

## RESEÑAS

Anne J. Cruz y María Cristina Quintero, *Beyond Spain's Borders: Women Players in Early Modern National Theaters*, Routledge, Londres / Nueva York, 2017, 220 pp. ISBN: 9781138217997.

Elizabeth Marie Cruz Petersen, *Women's Somatic Training in Early Modern Spanish Theater*, Routledge, Londres / Nueva York, 2017, 158 pp. ISBN: 9781472479846.

MARGARET R. GREER (Duke University)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.284>>

Las dos obras que aquí nos ocupan examinan desde varias e interesantes perspectivas los papeles desempeñados por las mujeres en el teatro, cruzando fronteras temporales, genéricas, nacionales y culturales al hacerlo. Uno de los objetivos declarados de la colección de artículos editados por Cruz y Quintero es el de evidenciar una perspectiva transnacional sobre el intercambio de motivos e influencias en la cultura europea de la primera modernidad, a pesar de las hostilidades políticas entre los estados. Tal intercambio fue facilitado en gran parte por la actividad de las mujeres, fueran estas reinas, actrices o dramaturgas.

En la primera de sus dos secciones, «From Spain to the Transnational Stage», los artículos abordan los efectos de la cultura literaria y dramática española en las prácticas dramáticas inglesas y francesas, así como los movimientos de actores y compañías teatrales a través de fronteras nacionales. El excelente ensayo de José María Pérez Fernández, «The Domestication of Melibea: Recasting Spanish Characters in Early English Drama» (pp. 11-32), analiza la mercantilización del deseo revelada en la *Celestina* de Fernando de Rojas y en el interludio Tudor *Calisto and Melebea* (publicado ca. 1527-1530). Lee en este último la «domesticación», un intento de contener las contradicciones del matrimonio basado en una unión espiritual,

en los intereses económicos y en el discurso de un humanismo cívico mercantil. Susan Paun de García, en «Transnational Transformations of Zayas's *El castigo de la miseria* in France and England» (pp. 33-48) traza la fortuna literaria del tipo del *miser* ('miserable') y del engañador engañado de la novela *El castigo de la miseria* de María de Zayas en aquellos países. Dice con razón que suelen soslayarse no solo el nombre de Zayas sino los tratamientos españoles del motivo, aparte de breves referencias a la picaresca. Junto con la acertada nota sobre cómo Zayas subvierte la tradición picaresca, hubiera sido útil incluir asimismo las observaciones de Pardo Bazán sobre esta subversión, recogidas en el prefacio de su edición a ocho novelas de Zayas, que incluye *El castigo* en el tercer volumen de la serie la Biblioteca de la Mujer que Pardo Bazán dirigió.

Carmen Sanz Ayán relata las experiencias de varias compañías teatrales españolas en Francia, particularmente las de Sebastián de Prado y Pedro de la Rosa en «To Conquer Paris: Spanish Actresses at the Court of Louis XIV (1660-1674)» (pp. 49-66). La de Prado, escogida para celebrar el matrimonio de María Teresa de Austria con Luis XIV en 1659, fue bien recibida en París e incluida en celebraciones posteriores de la corte, donde fueron muy apreciados los bailes españoles. Cuando al año regresaron a Madrid, fue invitada la de Pedro de la Rosa, que permaneció en París hasta 1674; cuando la compañía volvió a Madrid, su estrella, la actriz Francisca Bezona, consolidaría su fama en la villa y corte, donde llegaría a ser autora de su propia compañía. Anne Cruz, en «Spanish Plots and Spanish Stereotypes by Restoration Women Playwrights» (pp. 67-90), cuenta con gran riqueza de detalles históricos y literarios el uso de la historia de España y tramas literarias españolas por parte de los escritores ingleses a la hora de crear sus dramas, sobre todo durante la Restauración. Dedicó especial atención a las dramaturgas inglesas de la época Frances Boothby y Aphra Behn.

Luis Tercero Casado en «“It's a Spanish *comedia*, and therefore it's better than any other fête”: Empress Margarita María and Spanish Cultural Influence on the Imperial Court» (pp. 91-110), trata la influencia del drama español en la corte de los Habsburgos en Viena a través del séquito del matrimonio de la infanta María Ana con el futuro emperador Fernando III en 1631 y con la llegada de Margarita María en 1666 para casarse con Leopoldo I. Aunque Leopoldo compartía el entusiasmo de Margarita por el drama español, sobre todo el de Calderón de la Barca, en ninguno de los dos momentos recibió atención pública más allá de la corte y de algunas fa-

milias nobles como los Harrach, quienes tenían afición por lo español ya que comprendían la lengua. La cultura italiana gozaba de una prevalencia mucho mayor. En la ausencia de un heredero masculino, a la muerte en Margarita en 1673, la influencia del drama español desapareció, aunque la evidencia material del amor de la reina por él permanece en la colección de comedias en la Biblioteca Nacional de Austria.

