el ansia de vida en el soneto “Noche fabricadora de embelecós”, de Lope de Vega. La voz de Paula Rodríguez y la guitarra de Arthur Astier evocaban cercanía, emoción, ecos que fluyen y efectos sonoros de aire, agua y cristal. La iluminación contribuía también al espacio íntimo entre el espectador y los artistas.

En el marco del XXII Festival Iberoamericano del Siglo de Oro Clásicos en Alcalá tuvieron lugar las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro Español tituladas *La representación dramática en el Siglo de Oro*, dirigidas por Luciano García Lorenzo, profesor de investigación en el CSIC y celebradas en la Capilla de San Ildefonso y el Antiguo Hospital de Santa María la Rica entre el 13 y el 16 de junio. En ellas se aunó el bullicio de la fiesta teatral áurea—muchas veces acompañado de música—en corrales, palacios, jardines e iglesias con las diversiones, los juegos deportivos, la reflexión filosófica sobre el *ethos* barroco, los coloquios con creadores escénicos y la palabra teatral proyectada en atriles y tablas.

Las jornadas se abrieron el día 13 de junio con la conferencia de José Antonio Pérez Tapias, de la Universidad de Granada, “Ecos actuales del ‘*Ethos* barroco’ en el siglo XVII de España y América”. El ponente incorporó una mirada filosófica e histórica sobre el Siglo de Oro español, especificando los distintos tipos de *ethos* presentes en los pliegues del Barroco y sus posibles conexiones con la era posmoderna. Pérez Tapias situó esta perspectiva en conexión con los condicionantes históricos que influyeron en su concepción: la Reforma protestante, la Contrarreforma y la Conquista de América con sus implicaciones jurídicas o políticas. Posteriormente, el actor José Manuel Seda recitó una loa de Lope de Vega y varios textos más relacionados con la representación, como “Una tarde en el Corral de Comedias”, de Zabaleta, hechizando a los oyentes.

Bernardo J. García García, de la Universidad Complutense, dedicó su intervención el 14 de junio a los “Ocios públicos y cultura del entretenimiento en el Siglo de Oro español”, fijándose en cofradías, hatos, juegos de cañas o de pelota, chocolates y paseos. Expuso diversas pinturas y citas de Zabaleta o de Juan Rufo para sustentar su panorama de las diversiones propias de la época más allá del teatro. Ignacio Arellano Ayuso, de la Universidad de Navarra, se enfocó en el estudio de los autos sacramentales en su ponencia “Teatro y parateatro: fiestas sacras en el Siglo de Oro (autos y canonizaciones)”, en la que indagó en la finalidad de conmover a través de la música y la escenografía en estas representaciones sacras, incluso mediante la incorporación de fuegos

artificiales o mariscos vivos. En la última mesa del día, intervinieron las profesoras Lola Josa y Teresa Ferrer Valls. Josa, de la Universidad de Barcelona, hizo alusión al proyecto Digital Música Poética y explicó distintas funciones dramáticas de la música en el teatro, en muchas ocasiones incidental, fijándose en las diferencias entre tonos populares y polifónicos. Teresa Ferrer Valls, de la Universidad de Valencia, basó su conferencia en “El cuerpo del teatro: compañías, actrices y actores en el siglo XVII”, explicó el rico patrimonio documental del teatro áureo español presente en las bases de datos de DICAT Y CATCOM (unidas, junto a otros proyectos, en ASODAT), y aludió a la cofradía teatral de Nuestra Señora de la Novena, así como a las licencias de representación.

En la jornada del 15 de junio, Carmen Sanz Ayán, de la Real Academia de la Historia, ofreció su perspectiva histórica sobre las relaciones entre nobles, dramaturgos y poder en el Siglo de Oro en su conferencia “Las utilidades políticas del teatro palaciego en el Siglo de Oro”, reflexionando sobre los valores ideales y los códigos alegóricos asociados con reyes o figuras nobles presentes en las obras de teatro palaciegas. Javier Huerta Calvo, de la Universidad Complutense, repasó algunas claves de las piezas teatrales breves del Siglo de Oro, insistiendo en su carácter festivo y carnavalesco y en la relevancia de su repercusión en el teatro universitario y profesional actual. En la mesa de la tarde, participaron María Luisa Lobato, de la Universidad de Burgos, con un viaje teatral por la vida de la comedianta Manuela de Escamilla titulado “¡Vaya de bulla y de fiesta!; el teatro áureo como espectáculo global”, en el que, en primera persona, mencionó sus papeles de Juan Ranillo, su casamiento con un dramaturgo y diversas obras y fiestas en las que participó, de acuerdo con la documentación presente en distintos archivos, como el Archivio di Stato di Venezia. Luciano García Lorenzo, del CSIC, nos dirigió por un paseo por el espacio escénico del corral, fijándose en sus partes y funcionalidades y aludiendo a la heterogeneidad del público.

Finalmente, el 16 de junio viajamos hacia el teatro del Nuevo Mundo de mano de Lillian Van der Walde, de la Universidad Autónoma Metropolitana de México, y José Antonio Rodríguez-Garrido, de la Pontificia Universidad Católica del Perú. La profesora Van der Walde, en su conferencia “Espacios de representación en la Nueva España”, se centró en los festejos y representaciones teatrales que tenían como finalidad la evangelización de los indígenas, en busca de la *admiratio*, como las representaciones en colegios para escenificaciones carmelitas. Rodríguez Garrido, por su parte, hizo

hincapié en los espacios teatrales de las iglesias (como la de San Agustín o de la Virgen de los Desamparados), en los diarios de noticias y en la distribución del público.

Los coloquios con actores y directores de escena de las obras a las que pudimos asistir en las jornadas ayudaron a comprender mejor lo que escondieron los ensayos, los procesos creativos y los referentes musicales, escenográficos y pictóricos de cada montaje visto (*Yo soy don Quijote de la Mancha*, dirigido por Jorge Eines, *La Comedia del Recibimiento*, dirigida por Rafael Rodríguez y *Lazarillo*, dirigido por Ricardo Campelo). Averiguamos el proceso de deconstrucción del personaje en el comienzo de la primera obra y los puentes establecidos con Piazzola; la trayectoria excéntrica del dramaturgo canario Cairasco de Figueroa, autor de la *Comedia del Recibimiento*, la inspiración en Adolphe Appia para la escenografía y las influencias griegas en el vestuario de Cornejo para los vestidos de las ninfas en la segunda obra; o los referentes solanescos, la búsqueda del naturalismo y el trabajo de investigación desarrollado en torno a la cámara de vídeo en la tercera.

Además de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro Español, el festival dirigido por Mariano de Paco ofreció otras perspectivas de los clásicos áureos, a través de la *Academia de Espectadores*, coordinada por Juana Escabias y dirigida a fomentar los debates entre creadores, académicos y alumnado de diferentes edades e intereses (pertenecientes a la Universidad de Mayores y al IES Antonio Machado); la exposición *Anaqrónias*, con fotografías de Juan Cerón inspiradas en personajes femeninos de *El Quijote* y la huella de distintos pintores del Siglo de Oro; las mesas redondas sobre *La metáfora escénica de Calderón a Alonso de Santos*, en homenaje al dramaturgo José Luis Alonso de Santos; la presentación del *Teatro completo* de Ana Caro de Mallén, editado por Juana Escabias; el Aula Internacional de Verano coordinada por Ignacio Rodolfo Hazen con charlas de especialistas del Siglo de Oro, seminarios prácticos con la compañía For the Fun of It, visitas culturales, y asistencia a obras de teatro; y el Ciclo *Otras Miradas*, coordinado por Amaranta Osorio y centrado en la mirada de investigadoras, dramaturgas y directores de escena de reconocido prestigio que se acercan a los clásicos del Siglo de Oro.

Exprimir los clásicos, como se ha podido comprobar, es una labor colaborativa, bien orquestada, que regala un espacio común de gozo y aprendizaje entre creadores y espectadores; una escena compartida. Reinterpretar aquellos textos que han pasado a la posteridad supone entendernos mejor en nuestros días;

valorar la palabra, el verso y la calidez de la fiesta teatral. Por ello, conviene apoyar tanto al Festival de Clásicos en Alcalá como a los otros festivales de teatro áureo que ofrecen estimulantes programaciones, como el de Olmedo, Almagro, Almería, Cáceres u Olite.

NOTAS

Esta crónica ha sido financiada por los fondos Next Generation EU Margarita Salas (Ayudas para la recualificación del sistema universitario español para 2021–2023 en la Universidad de Salamanca).

1. Las puestas en escena teatrales de *El Quijote* son muy numerosas y diversas, como muestra el trabajo de Fernández Ferreiro (2016) en el contexto español.
2. El personaje de Sanchica ya cobraba protagonismo en otras puestas en escena quijotescas, como *Quijote. Femenino. Plural*, de Ainhoa Amestoy.
3. Compañías como Els Joglars en coproducción con la CNTC, el Teatro de la Abadía, Morfeo Teatro, Solo y Cía, Laboratorio Escénico Univalle, Producciones Inconstantes, Pocapena Producciones, Tiempo Lírico, Dinamia Producciones o Amanece Teatro la han llevado a escena en el siglo XXI.
4. No obstante, el grupo de teatro universitario Metadrama de la Universitat de Barcelona dirigido por Gaston Gilabert sí que se hubiese adelantado en llevarla a las tablas un año antes (en 2022).
5. Sobre el metateatro de Cervantes se puede consultar Arboleda (1991), González Maestro (2004) o Jódar Peinado (2016).

