

The last chapter loops back to the opening question: Earenfight answers who ‘That Queen’ ‘was’ through a vision of her feminine power as ‘shape-shift[ing]’ (200). Her final discussion of ‘agency’ in terms of ‘personal, not coercive power’ is fundamental to the study of women in history whether approached from above or from below. Yet presenting the book’s portrait-based method and the conclusions expected at the end of each section in the final chapter leaves little space to further Earenfight’s important hypotheses on women’s power, agency and autonomy in history. Despite this structural choice, this book is an engaging material biography of a too often stereotyped queen. Earenfight’s writing skilfully articulates straightforwardness and scholarly density. The material and emotional prisms enable a cooperative work between author and readers, give a valuable tangibility to Catherine, and deepen our understanding of ‘aspects of power’ (201) and agency back then and now.

NATHALIE RIVÈRE DE CARLES

Université Toulouse-Jean Jaurès.



Drawing the Curtain: Cervantes’s Theatrical Revelations. Edited by Esther Fernández and Adrienne L. Martín. Toronto: University of Toronto Press. 2022. 392 pp.; 6 black-and-white illustrations.

Es claro que Cervantes—como Dios—es infinito, o así lo parece porque las nuevas lecturas se multiplican como por arte de birlibirloque: por eso, el juego con el telón del título del libro es todo un acierto, aunque quizá mejor que cerrarlo convenga abrirlo y dejar ver la magia. Para empezar diciendo toda la verdad, hay que apuntar que este volumen es una suerte de segunda parte de otra empresa colectiva dirigida por la dupla Esther Fernández-Adrienne Martín, luego de la coordinación de *Teatralidad en la obra de Cervantes (eHumanista/Cervantes, 8 [2020])*.

La serie de ‘theatrical revelations’ comprende dos partes: ‘Alternate Theatricalities in Cervantes’s Drama’ y ‘Acts of Disclosure in Cervantes’s Prose’, con siete y seis calas por sección que esquivan el número fatídico gracias a la introducción *a cura* de las editoras, que presentan estupendamente las claves de la poética cervantina de la ‘imagined stage’: sacando fuerzas de flaqueza, se centran en las formas de experimentación cervantinas con la teatralidad ‘in and beyond his theatre to create performative spaces’ donde se reflejan—o representan—ideas de todo pelo que conviene descubrir (4).

Para perder el miedo a la cosa, Bruce R. Burningham inicia con una reflexión sobre el ‘elefante’ en la sala cervantina: su fracaso teatral, que explica por su alejamiento de la ‘jongleuresque performance tradition’ (18), esto es, por la escasa atención que presta a la libertad de representación de los actores, frente a la que los textos de Cervantes resultan demasiado complejos (figuras alegóricas, número de actores, uso de animales etc.). Sigue una pareja de estudios sobre *El rufián dichoso*: en el primero, John Slater resalta sus rarezas como un experimento genérico (por su ‘hybridity and resistance to categorization’ [45]), tal y como se ve por la reescritura de la comedia de santos, la serie de ‘*queer* cambalaches’ (o juegos de identidad) y sus problemas de representación; en el segundo, la clave del juego permite a Sonia Velázquez explicar la acción como ‘a gambling winner becomes a saint whose defining miracle is another wager’ (77), cosa que en una comparación con un *pensée* de Pascal apunta a una ‘more dynamic form of belief’ (72) donde se puede cambiar de rumbo.