OBRAS CITADAS

- Arboleda, Carlos Arturo. *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*. Universidad de Salamanca, 1991.
- Chacón, Inma. “Nota de la autora.” *Comedia del Recibimiento*, de Bartolomé Cairasco de Figueroa, s.f., Teatro Pérez Galdós Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Auditorio Teatro, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, Euroscena. Compañía Salvador Collado, Comunidad de Madrid, Clásicos en Alcalá. Festival Iberoamericano del Siglo de Oro Comunidad de Madrid, Castilla-La Mancha, Almagro. Fundación Festival Internacional de Teatro Clásico, INAEM. Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 5–7.
- Fernández Ferreiro, María. *La influencia del Quijote en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900–2010)*. Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2016.

- Fernández López, Sergio. "Lectura de *La casa de los celos y selvas de Ardenia*," *La Casa de los Celos y selvas de Ardenia*, en Miguel de Cervantes, *Comedias y Tragedias*, Volumen complementario, coord. Luis Gómez Canseco. RAE, vol. II, pp. 73–84.
- Jódar Peinado, María Pilar. *Metateatro español en el umbral del siglo XXI*. Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España y UNIR, 2016.
- González Maestro, Jesús. "Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral." *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 81, nos. 4–5, 2004, pp. 599–611.
- Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*. 2a. ed. Castellana. CENDEAC, 2017.
- Martín Scherman, Gonzala. "Las palabras de la directora." *Festival Iberoamericano del Siglo de Oro Clásicos en Alcalá. ¡Exprime los clásicos! Del 9 de junio al 2 de julio de 2023*. Alcalá de Henares. Ayuntamiento. Comunidad de Madrid, 2032.
- Rimoldi, Lucas. "Estrategias de afrontamiento en el teatro argentino ante la crisis de 2001." *Apuntes de Teatro*, vol. 137, 2013, pp. 5–18. Recuperado a partir de <https://revistaisthesis.uc.cl/index.php/RAT/article/view/32207>.
- Saint-Pierre, Amalà. "Radicals o los nuevos límites de la representación. Una mirada reflexiva." *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 2008, pp. 204–209.
- San José Lera, Javier. "*Homo ridens*. Procedimientos teatrales de la risa en las farsas profanas de Lucas Fernández." *Criticón*, 126, 2016, pp. 31–52.

Lope, sin fin, todo lo vence en la decimoséptima edición del Festival Olmedo Clásico

ADRIÁN VELASCO SAINZ, UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

En 2018 la musicóloga Alicia Lázaro, en el cénit del diálogo de las Jornadas académicas que tenía como motivo la representación por Nao d'amores de la *Comedia Aquilana* del poeta renacentista Torres Naharro, se dirigía al auditorio pronunciando unos versos del villancico con que Juan del Encina finaliza su primera obra dramática, compilada en el *Cancionero de 1496* y con que engasta temáticamente la mayoría de su producción dramática posterior, para recordar a los presentes en el Centro de Artes Escénicas San Pedro la importancia de no cerrar las puertas al amor: “Ninguno cierre las puertas / si Amor viniere a llamar, / que no le ha de aprovechar”.¹

Estos versos encinianos que abren el villancico que desarrolla el motivo de la omnipotencia del amor, añadidos como coda en aquel espectáculo representado en las tablas olmedanas de la decimotercera edición de Olmedo Clásico, estuvieron muy presentes en el encuentro teatral de este año, así como también lo ha estado la laudista Alicia Lázaro, a quien tanto debe la música que ha acompañado a los clásicos durante estos años y a quien se ha rendido homenaje en la reciente edición del Festival; emotivo recuerdo iniciado ya semanas antes en el Corral de comedias de Almagro con la presentación de *20 años navegando (2012–2021)*. *Alicia Lázaro in memoriam*, disco que recopila músicas de los siete espectáculos de repertorio prebarroco estrenados entre 2012 y 2021 por la compañía que dirige Ana Zamora.

Y es que el destino o la Fortunilla—como acostumbraban llamarlo muchos poetas áureos en sus comedias—ha querido que la temática del amor, sus enredos, la magia, y la figura del Lope de Vega de *senectute* hayan vertebrado

Comedia Performance, Volume 21, 2024
Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA
<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0389>

su decimoséptima edición, celebrada del 21 al 30 de julio de 2023, siendo hasta cinco las obras que del Fénix de los Ingenios se han representado sobre las tablas de la Corrala del Caballero y que han puesto de manifiesto la variedad de registros que utilizó el poeta y la riqueza de estéticas que emplean hoy las compañías teatrales para revivir las enseñanzas más intemporales de nuestros clásicos.²

Paradigmática ha sido, en este sentido, la representación de la comedia mitológica y de magia del último Lope, *El amor enamorado*, a cargo de Mic Producciones y 300 Alas Blancas, una apuesta novedosa por su estética ritual e identitaria y porque rara vez se ha llevado a los escenarios actuales. El espectáculo se centró en sus aspectos mágicos y fabulosos, donde la omnipotencia de un antojadizo cupidillo volante sazonó un drama de cuernos cuyo trágico designio divino logran finalmente revertir sus personajes, envueltos estos por la musicalidad de gaitas y rusticidad galaicas en un claro de bosque (*lucus*) con sendas de entrada y salida que logran engarzar la mitología grecolatina con la magia y animismo célticos. La estética ritual y el carácter mágico en torno a dicho Lope también ha formado parte de la programación con la comedia *El marqués de las Navas*, representada por Factoría Teatro, título inédito en las tablas y no menos olvidado entre la inmensidad de la producción lopiana. En este espectáculo el eros torna en ágape para honrar, en un elaborado y dramático encomio epidíctico, las grandezas del secretario y confidente del propio Lope, el III Marqués de las Navas, Pedro Esteban Dávila, haciéndole protagonista de enredos amorosos y deudas de honor con un componente maravilloso y fantasmal poco habitual en la poesía del Fénix. Ignacio Amestoy, con su reescritura de enredos titulada *Lope y sus Doroteas*, siguiendo su interesante línea postmoderna de actualizar los clásicos a las inquietudes del espectador más contemporáneo,³ ha recreado teatralmente episodios de la vida de Lope con especial atención en las mujeres que tanto colmaron de amor, celos, y desengaños el itinerario vital del ingenio madrileño. En una visión que comparte también una estética de cuño postmoderno, Vania Producciones representó al Lope que centra su coral en el laberinto de pasiones palatinas con un montaje de *El perro del hortelano* basado en la metateatralidad y la convención dramática donde la acción es dirigida por dos técnicos obligados a sacar adelante la función con escasos medios, sin escenografía ni vestuario, únicamente con la ayuda de dos actrices que ambos acaban de conocer. Finalmente, el amor en su sentido más logradamente indomable y trágico se materializó en el CAE San Pedro con el recital de palabra y música

El castigo sin venganza en sus versos esenciales, que sigue ahondando en las propuestas de fórmulas de acceso al teatro clásico, especialmente para los centros de enseñanza, y que parece consolidarse tras la buena acogida que ha tenido en sus ediciones anteriores, *El caballero de Olmedo* (2021) y *La vida es sueño* (2022), también bajo la dirección de Emilio de Miguel.

Si bien Lope ha sido omnipresente en la villa del caballero, sobre todo durante las Jornadas ligadas al Festival, cuyo título ha sido “Lope sin fin” y en las que su director Germán Vega García-Luengos se ha propuesto demostrar lo infinito que es Lope tanto en el plano académico como en las tablas,⁴ Olmedo ha acogido montajes de otros dramaturgos esenciales en los que también la magia, los enredos y especialmente el amor han brillado tanto como el propio Fénix. Con aura mágica se ha representado *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, comedia singular de Miguel de Cervantes publicada en 1615 y nunca antes representada, con la que la compañía EscénaTe, mediante el uso de diferentes elementos que ayudan a crear un ambiente mágico de hechicería, es capaz de hilvanar una trama de enredo compuesta por dos historias de amor simultáneas, una caballeresca y otra pastoril. No menor nigromancia ha desplegado la comedia *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara, de cuya versión postmoderna, repleta así mismo de metateatralidad y de rupturas de la llamada “cuarta pared” con las que se somete a constante revisión la representación del texto de Vélez, ha sido responsable el laureado dramaturgo Juan Mayorga y la compañía de payasos Rhum & Cía.

Una comedia de canónico enredo ha tenido lugar con *Abre el ojo* de Rojas Zorrilla, representada por la compañía Noviembre Teatro de Eduardo Vasco, quien mantiene su etapa consagrada a este dramaturgo caracterizado por su precisión dramática para componer divertidos equívocos, y con cuya estética ritual basada en el respeto absoluto hacia el texto y el contexto de época ha recordado el consejo que Rojas Zorrilla ya parece aludir en el siglo XVII: abrir el ojo para sospechar del amor, de hombres y mujeres por igual. De casamientos y enredos ha tratado también *Vive Molière* de la compañía Ay Teatro, una reescritura original en verso de Álvaro Tato que entrelaza diferentes escenas de la vida y de la obra del escritor francés bajo su característica estética lúdica de compañía. El espectáculo *Mañanas de abril y mayo* de Calderón de la Barca, montaje dirigido por Laila Ripoll, ha ambientado la trama de equívocos calderoniana en el Madrid de los años 50 y principios de los 60 con una estética juvenil, colorida, y primaveral, intercalando en el espectáculo diferentes alusiones al cine de entonces.

La puta vieja alcahueta, rediviva por una imponente Anabel Alonso, ha sorprendido con un comienzo que rompe con el *ordo naturalis* de la tragicomedia de Fernando de Rojas, donde Pleberio y Celestina dialogan sobre los motivos que conducen a Melibea a su trágico final, conversación cuyos tono y sentido recuerda el planto plebérico que culmina la obra cuatrocentista. El montaje de Antonio Castro Guijosa, versionado por Eduardo Galán, otorga especial importancia a la potencia dramática actancial de los criados, con un retablo de vivencias y costumbres cargadas de crudeza que logran infundir al drama un notable patetismo costumbrista. Rafael Álvarez, con su personal seña de juglar y bululú, cerró la edición con *El viaje del monstruo fiero*, espectáculo que rinde homenaje a todos aquellos cómicos de la legua y tantos hombres de farándula que eran tratados como monstruos. Actualizando al presente la veta mística del Siglo de Oro español y los capítulos noveno y decimonoveno del primer *Quijote*, el Brujo compartió diferentes alusiones y complicidades en torno al complejo panorama político español creando de esta manera un espacio de comunión, como ya lo eran los corrales de comedias en el siglo XVII.

En las Jornadas académicas, además del exhaustivo enfoque sobre Lope de Vega desde diferentes perspectivas y del mencionado homenaje a Alicia Lázaro, se ha conmemorado el cuadragésimo aniversario de Teatro Corsario, compañía muy ligada al Festival desde su creación en 2006, para lo que se ha proyectado el documental *Pasión*, cinematografía que pretende promover el que ha sido su espectáculo insignia, estrenado en 1988 y representado durante más de veinticinco años. También se han presentado el decimonoveno número de la Colección Olmedo Clásico, *La censura teatral en el Siglo de Oro* (2023), estudio del profesor Héctor Urzáiz Tortajada que ofrece una panorámica diacrónica del sistema de censura teatral y un estudio de las fuentes materiales desde el punto de vista de la intervención de la censura; y finalmente *El Clasiquillo*, un festival de teatro clásico dirigido por Javier Pérez Lázaro, cuyo objetivo es acercar a los más jóvenes el teatro clásico de una forma divertida y vivencial.

Se pueden cerrar estas páginas afirmando que el Festival Olmedo Clásico, por su rica variedad de propuestas y estéticas dramáticas que sigue reuniendo cada año, algunas de ellas casi inéditas en la escena teatral actual, se ha propuesto consolidar una labor fundamental para la conformación de legado dramático y muestra de ello ha sido la voluntad de plasmar la vocación de eternidad que todavía hoy se le atribuye al Fénix de los Ingenios, tanto dentro como fuera de los escenarios. Lope y el amor han secundado esta edición: y nada mejor

que los ecos de un verso que Virgilio coloca en boca de la reina cartaginesa en el libro cuarto de la *Eneida* para recordar que en la villa inmortalizada por el dramaturgo todavía se celebran con pasión vestigios de antigua llama aurisecular, sin tampoco olvidar la imperiosa necesidad de recordar al mundo la importancia de no cerrar bajo llave la puerta del amor hacia los clásicos.

NOTAS

1. “Diálogo VII. Torres Naharro 500 años después: la Comedia Aquilana de Nao d’amores.” *YouTube*, subido por Jornadas Festival de Teatro Olmedo Clásico, 16 de septiembre de 2018, www.youtube.com/watch?v=_2P985dJ4Ko.

2. Para recabar más información sobre los espectáculos y el sentido de esta edición, se remite al *Dossier Olmedo Clásico 2023*, así como a los boletines de los espectáculos publicados en la página web del Festival: www.olmedo.es/olmedoclasico/publicaciones/boletines-espectaculos.

3. Se recomienda la lectura de la entrevista “Reimaginando a Lope para el siglo XXI: Conversación con Ignacio Amestoy y Ainhoa Amestoy” realizada por Nieto-Cuebas (2023: 210–21).

4. Las Jornadas académicas de la decimoséptima edición del Festival Olmedo Clásico, tituladas “Lope sin fin”, han demostrado que la escena y la investigación no han cesado en su atención al dramaturgo: aproximaciones a Lope de Vega como personaje dramático, desde el cine y otras artes, desde la filología tradicional, desde las humanidades digitales, y desde la censura de su teatro.

OBRA CITADA

Nieto-Cuebas, Glenda Y. “Reimaginando a Lope para el siglo XXI: Conversación con Ignacio Amestoy y Ainhoa Amestoy.” *Comedia Performance*, vol. 20, 2023, pp. 210–21.

Book Reviews

Norton Roy and Jonathan Thacker, eds. *A Companion to Calderón de la Barca*.

Woodbridge: Tamesis, 2021.

ALESSANDRA CRISCUOLO, UNIVERSITY OF VENICE

En las últimas décadas, la admiración e interés hacia Calderón de la Barca ha resurgido de manera considerable. El hecho de ser proveedor de una forma a la vez popular y refinada de teatro, el planteamiento de problemas morales y existenciales en sus tragedias, así como las modalidades y situaciones tan variadas en sus historias han generado ríos de tinta sobre el análisis e interpretación de su denso corpus. El culmen de este afán lo representa el trabajo coordinado por Roy Norton y Jonathan Thacker, *A Companion to Calderón de la Barca*, a saber, el primer estudio completo en lengua inglesa sobre el dramaturgo. Y precisamente en la “Introduction”, los editores ponen de manifiesto qué aspectos y cuestiones han llamado más la atención a los especialistas actuales—uno para cada apartado del libro—junto a los rasgos del “inimitable, particular genius” (5) calderoniano en los que merece la pena profundizar. De ahí que el texto reúna catorce artículos en total, de los que en el primero (“Biography and Context”), Don Cruickshank, como cualquier trabajo que se precie, se detiene necesariamente en los avatares de la vida del escritor y en su marco histórico.

La perspectiva más intelectual que subyace a las obras del dramaturgo se analiza en cambio en “The Calderonian World”, donde Jeremy Robbins explica en detalle cómo ciertos temas, conflictos, profecías, y asuntos morales y religiosos construyen el complejo entramado del universo de sus piezas, examen que facilita notablemente su comprensión. Pero antes de llegar a plasmar su propia forma de hacer teatro, Calderón tuvo que heredar mucho de sus antecesores, conforme sostiene Alejandro García-Reidy en el tercer

Comedia Performance, Volume 21, 2024

Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA

apartado consagrado al “playwright’s draft” (51), haciendo hincapié en su relación con la comedia nueva, pero también en el tipo de público para el que escribía y la ligazón entre el escenario y el papel, esto es, el mercado editorial de la época.

A partir del cuarto capítulo se ahonda en textos puntuales, empezando por un itinerario por *La vida es sueño* (1635), que Jeremy Lawrance define como “Spain’s most famous drama, but also most notorious” (73). Es esta una pieza clave cuya indagación es necesaria en un estudio dedicado al dramaturgo. En concreto se observan rasgos como el lenguaje exquisito y portentoso, el ritmo, los diálogos, y algunas preguntas que emergen de su estructura y contenido. A continuación, en el quinto apartado, se recorren cuatro piezas de honor, en concreto la trilogía “wife-murder” (6) y la contundente actualidad de esta práctica, según reflexiona Colin Thompson, tomando en consideración *El médico de su honra* (1630), *A secreto agravio, secreta venganza* (1635), y *El pintor de su deshonor* (1640), cerrando luego el círculo con *El alcalde de Zalamea* (1640). A su vez, la faceta del Calderón comediante se abarca en el capítulo siguiente, puesto que para Jonathan Thacker se trata de una vertiente descuidada del escritor pero que ayudaría a comprender más a fondo su corpus dramático, realizando un trayecto por este género por él cultivado y meditando sobre temas como, entre otros, las convenciones del amor junto a su expresión, la caracterización de los personajes (damas, galanes, confidentes), y el didactismo.

Por otro lado, la dimensión mitológica de los textos cortesanos la encara Margaret R. Greer en el apartado siete, donde se constata la habilidad del dramaturgo de mezclar, mediante figuras como Ulises o Prometeo, lecciones éticas con un espectáculo entretenido. Destaca a este respecto la función de diversión que desempeñaba este tipo de representaciones, especialmente para la corte, para la cual la maquinaria escénica llegaba a ser crucial, en consonancia con la presencia de música y baile, en ocasión, por ejemplo, de cumpleaños, bodas, o el nacimiento de un nuevo príncipe. Otro aspecto a considerar en lo que atañe al arsenal calderoniano es el componente teológico de sus comedias, sobre las que se para Isabel Hernando Morata (cap. 8), articulando su investigación en párrafos sobre obras bíblicas, hagiográficas, marianas y, cómo no, sobre *La devoción de la cruz* (1623). No menos útil es el enfoque en la densidad filosófica, religiosa y estética de los autos sacramentales, como lo hace Ignacio Arellano en el noveno capítulo, ofreciendo un repaso del contexto eucarístico, para luego pasar al nivel temático—literal y alegórico—de estas formas litúrgicas, a las herramientas de “ingenuity and drama” (177) en

El día mayor de los días y *No hay más fortuna que Dios* y acabando con una mirada a dos metáforas barrocas: el teatro y el mercado.

Asimismo, puesto que un personaje-tipo imprescindible en las comedias de Calderón es, notoriamente, el criado gracioso, Roy Norton (cap. 10) efectúa un análisis pormenorizado de la profundidad y rango de esta figura en un abanico de textos, deteniéndose de forma especial en Cosme (*La dama duende*), Candil (*El galán fantasma*), Clarín (*La vida es sueño*), y Coquín (*El médico de su honra*). Efectivamente, este hombre de humor aparece tanto en comedias cómicas como en comedias serias, gracias a su variabilidad, versatilidad, y capacidad de atraer a todo tipo de espectador (“from humble to royal”, 201) con sus efectos que se extienden mucho más allá del simple alivio jocoso. Las intervenciones del criado calderoniano se caracterizan por una sutileza, polimorfismo, e ingeniosidad que dan paso a hondas reflexiones y dejan claro que su papel tiene que matizarse en la complejidad de cada obra. Y como el gracioso sigue solo parcialmente las convenciones de la figura, resulta imprescindible la participación activa del oyente/lector, que ha de desentrañar su densa e intrincada psicología, latente en la idiosincrasia de cada mundo dramático.