Otro díptico le toca en suerte a *El trato de Argel*: a partir de las ideas contemporáneas sobre la memoria, Julia Domínguez entiende el drama como una proyección espacial con un valor terapéutico para luchar contra una experiencia traumática y, además, hacerlo con un

valor universal ('not of one captivity but many' [115]); en este orden de cosas, Sherry Velasco pone la lupa en la escena musical en el jardín de Agí Morato en *Los baños de Argel*, que conecta con el valor de la música como instrumento terapéutico para la superación del trauma. Prima hermana es la cala dedicada a *La gran sultana*, donde Ana Laguna se acerca a la representación cervantina del harén, que satisface el interés europeo desde una perspectiva novedosa que neutraliza algunos tópicos habituales sobre los turcos y compara con la casa de *El celoso extremeño. Peccato*—como dicen por Italia—que las caricias de Carrizales no sean sexuales: 'acariciar' en la época vale genéricamente 'regalar y agasajar', o 'tratar con amor y ternura, halagar con demostraciones de cariño y afecto' (según Sebastián de Covarrubias y su *Diccionario de Autoridades*, que recoge Jorge García López en su edición de *Novelas ejemplares* [Madrid: RAE/Barcelona: Espasa, 2013], en su edición ejemplar), sin que necesariamente haya que pensar en una bacanal interracial y prostibularia. Fuera de este patinazo malicioso que descarta la comparación orgiástica, resultan muy interesantes las consideraciones sobre 'the theatrics of marriage and martyrdom' (163).

Cierran la sección teatral propiamente dicha Fernández y Martín con una revisión del carrusel de espacios de los entremeses cervantinos, que—entre la burla y la crítica—usa 'to deploy interactive spectacles that ridicule social and institutional power and simultaneously involve the spectator in this reflexive mockery' (180). Así, proponen una tipología de 'funhouses' para la representación 'behind closed doors' del erotismo (*El viejo celoso* y *La cueva de Salamanca*), 'magic shows' protagonizados por 'a sort of burlesque show' (*La cueva de Salamanca* y *El retablo de las maravillas*, más algo de *La elección de los alcaldes de Daganzo*), representaciones callejeras (*El juez de los divorcios*) y, finalmente, 'illusory backstages' (*El viejo celoso*) (181–92).

Con tanto estilo como originalidad, B. W. Ife abre la segunda parte del libro con una lectura quasidetektivésca de las 'strategies of concealment and revelation' (201) que articulan cuatro novelitas ejemplares (*La gitanilla*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre* y *La ilustre fregona*) como 'variations on the theme of captivity and redemption' que tienen en su centro 'a crime and its consequences' (201–02): así, explora la construcción de la trama y su descubrimiento mediante *coups de théâtre* en relación con la teoría dramática de Cervantes y considera que las resoluciones un tanto imperfectas son justamente verosímiles por reales, ya que 'a happy ending always comes at a price' (217). Haciendo caso omiso de ciertas elucubraciones sobre cómo podría resultar tal o cual acción en forma de teatro, para completar la jugada sólo falta considerar *El amante liberal* y atender igualmente al género (o subgénero) novelístico de cada relato. A continuación, Catherine Infante vuelve al teatro desde otra perspectiva: para compensar la falta de testimonios sobre la recepción de las comedias de cautiverio cervantinas (por 'no representadas'), examina la 'Historia del capitán cautivo' (*Quijote*, I, 39–41), el retablo de maese Pedro (II, 25–26) y el relato de los falsos cautivos del *Persiles* (III, 10) a la caza de posibles claves sobre la reacción coetánea, que revela tanto 'some anxieties about bondage and freedom' (221) como 'a poetics of the performance of captivity' (227), donde la audiencia juega un papel fundamental de validación.

Sigue Mercedes Alcalá Galán con otra de sus calas artísticas, que dedica a la dimensión dramática de la pintura en escenas que funcionan como *tableaux vivants*: luego de unos comentarios de esta técnica narrativa, se centra en el examen detallado del suicidio de Lucrecia en 'El curioso impertinente' y—más brevemente—las historias de Venus y Marte capturados por Vulcano en *El celoso extremeño* y Susana y los viejos en el baño de Dorotea (*Quijote*, I, 28). Entre otros apuntes de interés, señala que este mecanismo es 'a back-and-forth ekphrasis' (245) que se basa en un imaginario visual compartido, con lo que no hace falta apuntar a tal o cual imagen precisa sino centrarse en la apertura de sentido. En un ejercicio de compensación muy necesario, Paul Michael Johnson examina la teatralidad de *La Galatea*, que normalmente queda fuera de esta perspectiva exegética por diversas razones: sin embargo, más allá de toda una serie de elementos dramáticos (duelos, escondites y demás), se concentra en el análisis de los gestos y otros signos performativos

como claves de expresión de la sinceridad (o simulación) que apuntan a técnicas actorales y que con el tiempo pierden fuerza en la narrativa cervantina.