Sea como fuere, la riqueza del repertorio del escritor se extiende más allá con el apego al arte visual y el papel que globalmente juega su tendencia hacia lo pictórico desde un punto de vista estético, conforme especifica Oliver Noble Wood (cap. 11). A este propósito, los focos se centran en primer lugar en los hipotéticos nexos de Calderón con Velázquez, observando posteriormente las obras con pintores protagonistas y puntualizando la relevancia de los retratos como herramienta dramática en sus intrigas. Ahora bien, hay multitud de elementos que componen la puesta en escena calderoniana además de la forma y contenido de la pieza, como examina Santiago Fernández Mosquera en “The Staging of Calderón Theatre” (cap. 12), observando la manera en que Calderón trae a la vida sus textos valiéndose de efectos especiales, música, reparto, vestuario, y decorado. En efecto, se apunta a que el reconocimiento universal del dramaturgo en el mundo del teatro se debe sobre todo a su maestría en la mise-en-scène, atendiendo necesariamente a la disposición de los corrales de Madrid.

Para rematar esta guirnalda teatral es de rigor atender a la recepción de las obras de Calderón, de la que se encargan los últimos dos apartados de este estudio, desde dos perspectivas distintas. La primera es de tipo temporal, teniendo en cuenta la reflexión de Ritchie Robertson (cap. 13) a partir del

Romanticismo hasta el siglo XX en Europa, distinguiendo entre la coyuntura de los románticos alemanes, el caso de Goethe, el interés vienés, británico, y francés. La segunda posición indaga más cuidadosamente el ámbito específico del mundo hispánico hasta la contemporaneidad, según indica Duncan Wheeler en la última sección. Dentro de esta ruta española resalta de manera particular el considerable potencial de *El alcalde de Zalamea*, quizá un clásico universal en el escenario de hoy día, con la CNTC en mente y las múltiples representaciones realizadas desde 1881. Un análisis, este último, que anticipa una importante conclusión a la que puede llegarse tras este sustancial itinerario calderoniano, ya que el público actual se refleja perfectamente en las críticas del siglo XVII y sigue interrogándose sobre los mismos asuntos que definían ese periodo.

A los catorce capítulos les suceden dos apéndices ligados en primer lugar a la mención tanto de recursos digitales como al papel de las piezas del escritor y seguidamente a la versificación de sus textos. Se trata de un aspecto que se ha discutido muy poco, pero que resulta de suma importancia en la escena literaria áurea, sobre todo para la interpretación de ciertos enredos y la innovación llevada a cabo. El estudio concluye con una extensa “Consolidated Bibliography”, definitivamente preciada para quienes quieran seguir investigando sobre Calderón, seguida de un índice global de nombres, obras, y una selección de conceptos. Del *excursus* tan sabiamente construido en esta epopeya teatral, en suma, se desprende sin duda cómo las preocupaciones y situaciones que caracterizan a los personajes presentes en el mosaico literario del dramaturgo son “the same as those of our own” (p. 14) y continúan entreteniéndolo, haciendo sentir y pensar a sus espectadores y lectores más de cuatro siglos después.

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0394>

William Manson and C. George Peale, eds. *Los hijos de la Barbuda*. Estudio introductorio de Javier Irigoyen-García.

Newark: Juan de la Cuesta, 2022

ALEJANDRO GARCÍA-REIDY, UNIVERSITY OF SALAMANCA

La paciente y necesaria labor de edición crítica del teatro completo de Luis Vélez de Guevara que desde hace décadas encabeza George Peale nos ofrece un nuevo fruto: *Los hijos de la Barbuda*. Esta edición de una comedia de rica

tradición textual parte de los sólidos precedentes que Maria Grazia Profeti y Caroline Monahan prepararon en la década de 1970, ediciones a las que supera la presente al ofrecer un texto crítico que ha cotejado todos los testimonios conocidos, incluyendo un manuscrito consultado por Monahan y dado por perdido durante casi medio siglo, así como una nueva copia manuscrita localizada en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

Como es característico de esta serie veleciana, la edición está encabezada por un estudio introductorio a cargo de un especialista, en este caso Javier Irigoyen-García. En ella analiza de manera precisa las principales características de *Los hijos de la Barbuda* como obra dramática. Vélez parte de una ambientación pseudohistórica medieval—la de las pugnas entre el reino de Navarra y la taifa de Zaragoza—para desarrollar una trama ficticia que mezcla amores de reyes (entre el rey navarro don Sancho y la dama que da título al drama, la valerosa y honrada doña Blanca de Guevara; y entre el rey musulmán Marsilio y la hermana de don Sancho) con los hechos valerosos de los hijos de “la Barbuda,” quienes acaban emparentados con las coronas de Francia y Navarra. Vélez refuerza la caracterización medievalizante en el plano sonoro, pues recurre a la *fabla antigua* e incorpora musicalmente varios ejemplos del romancero viejo. Irigoyen-García estudia cómo la obra se construye teatralmente a partir de la figura de la mujer varonil, el conflicto entre “moros y cristianos,” y una espectacularidad basada en los enfrentamientos armados y una indumentaria variada, que abarca de lo villano a lo cortesano y lo militar. Una de las aportaciones más interesantes de Irigoyen-García es su trabajo de archivo en la villa de Leganés, que le ha permitido localizar tres documentos —recogidos en apéndice—que dan cuenta de la representación más temprana ahora conocida de *Los hijos de la Barbuda*. Esta puesta en escena en el marco de una fiesta local se llevó a cabo en Leganés en noviembre de 1611 y corrió a cargo de aficionados con el apoyo de actrices profesionales, contratadas para la ocasión y probablemente provenientes de Madrid. Además, la documentación apunta a que la comedia se había representado anteriormente en Parla, pues el texto empleado en Leganés se copió de un manuscrito que poseía dicha localidad cercana.

En su estudio textual preliminar, George Peale analiza los testimonios que han transmitido *Los hijos de la Barbuda*, que constituyen dos ramas que derivan de manera independiente del original, hoy perdido. La primera rama la forman las tres ediciones de la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* (volumen que abre esta comedia de Vélez) y una copia

manuscrita sacada de la segunda edición en 1626. La segunda rama es un conjunto de cinco manuscritos, todos ellos de muy finales del xvii o ya del xviii (siglo donde creo que debe situarse el nuevo manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla y quizá también dos de los manuscritos de la BNE), que derivan a su vez de algún arquetipo común perdido. Su tardía datación es el primer indicio del éxito y la pervivencia de *Los hijos de la Barbuda* entre el público. El segundo, estudiado por George Peale, lo constituyen las numerosas modificaciones, atajos, y adiciones que presenta el texto de los manuscritos, lo que refleja su uso como material de compañía y la activa vida escénica de este drama.

Si Profeti usó el MSS/16165 de la BNE como texto base de su edición por su consistencia en el empleo de la *fabla antigua* y Monahan, la *princeps*, George Peale se inclina por una edición que también parte de la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega*, pero enmendándola en pasajes problemáticos con los manuscritos menos deturpados. Es una propuesta ecdótica cabal: la *princeps* no es solo el testimonio más antiguo, sino que, ante todo, presenta muchas menos lagunas que la tradición manuscrita. El lector se encontrará con un texto crítico riguroso, con todas las variantes a su disposición en el aparato crítico. En este sentido, el único pasaje problemático es el de los vv. 1908–1931. No se indica en el aparato crítico—al menos no claramente—que dicho pasaje no figura en la *princeps*. Además, los vv. 1924–1931 son la misma redondilla, pero duplicada. Esto último, que de manera indirecta se recoge en el aparato crítico, es probablemente un despiste por la posición de una acotación que figura después o antes de la redondilla según el manuscrito. Se trata de una mínima incongruencia en un texto, por lo demás, muy pulido. Quizá se podría haber marcado con aparte algunas intervenciones del rey al comienzo de la escena que inicia en el v. 134, pues son comentarios para sí o para el noble que lo acompaña (vv. 280–281), o aceptar la enmienda del v. 458 (más problemática, pero también lógica, es la del v. 2019). Asimismo, harían falta tildes en el “Él” del v. 789 y el “qué” del v. 1228, y eliminar la coma al final del v. 2531. En fin, minucias propias del género de la reseña. El lector encontrará resueltas todas las dificultades de la *fabla antigua* en las notas explicativas finales, ricas en aclaraciones y en pasajes paralelos pertinentes para ilustrar expresiones o conceptos propios de la pluma de Vélez.

¿Podría funcionar esta obra para un público contemporáneo? Tal vez pueda amedrentar el uso de la *fabla antigua*, pero *Los hijos de la Barbuda* no deja de ser una obra de acción, con una ambientación medievalizante y un lenguaje

exótico, elementos a los que están más que acostumbrados los espectadores actuales gracias a películas y series que, *mutatis mutandi*, recurren a técnicas semejantes. Quien se aventure en un posible montaje cuenta aquí con un texto crítico y anotado plenamente actualizado para ello. En definitiva, estamos ante una edición que recupera un sólido drama de Luis Vélez de Guevara, que gozó de éxito en la escena teatral barroca y que quedó ligada al nombre del ecijano, como apunta el anónimo autor de la comedia *Barba a barba honra se cata* al destacar, en un elogio de dramaturgos coetáneos, que “De un Vélez honran la corte / *Los hijos de la Barbuda*”.

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0397>

Eric Calderwood. *On Earth or in Poems: The Many Lives of Al-Andalus*.

Harvard UP, 2023.

ROB BAYLISS, UNIVERSITY OF KANSAS

On Earth or in Poems appears at an interesting moment in time, as geopolitical tensions between the Islamic world and “the West” approach an intensity not seen since the Bush-era “War on Terror,” when a “clash of civilizations” narrative took hold across Europe and was adopted in Spain by José María Aznar to explain his government’s response to the March 11, 2004, train bombings in Madrid. It is refreshing to read Eric Calderwood’s presentation of the many ways in which the cultural narrative of al-Andalus is used to perform a diverse array of identities and worldviews throughout the world, as a counter to the xenophobic embrace by Spain’s far-right *Vox* party of a *Reconquista* cultural narrative that relies upon a reductive flattening of the Muslim Other. Calderwood’s challenge to conventional academic treatments of al-Andalus is to change focus, away from history and historiography and towards present-day human beings that engage with some version of an al-Andalus narrative to confront, negotiate, and overcome the challenges faced in their communities.

Because *On Earth or in Poems* is such an original take on a problem that has long been studied, it is challenging for me to classify or categorize it in conventional terms. It showed me the possibilities of a Neomedievalism that was less Eurocentric, or of a diachronic mode of comparative literature nimble enough to engage in the analysis of a contemporary cultural narrative

while also being firmly grounded in that narrative's historiographical roots. It is important to note, however, that the author acknowledges from the outset that these roots are often irrelevant to the artists, intellectuals, and activists engaging al-Andalus today. Calderwood's selection of case studies demonstrates how contemporary uses of al-Andalus can widely vary in their consonance with the narrative projected by the western academy. As a reader whose understanding of al-Andalus had been almost exclusively formed through that academic lens, I now understand that this diversity is not merely a function of the concept's representation as a remote moment of history, but indeed that the many ways of imagining al-Andalus "perform meaningful cultural and political work, even when they only have a tenuous relationship to events in medieval Muslim Iberia" (9). To the disappointment of readers seeking something like a definitive history of Muslim Spain, Calderwood's point of departure is instead that "rather than asking what al-Andalus *is*, I ask what it *does*" (9, original emphasis).

Wisely, Calderwood's introductory chapter demonstrates a thorough knowledge of current and classic scholarship on the topic, which allows him to identify those of its tropes to be woven into his own analysis (e.g., Christina Civantos's notions of Toledo and Cordoba "paradigms" for interpreting Andalusí history through the respective lenses of translation or religious tolerance), while also identifying how his purpose (that of a Comparatist) departs from that earlier work. While he acknowledges the growing body of scholarship on the cultural afterlife of al-Andalus, Calderwood opts to put aside the geographical, disciplinary, and chronological barriers limiting much of this contemporary scholarship in order to treat a set of key versions of the Andalusí cultural narrative that have been obscured by those dividing lines, which are the interdisciplinary fault lines where comparative literature thrives. These thematic or tropic versions of al-Andalus in fact become the thematic bases for his organization of the book's chapters: "The Arab al-Andalus," "The Berber al-Andalus," "The Feminist al-Andalus," "The Palestinian al-Andalus," and "The Harmonious al-Andalus." His treatment of these themes is an especially useful service to Hispanists hitherto unaware of the scholarship completed outside of their own field in Arabic and Middle East studies.

Chapters 1 and 2 explore the usage of al-Andalus as a marker of cultural identity. "The Arab al-Andalus" addresses how among Arabic cultures like Saudi Arabia and Syria, al-Andalus is appropriated as a purely Arabic entity—a simplified reduction of a far more complicated history involving

the rise and fall of many different cultures in the Muslim world. The “pan-Arab consciousness” (19) that began to develop in the nineteenth century now thrives in today’s globalized digital media environment, thus facilitating this Arab appropriation through cultural production widely circulated from Lebanon to Kuwait. In Calderwood’s estimation, “Arab al-Andalus’ is a discourse that has empowered Arabs of different faiths and animated celebrations of pan-Arab identity, while also ignoring, or even openly rejecting, the contributions that North Africans and Andalusis of North African descent made to al-Andalus” (17). The exclusion of these African communities from the history they share with the Arab world, a practice Calderwood exposes in his analysis of early twentieth-century historical fiction and twenty-first-century television dramas, effectively “whitens” al-Andalus while also (mis)informing historians from Europe as far back as the nineteenth century. Chapter 2, “The Berber al-Andalus,” turns our attention to those excluded North African communities that continually contributed to (and occasionally ruled over) al-Andalus. In this case, emphasis is placed on recent and contemporary cultural programming, including combined efforts of the Spanish and Moroccan governments and media industries to center al-Andalus in Berber/Amazigh Granada. Like the “Arabization” described in the previous chapter, the appropriation here can be traced back to a century ago; in this case, however, the discourse of *Berberness* is part of a broader effort to revive indigenous north African cultural legacies across the Mediterranean region. This project entails highlighting the medieval Almoravid and Almohad dynasties of indigenous North African origin as what we might call the “golden age” of al-Andalus. These invocations of Andalusian identity are motivated by contemporary political expediency: in this case, the rise of a Moroccan Nationalist movement in the 1930s that would become pivotal to the process of Moroccan decolonization and independence, which was ultimately realized in 1956. In both chapters, al-Andalus is embedded in cultural identity deliberately and programmatically by intellectuals, historians, and artists for the benefit of their communities.

Chapter 3 (“The Feminist al-Andalus”) shifts the focus to gender identities and the utility of the Andalusian narrative for emerging and established autochthonous feminist movements in the Islamic world. Calderwood thinks of feminism expansively here to accommodate “a diverse range of ideological, cultural, and geographical positions” via “a broad and flexible definition of feminism” (110). As Western feminism developed in the nineteenth and

twentieth centuries, Muslim feminists sought more indigenous articulations of their cause better equipped to address the concrete problems of their lived experiences within the Islamic patriarchy—a political emancipation not unlike the emergence of Black Feminism in the United States during the 1970s. What ties the diverse examples of Muslim feminism to one another in the book is the development of a common narrative of Al-Andalus that centered on the intellectual and artistic empowerment of women like Wallada, an Umayyad princess born more than a thousand years ago whose passion for literature led her to found a legendary *tertulia*. Wallada's rarefication would eventually inspire, among other things, the founding of a girls' school in northern Africa and a mode of feminism in the Muslim diaspora far better suited to address the needs of women in those communities than its second- and third-wave Western corollaries. As with the entire monograph, Calderwood's rich selection of cultural products (in this case, including public murals, poetry, women's histories, popular fiction, and film) evinces "a cultural lineage that includes al-Andalus and that links the experiences and exploits of Andalusian women to the cultural and political ambitions of women in the present" (114). The legends of illustrious Andalusian women come to serve as exemplary "cultural matriarchs" (114) for modern-day feminists throughout the Muslim world. Calderwood's close reading of Saliha Ghabish's poetry is particularly salient: the Emirati poet builds her work dialogically around samples from the legendary Andalusian poet Buthayna to develop first a dialogic connection, which ultimately dissolves into a shared identity.

"The Palestinian al-Andalus" explores a recurring theme among writers, poets, and journalists dating back to at least the 1920s, in which al-Andalus had assumed a place in the Palestinian imaginary "for understanding and debating the plight of Palestine in the face of the dual threats of colonial rule and Zionist encroachment" (157). The cultural narrative of a lost, culturally glorious civilization in this case serves as a cautionary tale, lest Palestine's precarious sovereignty (and eventually, the loss of that sovereign autonomy in the latter half of the twentieth century) make it a "second al-Andalus." As the conflict between Israelis and Palestinians continued through several generations, the cautionary tale would become more complex: "The Palestinian al-Andalus would become, at once, retrospective and prospective, elegiac and visionary" (159). In other words, the deployment of al-Andalus has evolved from an analogy of loss to one of hope for a future in which Palestinian culture might one day flourish again.

This optimistic trajectory prepares the reader for the book's final chapter, "Harmonious al-Andalus," in which the monograph's most diverse slate of cultural products reveals the ubiquity of the narrative. "Harmonious" here is a multifaceted term, referring both to the musical medium on which Calderwood focuses and to the common message of *convivencia* that these products share. (We do well to recall that one's personal adherence to or disdain for a narrative of Iberian *convivencia* has little to do with whether or not the products under Calderwood's scrutiny embrace that narrative.) The heart of the chapter's argument is developed from a musical project in the early 1980s, *Macama jonda*, in which Spanish Flamenco artists led by José Heredia Maya collaborated with Moroccan Maghribi musicians known for what is now called "Andalusi" music in northern Africa. The two high-profile artists crafted a show of what Calderwood calls "Flamenco-Andalusi fusion," in which prevailing themes of connection and brotherhood are developed on a number of literal and figurative levels. *Macama jonda*, itself a code-switching term, would roughly translate in English as "deep encounter," and it would serve as a kind of template for many subsequent "fusion" projects uniting musicians from Spain and northern Africa. During this analysis, we learn how complicated and fraught this discursive fusion can be, as when the common trope of brotherhood or fraternity in *Macama jonda* is shown to be a repurposing of the discursive manipulation by the Franco regime to maintain Spanish colonial rule over Morocco. Spain and Morocco, the regime argued, share a common point of origin in al-Andalus that made for something of a "special relationship" between colonizer and colonized to justify Spanish occupation and control of its neighbor.