Por su parte, Eduardo Olid Guerrero ofrece una primicia de su nuevo proyecto sobre diplomacia secreta y espías: el estudio del motivo de ‘eavesdropping’ (o escucha a escondidas), ‘a spying technique’ orientada a conseguir ‘privileged information containing political or military secrets’ (306). Más precisamente, en este trabajo se consideran las escenas de espionaje en el *Quijote*, que pasa de una dimensión privada en espacios domésticos en la primera entrega (Cardenio y Anselmo) a las intrigas cortesanas y políticas de la segunda parte (maese Pedro, la duquesa y don Antonio Moreno, más la lectura al otro lado de Avellaneda) de acuerdo con ‘a more cynical perspective’ (310), al tiempo que don Quijote y Sancho actúan como los mejores ‘ambassadors of their own fiction’ (322). Para terminar, Cartagena Calderón se dedica al tema de la vejez: partiendo de la defensa cervantina de su edad frente a los dardos avellanedescos, se centra en la representación de la edad confrontando los casos de Alonso Quijano y don Diego Miranda (al que tacha sin razón de ‘viejo verde’ [340]) desde una perspectiva múltiple tanto socio-literaria como médica.

En general, este conjunto de asedios cervantino-dramáticos cumplen con los preceptos del buen teatro, pues enseñan—con buenas dosis de originalidad—nuevas formas de leer a Cervantes. No es un asedio sistemático (quedan fuera muchas comedias) ni tiene que serlo, pero es una pena que la mayoría de los trabajos de este libro, con las honrosas excepciones de Alcalá Galán, Infante y Johnson, no tengan en cuenta las ediciones críticas más recientes y solventes de la obra cervantina y hasta parezcan ignorar los estudios del otro lado del océano, cosa que entorpece el diálogo y puede tener—según he indicado previamente—consecuencias para la recta interpretación de los textos. Pecadillos aparte, es un interesante acercamiento al teatro y la teatralidad de Cervantes, que demuestra estar más vivo que nunca: espectáculo para todos.

ADRIÁN J. SÁEZ

Università Ca' Foscari Venezia.



MARGARET R. GREER, *María de Zayas and Her Tales of Desire, Death and Disillusion*. Woodbridge: Tamesis. 2022. xvii + 223 pp.

María de Zayas, today one of the most celebrated seventeenth-century Spanish writers, is especially well-known for her complex representation of female characters, whether from her three-Act play *La traición en la amistad*, or her series of novellas: *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) and *Desengaños amorosos* (1647). Though exceptionally popular in her time, the novellas for example responding to Miguel de Cervantes' *Novelas ejemplares* with a focus on the mistreatment of women, Zayas' life and work was obscured for many centuries. Margaret R. Greer championed Zayas' rediscovery and was instrumental in bringing her back into Early Modern canons. Greer's book, *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men* (University Park: Univ. of Pennsylvania Press, 2000), delves into Zayas' narratives, analysing themes of female agency. One of the first monographs to focus exclusively on Zayas' prose, closely followed by Marina Brownlee's *The Cultural Labyrinth of María de Zayas* (University Park: Univ. of Pennsylvania Press, 2000) and Lisa Vollendorf's *Reclaiming the Body: María de Zayas's Early Modern Feminism* (Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 2001), Greer uses feminist and psychoanalytic lenses to contextualize Zayas' storytelling techniques.

For Tamesis' new series, 'Icons of the Luso-Hispanic World', Greer writes her latest monograph *María de Zayas and Her Tales of Desire, Death and Disillusion* as an accessible