The chapter proceeds to fan out well beyond the *Macama jonda* to incorporate widely disparate musical genres and positionalities, ranging from the Palestinian diaspora via American musical theater to Spanish rap with code-switching from Arabic to French to English. The effect of this variety leaves the impression that, having viewed al-Andalus in each of the preceding chapters as if through a differently colored lens, we are now looking into a full-spectrum global kaleidoscope of musical genres, geographic spaces, and political contexts. The approach proves especially fruitful as the monograph draws to a close, as Calderwood treats music as both an object of study and as a way of understanding his subject—or, as he puts it, ". . . musical transmission and performance are themselves metaphors for how the memory of al-Andalus operates in contemporary culture" (208). Beyond the

memory of cultural nostalgia, the real power of al-Andalus lies in its capacity for facilitating the negotiation and articulation of identities and positionalities, whether individual or collective.

Calderwood concludes with a reflection on the ubiquity of the al-Andalus cultural narrative that brings him back to his own location, the Central Illinois Mosque and Islamic Center, which was designed to echo the famous striped arches of the Mosque of Cordoba. The Andalusian community of Cordoba continues to grapple with its own relationship with al-Andalus, a contest embedded in the history of the monument itself, a mosque converted to a cathedral after the Reconquista. Prompted by local conservatives, the Catholic Church surreptitiously privatized the building 2006, a move that was not made public until several years later. Calderwood is of course right to point to this controversy as evidence of al-Andalus's continued importance in the negotiation of tensions between the traditionally Christian and Muslim worlds. In just the few months since the book's publication, however, those tensions have taken a critical turn for the worse in their Israeli/Palestinian epicenter, with spillover worldwide that includes the home campuses of many who might be reading this review. While we cannot know to what extent Palestinians have al-Andalus in mind as Israel wages war against Hamas in the Gaza strip, a key point of contention involves the current Israeli government's regard for the innocent Palestinian civilians trapped in the conflict. The importance of seeing the humanity of these people—an inconvenience to the war planning on either side of the conflict—seems clearer than ever, and indeed is likely the only path to finding a sustainable resolution to the conflict. In this context, the publication of a text such as *On Earth and in Poems* constitutes a more timely intervention than its author could have envisaged at the time of writing.

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0400>

Esther Fernández and Adrienne L. Martín, eds. *Drawing the Curtain: Cervantes's Theatrical Revelations*.

Toronto: University of Toronto Press, 2022.

AARON M. KAHN, UNIVERSITY OF SUSSEX

As articulated in the editors' introduction, the aim of the collection, divided into two parts, is to "further demonstrate from a series of diverse perspectives precisely how and to what effect Cervantes exploits theatricality" (5).

Best known as the author of *Don Quixote*, the contributors to this book demonstrate both individually and collectively the extent to which Cervantes's love for the theatre imbues his oeuvre across genre.

Part One ("Alternate Theatricalities in Cervantes's Drama") commences with a chapter by Bruce R. Burningham, "Cervantes and the Simple Stage," which encapsulates the rationale behind the overarching project with the observation that "Cervantes's theatre is an enigma, if not an afterthought" (17). Burningham draws upon the simple stage as defined by Hollis Huston: "the circle the street performer opens in a crowd, a space paradoxically constituted by the very performance it is said to contain" (18). Cervantes struggled with the *jongleuresque*, a characteristic Burningham adds to Hollis's notion, which this chapter contends was instrumental to his lack of success as playwright (33). John Slater's, "Queer *cambalaches* in *El rufián dichoso*" is the first of two chapters dedicated to Cervantes's quasi-hagiographic play. The critic characterizes it as "confounding" (42) given its violation of the traditional of time and space and inability or unwillingness to adhere to certain accepted norms of the genre. Slater calls this play a work "identity crisis" (43), focusing on gender-bending, cross-dressing, generic ambiguity, and narrative fluidity. Innovatively, he also focuses on linguistic cross-dressing and how *El rufián dichoso* "creates a textual spectacle of narrative metatheatricality" (62). In Chapter 3, "Of Players and Wagers: The Theatricality of Gambling for Salvation in *El rufián dichoso*," Sonia Velázquez studies the act of gambling in this play, written in a hagiographic style reminiscent of the *comedias de santos*. Velázquez points out an ostensible contradiction: the moral code of the times negatively deemed those who lost money gambling as "blinded" to their "social and spiritual duties" (73) and yet in *El rufián dichoso*, Cervantes "harnesses the structure of gambling . . . to religious ends" (76). This play, as the chapter reveals, embodies another manifestation of Cervantes's tendency to manipulate conventional generic and social structures to present his audience with real-life scenarios.

In "Writing to Rescue from Oblivion: The Phantasms of Captivity in *El trato de Argel*," Julia Domínguez explores Cervantes's dramatic refashioning of his memories of five long years of captivity in *El trato de Argel*. The play was either written in captivity or shortly after his return to Spain. The playwright expounds on the physical and emotional trauma he suffered personally, whilst relating his individual tribulations into a wider collective narrative of suffering. Domínguez discusses how the author was "quite familiar with such exercises of memory that generated mental spaces—in the style of virtual ones

today—and that relied upon the power of visual imagination” (103). Cervantes employs the stage as an extension of his memory. In the particular case at hand, he delivers “an excellent example of the theatricality of memory clearly derived from the art of memory and its techniques” (115). “Captivating Music, Memory, and Emotions in *Los baños de Argel*” by Sherry Velasco explores the mechanisms by which sad music stimulates emotion. Drawing on concepts from the period, Velasco analyses the scene halfway through Act II in which the Christian prisoners are granted permission to halt their labors and indulge in festivities to suggest that melancholic music served a cathartic function, easing the pain and sorrow of captivity. The dramatist was also sure to include songs designed to evoke parallel emotions amongst audience members: “Cervantes was keenly aware that certain details of our memories are archived by our ears and eyes, even when we are not consciously aware of the process” (142).

Ana Laguna’s “In the name of Love: Cervantes’s Play on Captivity in *La gran sultana*” delves into the dramatic critique of the West’s association of the Sultan’s harem with moral and political corruption. The harem is representative of the “political and racial frictions” (151) occurring throughout the Mediterranean region in the era. Here, the “confines of a private space end up functioning as sites of personal and collective negotiation, where intersectional distinctions between gender, race, and faith appear as blurry and fleeting as desire itself” (8). In contrast with the orgiastic depiction of the Ottoman ruler that prevailed at the time, Cervantes portrays a Sultan who is devoted to his Christian wife, Catalina. Laguna advances her hypothesis even further by discussing the institution of marriage in Cervantine drama as a form of captivity and subjection, with references to *El celoso extremeño* as well as *El juez de los divorcios*, the famous *entremés* that turned social convention on its head. The *entremeses* were published alongside the *Ocho comedias* in 1615. In Chapter 7, “Revolving Sets: Spatial Revelations in the *entremeses*,” Esther Fernández and Adrienne L. Martín characterize them as perhaps the most characteristically “Cervantine” of his theatrical works. Homing on domestic space, the urban street, the supernatural, and the invisible backstage, they reveal how Cervantes’s theatre engages with social spaces from real life; the depiction of characters and complex plot structures; and how the *entremeses* serve as yet another example of Cervantine generic experimentation. This critical analysis allows Fernández and Martín to bring the first part of the book to a close with the identification of a common generic thread across the disparate *entremeses*: “all serve a purpose and provide an implicit (never explicit) moral lesson that extends beyond individual behavior” (192).

Part Two is titled “Acts of Disclosure in Cervantes’s Prose.” As promised in the introduction, “the latent theatricality of Cervantine prose stressed in these studies reveals further the personal and social concerns that the author secludes between the lines” (9). “*Coups de théâtre* in the *Novelas ejemplares*” by B. W. Ife underlines the co-existence of the dramatic and novelistic, analyzing how strategies of concealment and disclosure interact with the primordial value placed on truth across Cervantes’s fiction. Ife focuses on four novellas, justifying the corpus by virtue of them all constituting “variations on the same theme of captivity and redemption” (202). In each case study, a sudden revelation of a hidden truth illustrates the theatricality underpinning this collection of Cervantes’s writing in prose. As indicated by the title, Catherine Infante’s “Captive Audiences: Performing Captivity in Cervantes’s Prose Narrative” returns to themes of physical imprisonment discussed earlier in relation to the stage. Infante examines three incidents in Cervantes’s prose (the scenes concerning Captain Ruy Pérez de Viedma and the puppet show of Maese Pedro from *Don Quixote*; alongside the episodes of the false captives from *Persiles y Sigismunda*). Infante explores the responses of the fictional audiences described in the novels in relation to broader social anxieties concerning captivity in a far-reaching chapter, which provides both literary and socio-historical insight for the twenty-first-century reader. Chapter 10, “Painting into Theatre: ‘The Suicide of Lucretia’ as a *tableau vivant* in *El curioso impertinente*” by Mercedes Alcalá Galán explores the concept of dramatized paintings in one of the interpolated tales from *Don Quixote*. Having convincingly made the case that “this evocation of an image that synthesizes a story pertaining to the common cultural heritage serves to incorporate the pictorial culture of his time and to enrich the novel’s plot” (10), Alcalá Galán explores the dramatic dimensions in “The Suicide of Lucretia” to demonstrate how and why Cervantes uses powerful images in order “to actualize mythological, historical, or biblical themes in his narrative” (270).

“Muchas y muy verdaderas señales’: The Theatrics of Truth and Sincerity of Fiction in *La Galatea*” by Paul Michael Johnson returns to the perennial notion of truth in relation to various theatrical episodes contained in Cervantes’s pastoral novel. Specifically, he looks at how gestures invoke questions of reliability. Johnson reminds us at the outset that *La Galatea* is often omitted in discussions of theatricality in Cervantes’s prose (277), but makes the case that this is a mistake given repeated connections made in the novel between truth and stage drama. In “Eavesdropping or Spying? Secret Places and Spaces

in *Don Quixote*,” Eduardo Olid Guerrero identifies numerous episodes from Cervantes’s masterpiece in which characters theatrically demonstrate the practice of espionage. From benignly domestic scenarios to political and diplomatic settings, spying and information was pervasive in early-modern Spain. Olid Guerrero applies this basic insight to multiple incidents and characters including but not limited to Cardenio, Maese Pedro, the Duchess, the pirate Avellaneda edition, and the Enchanted Head. Chapter 13, “*Don Quixote* and the Performances of Aging Masculinities in Early Modern Spain,” by José A. Cartagena Calderón, takes us to the end of Cervantes’s life to discuss the author’s frequently observed obsession with old age in relation to normative discourses of the time. The critic reminds us how Cervantes, acutely aware of his own mortality, often referenced the urgency he felt to complete his remaining works. Cervantes was not alone amongst writers of his time for characterizing old men as, say, cowardly, jealous, hopeless or incredulous but Cartagena Calderón makes a strong case that, as epitomized by *Don Quixote*, “Cervantes’s distinctly theatrical novel” (346), much remains to be explored as regards this complex topic.

Don Quixote ranks amongst the most studied books in literary history, but this remarkable edited collection marks new ground by revealing some of the myriad ways in which its author, although failing to triumph on the stage, remained indebted to and influenced by theatre. *Drawing the Curtain* not only makes a significant contribution to the field of Cervantine studies, but is also destined to become a key reference point for anyone interested in the complex interactions between page and stage in Golden Age Spain. It should, in other words, have a captive audience amongst the contributors to and readers of *Comedia Performance*.

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0405>

Simon Kroll. *Sonido y afecto en Calderón. Un estudio de las asonancias.*

Kassel: Reichenberger, 2022.

A. ROBERT LAUER, THE UNIVERSITY OF OKLAHOMA

Este magistral libro de Simon Kroll versa sobre los usos de la asonancia en el verso métrico del romance—el más común en Pedro Calderón de la Barca—en 188 obras suyas: 77 autos sacramentales y 111 comedias.

Este estudio global toma en cuenta no solo la rima asonantada del romance sino también ritmos, fechas de redacción, personajes que emiten parlamentos en este metro, géneros—dramas, comedias, autos—y subgéneros literarios, v. gr., autos sacramentales, comedias religiosas, mitológicas, palatinas, de capa de espada, novelescas, de enredo, obras históricas, dramas de honor, y tragedias. La mención precisa de rimas, porcentajes, y número de versos en cada ejemplo da a este libro una dimensión indubitablemente persuasiva. El texto de Kroll se equipará en parte con estudios clásicos sobre métrica—Griswold, Bruerton, Hilborn, Wooldrige, Williamsen—y, en tiempos modernos, con los de Antonucci, Crivellari, Dixon, Fernández Guillermo, Lauer, Mackenzie, Marín, Vitse, Rodríguez Cuadros, Sánchez Jiménez, Gilbert, Ynduráin, Vega, y otros.

El texto consiste en tres capítulos. El primero es una amplia introducción teórica sobre varios aspectos de eufonía, sobre todo relacionado al teatro poliestrofico del Siglo de Oro español. De especial importancia son los análisis que hace Kroll del *Crátilo* de Platón y *De compositione verborum* de Dionisio de Halicarnaso. Si el primero sugiere la posibilidad de una semejanza entre el signo acústico y el objeto o concepto al que se refiera, el segundo “demuestra” que las diferentes palabras que usamos pueden causar impresiones afectivas correspondientes. No estamos seguros si podemos determinar, como plantea Dionisio, una equivalencia entre el sonido y el concepto. En efecto, esta idea contradice las teorías lingüísticas modernas de, v. gr., Ferdinand Saussure, quien propone la arbitrariedad del signo lingüístico. Sin embargo, otros teóricos contemporáneos como Iván Fónagy han propuesto precisamente esa posibilidad (46), aunque no necesariamente en forma universal. El propio lingüista húngaro sugiere que los cambios de moda y las convenciones sociales pueden modificar la asociación entre sonido y concepto, como bien apunta Kroll (47). A la vez, la prevalencia de ciertas vocales en diversas lenguas puede determinar el aspecto supuestamente afectivo que provocan (65). No obstante, Kroll postula que la rima y el lenguaje poético conmueven e incluso convencen, independientes de la razón, como anteriormente había sugerido Schopenhauer (55).

El segundo capítulo es el de la praxis. Kroll propone los valores afectivos de la rima calderoniana según la combinación de vocales acentuadas y reiteradas. La /-ú/, por ejemplo, se usa para sugerir sonidos estrambóticos, como en *Céfalo* y *Pocris* (72) y para expresar malos presagios y escenas de terror (74). Hay varias combinaciones asonantadas de esta vocal en el teatro calderoniano. El conjunto /-ú-a/ se usa en escenas de peligro o asombro

en las comedias mitológicas, en escenas nocturnas de miedo y horror, en momentos de peligro inminente (v. gr., en *El castillo de Lindabridis*), y en acontecimientos nefastos en dramas de honor (*El pintor de su deshonra*). Las combinaciones /-ú-e/ y /-ú-o/ son menos frecuentes en Calderón, pero indican cierto peligro discernible, como se observa en *A secreto agravio, secreta venganza* o incluso en los autos sacramentales, donde la rima /-ú-e/ se utiliza en monólogos y diálogos de los antagonistas de Dios (100). La /-ó/ es aparentemente la rima aguda más frecuente en Calderón (105) y se usa para indicar momentos sombríos, batallas acompañadas de terremotos (106), y escenas de asombro, miedo, y congoja (108). Este uso se observa en comedias religiosas, mitológicas, y tragedias (109). Sin embargo, esta rima también se nota en escenas amatorias y en algunas obras cómicas (111). La combinación /-ó-o/ es el sonido de la soberbia (113), sobre todo en autos sacramentales e históricos. Semíramis (*La hija del aire*) y Enrique VIII (*La cisma de Inglaterra*) usan esta rima (121). La asonancia /-ó-e/ es la menos frecuente y se encuentra en obras de enredo. Esta rima marca también momentos de gran dramatismo. La /-í/ es muy frecuente en Calderón; se usa en 173 de 188 obras dramáticas, sobre todo el conjunto /-í-o/ (149). Las rimas con /-í/ se usan para indicar pasiones amorosas de cualquier tipo: divinas, humanas, y pecaminosas (153). También se usan para expresar las atracciones del mal (v. gr., Idolatría en *El divino Jasón*) [157]. La combinación /-í-o/, sin embargo, puede indicar una violación, o sea, momentos extremos a los que conlleva la atracción, como se ve en *El alcalde de Zalamea* (175). La /-í-e/ se asocia con asuntos de amor. Como indica Kroll, esta sonoridad en *El médico de su honra* sugiere que don Gutierre ama a su esposa doña Mencía a pesar de los conflictos suscitados por la llegada inesperada del infante don Enrique en esta tragedia de amor (190). La /-é/ y sus combinaciones son de característica neutra y se usan en largos parlamentos y en obras cómicas (192–93). Finalmente, la /-á/ y sus combinaciones son las más frecuentes en el teatro calderoniano y se usan para indicar calma y serenidad (205). Curiosamente, esta es la rima menos elaborada en este impresionante estudio.

El tercer capítulo discute el debate entre la vista y el oído. La antigüedad clásica privilegiaba la vista como el sentido más noble del ser humano, mientras que el mundo cristiano enfatiza el oído, el órgano de la fe (223–24). La conclusión general de Kroll es que el verso del Siglo de Oro es un arte para el oído. Esta idea tendría cierta resonancia—sobre todo respecto a los autos sacramentales—con el excelente estudio *The Tudor Play of Mind: Rhetorical*

Inquiry and the Development of Elizabethan Drama de Joel B. Altman. La idea de que “el Oído oye y obedece; es decir, cree” (226) tendría una fuerte relevancia, sobre todo respecto al indubitablemente persuasivo auto sacramental. Un elemento que acaso habría sido interesante destacar sería el uso de carros alegóricos en los autos sacramentales, sobre todo cuando tales apariencias causan un cambio de rima (y de tono). Sin embargo, ese habría sido otro libro. Este estudio se concentra en el sonido y afecto en Calderón; por ende, cumple su propósito en forma cabal y convincente.

Esta monografía será de gran utilidad para investigadores del Siglo de Oro y practicantes de la comedia. Otrosí, las conclusiones de Kroll respecto a las asonancias y los afectos en el teatro de Calderón podrían ser relevantes para otros dramaturgos y poetas líricos de la época; piénsese en Luis de Góngora y en los bardos cultos que valoran la eufonía. La aplicación a la prosa retórica que valoriza la similitud, como se ve en la de Mateo Alemán, también sería significativa. En efecto, Kroll señala ejemplos de los usos de las asonancias y su relación con la música para crear cierta *Stimmung*—como la llamaría August Ferdinand Bernhardt—en autores y traductores de otras lenguas y épocas como Ludwig Tieck, Wilhelm, y Friedrich Schlegel (213). Este reseñador ya puede ver aplicaciones en poesía modernista (Rubén Darío), simbolista (Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé), y vanguardista (v. gr., Federico García Lorca y la Generación del 27). En resumidas cuentas, este insigne estudio estrictamente no tiene límites.

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0409>

Sara Sánchez Hernández. *Juan del Encina a escena. Análisis de la teatralidad de las piezas dramáticas del Cancionero.*

Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 2023.

ROSER LÓPEZ CRUZ, KING'S COLLEGE, UNIVERSITY OF LONDON

A caballo entre la arqueología filológica y la dirección dramática, Sara Sánchez Hernández realiza una labor encomiable de análisis y reconstrucción teatral de las ocho piezas dramáticas del *Cancionero* de Juan del Encina, así como una propuesta de interpretación comprensiva de la dimensión espectacular de estos textos. Compuestas en el contexto cortesano de la Casa de Alba en la última década del siglo XV, estas obras formaron parte esencial del aparato festivo de celebraciones como Navidad, Semana Santa, carnaval,

o nupcias. En estos años críticos para la conformación de la identidad de la nación, la corte se erige como uno de los centros de florecimiento cultural, abriendo el camino a las novedades que trae el Renacimiento. Las piezas teatrales de Juan del Encina son expresión de este cambio, y solo un examen profundo de su complejidad performativa, como el realizado por Sánchez Hernández, puede aportar una imagen integral de la vida literaria y cultural de esta época. Para realizar con rigor un proyecto tan ambicioso como el que se propone la autora, es necesario penetrar el contexto en el que se inscriben los textos en cuestión. Precisamente, las dos primeras partes de este trabajo son el resultado de un minucioso estudio de las circunstancias históricas que rodean la vida del autor, así como la articulación metodológica de los elementos más relevantes que sirven al posterior análisis dramático.

La primera sección ofrece una biografía actualizada de Juan del Encina, escritor polifacético que transitó por todas las esferas de mayor movimiento cultural en la época. Sánchez Hernández recorre la trayectoria vital del de Fermoselle, desde su entrada en el coro catedralicio en 1484, su posterior paso por la universidad salmantina, hasta su incorporación a la casa ducal de Alba en 1492. Todas estas etapas se describen y se ejemplifican, especialmente en lo referido a mecanismos de teatralidad en fastos, ceremonias y otros eventos socioculturales. Además, fruto de su pormenorizada indagación, la autora presenta un documento inédito, con el que corrobora y zanja definitivamente el debate en torno al lugar de nacimiento y el apellido del escritor.

En el segundo capítulo, se sientan las bases de la metodología—necesariamente ecléctica—desde la que afronta el análisis e interpretación dramático de las obras. Son cuatro los elementos que informan y articulan este acercamiento: la semiótica, el espacio, la iconografía, y la música. Los cuatro se justifican a nivel teórico y metodológico, al tiempo que se ilustra y contextualiza su relevancia para la comprensión cabal de las obras dramáticas del poeta. Sánchez Hernández entra de lleno en el análisis de los textos en la tercera parte, donde lleva a cabo una lectura atenta (o *close reading*) del texto performativo de las ocho piezas dramáticas del *Cancionero*, apoyándola e ilustrándola con un aparato documental e iconográfico prolijo. Las piezas se examinan de dos en dos, en virtud del hilo argumental o temático que las une, y por enmarcarse dentro de un programa celebrativo concreto. En el análisis de la teatralidad de las obras, la estudiosa reconstruye con esmero arqueológico una hipotética escenificación y representación de estos textos, dando cuenta de sus posibilidades dramáticas, en base a la trama, el espacio y contexto festivo,

y a los elementos lingüísticos, gestuales, espaciales, iconográficos, y musicales rastreables en el texto. Es así como muestra los diálogos en su dinamismo lúdico, mostrando el conjunto del fenómeno teatral a través de la interacción entre los actores, el espacio, y con el público, y haciendo especial énfasis en la comicidad inherente al texto performativo. La estudiosa se detiene en todas las escenas, apoyando su análisis con fuentes documentales e iconográficas que contextualizan e ilustran con detalle los elementos dramáticos en juego, ya sean gestos, atuendos, decorados escénicos, o espacios festivos. Especialmente, son de gran valor las hipótesis interpretativas que baraja a cada paso, en forma de preguntas, y que estimulan la curiosidad creativa, así como el debate crítico en torno a la representabilidad de estas obras entonces (y ahora).

Por lo demás, el trabajo de Sánchez Hernández se propone como un modelo de análisis que puede ser aplicado a otros textos y contextos renacentistas, abriendo una interesante línea de investigación que puede ser continuada por ella misma o por otros investigadores que se atrevan a aceptar el reto. Algunas de las preguntas que quedan por responder son, por ejemplo, cómo se manifiesta y percibe la fusión de lo antiguo y lo moderno en estas piezas cortesanas de Juan del Encina, cómo se compara el teatro cortesano con el de otros ámbitos socioculturales, como el de la universidad o la iglesia, o el uso y función de la música para diferentes propósitos dramáticos. Como señala la investigadora, a pesar de que ha habido propuestas metodológicas y trabajos que ya han avanzado algunos pasos en esta dirección, queda mucho por explorar sobre la 'verdadera teatralidad' de los dramas renacentistas. La sobriedad de los impresos, por un lado, y la falta de datos sobre la puesta en escena, por otro, complica la labor, sin duda. Además, el florecimiento de los estudios lopescos y del arte nuevo eclipsa aún más si cabe esta etapa previa al teatro aurisecular, regida por unas prácticas escenográficas diversas. Todas estas dificultades las salva Sánchez Hernández con erudición y elegancia, con un trabajo casi detectivesco de rastreo de las escasas y dispersas huellas de teatralidad, dentro y fuera de los textos, con las que nos regala una mirada privilegiada al hecho teatral renacentista a través del análisis de las piezas de Juan del Encina.

<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0412>

AHCT 2023 Founders' Prizes



The Association for Hispanic Classical Theater

Each year, the AHCT awards two Founders' Prizes to celebrate distinguished achievements or service, each in honor of a founding member of the organization. We are happy to announce our 2023 award winners:

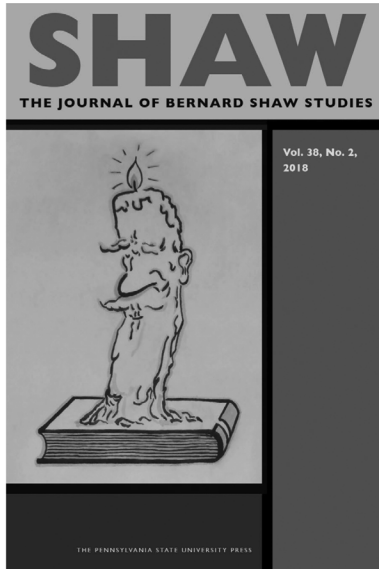
1. The **Vern Williamsen Comedia Book Prize**, awarded every three years to an outstanding book of *Comedia* scholarship, was awarded to **Esther Fernández** for her monograph *To Embody the Marvelous: The Making of Illusions in Early Modern Spain* (Vanderbilt UP, 2021).
2. The **Donald Dietz Comedia Prize in Service to the AHCT**, awarded every three years to an individual who has made significant contributions to the furthering of AHCT's mission, was awarded to **Darcy Strother** for her years of dedication to the organization for more than two decades.

Congratulations to Esther and Darcy!

Comedia Performance, Volume 21, 2024
Copyright © 2024 The Pennsylvania State University, University Park, PA
<https://doi.org/10.5325/comeperf.21.0415>

SHAW

THE JOURNAL OF BERNARD SHAW STUDIES



CHRISTOPHER WIXSON, EDITOR

The author of more than sixty plays, George Bernard Shaw remains one of the best-known and most prolific Irish playwrights of the twentieth century. *SHAW: The Journal of Bernard Shaw Studies* is the official publication of the International Shaw Society, which seeks to “provide a means for those interested in the life, times, works, and career of George Bernard Shaw and his circle to organize their activities and interests, exchange information and ideas, and promote an interest in Shaw worldwide.”

ISSN 0741-5842 | E-ISSN 1529-1480

Biannual | Available in print or online

Current pricing:

psupress.org/Journals/jnls_shaw.html

Submissions:

editorialmanager.com/shaw

PENN STATE UNIVERSITY PRESS

www.psupress.org
journals@psu.edu



THEATRE & PERFORMANCE NOTES AND COUNTERNOTES



MICHAEL Y. BENNETT, EDITOR

Theatre and Performance Notes and Counternotes is the first and only journal in the broadly-conceived field of theatre studies to publish short-to-medium length research articles on any subject, as well as publish discussion and response articles. As such, *TPNC* is an ambitious journal that provides the field with a uniquely-responsive and organic forum, encouraging and yielding more immediate and direct scholarly exchanges.

ISSN 2693-101X | E-ISSN 2693-1028

Biannual | Available in print or online

Current pricing:

psupress.org/Journals/jnls_TPNC.html

Submissions:

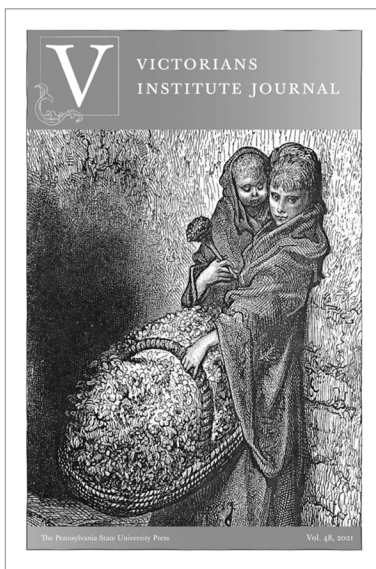
editorialmanager.com/tpnc

PENN STATE UNIVERSITY PRESS

www.psupress.org
journals@psu.edu



Victorians Institute Journal



ALBERT D. PIONKE

The *Victorians Institute Journal* is an award-winning, refereed scholarly journal that publishes articles, reviews, and newly edited texts of interest to scholars in Victorian and Edwardian literary and cultural studies.

VIJ is the official publication of the Victorians Institute and is supported by the Department of English and the University of Alabama.

ISSN 0886-3865 | E-ISSN 2693-3411
Annual | Available in print or online

Current pricing:

www.psupress.org/Journals/jnls_VIJ.html

Submissions:

www.editorialmanager.com/VIJ

PENN STATE UNIVERSITY PRESS

www.psupress.org
journals@psu.edu