La segunda sección de ensayos, «*Commedia* y Court Crosscurrents», está encabezada por Ana Fernández Valbuena y su artículo «Influencing Gender Roles: The *Commedia dell'Arte* in Spain» (pp. 113-128). Aunque la introducción de la *commedia* en España de la mano de Alberto Naselli (alias *Ganassa*) es muy conocida, apenas ha habido testimonio de la actividad de la única mujer en su compañía, su esposa, la excelente actriz Barbara Flaminia. Aprovechándose del *Zibaldone di Stefanelo Bottarga* editado por María del Valle Ojeda (*Stefanelo Bottarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni dei comici dell'arte nella Spagna del '500*, Bulzoni, Roma, 2007), Fernández Valbuena recoge testimonio del talento de Flaminia y de su rivalidad con Luisa de Aranda, la viuda de Juan Granado, en cuya compañía entró Bottarga al salir de la de Ganassa y casarse con Luisa de Aranda. Con la excepción de la *innamorata* Hortensia, uno de los papeles representados por Flaminia, los otros papeles femeninos fueron representados por hombres, pero el prólogo 129 incluido en el *Zibaldone*, «En alabanza de las mujeres», defiende el derecho de las mujeres de aparecer en el tablado, con argumentos similares a los empleados por Zayas en el prólogo a sus novelas.

María Cristina Quintero contribuye al conjunto con el excelente artículo «Royal Players: Habsburg Women, Border Crossings, and the Performance of Queenship» (pp. 129-152). Discute las representaciones —teatrales, parateatrales y rituales— que ayudaron a las reinas a negociar los cambios de identidad nacional que tuvieron que asumir, y facilitaron su construcción de una «subjetividad real femenina». Los espectáculos representados presentaban a las reinas a sus súbditos, a veces por medio de un mundo mítico transicional, y mostraban los roles que desempeñaban en la corte. Considera el apoyo de Margarita de Austria e Isabel de Borbón al teatro, como también el poder mimético, instructivo y político de la representación —por y para ellas—. Presta también atención al papel político de Isabel de Borbón y sobre todo, a Mariana de Austria, quien ejerció el poder en su propio nombre después de la muerte de Felipe IV, y dirigía las producciones teatrales palacie-

gas de varios modos. Era una época de múltiples intrigas y crisis políticas, materia excelente para las comedias de su tiempo, varias de las cuales reflejaban las tensiones entre Mariana y don Juan José de Austria. Quintero nota la existencia de visiones negativas de la reina, que incluían una pintura en miniatura de Mariana como una mujer poderosa parecida a Semíramis, pero dice que ella solía representarse a sí misma como una madre dedicada y vigilante, decidida a asegurar el poder de su débil hijo, el futuro Carlos II, y contener las ambiciones de don Juan José. Observa además que varias comedias de aquellos años trataban «fictional gynocracies», en donde poderosas mujeres daban lecciones en el arte de gobernar y representaban la tensión entre el yo íntimo y la persona pública. Un buen ejemplo de ello es *¿Quién es quien premia el amor?* de Bances Candamo, una dramatización fantasiosa de la abdicación de la reina Cristina de Suecia, representada por las damas de Mariana en celebración de su mejoría de salud. Concluye, sin embargo, que las verdaderas reinas recurrieron al drama como un escape transitorio de los deberes con que tenían que cumplir, y como modo de establecer su autoridad y controlar cómo eran percibidas. El artículo de Carmela V. Mattza, «A Stage for Isabel of Borbón: From Paris to Aranjuez» (pp. 153-170), enlaza en su contenido con el artículo de Quintero. Discute la centralidad de Isabel de Borbón en *Le Ballet de Madame* (1615), creada para ella por su madre, María de Médicis, y *La gloria de Niquea* de Villamediana, obras que exaltan el poder de Isabel para conquistar a todos por su gracia y belleza, sin decir una palabra. Nota en contraste que la comedia *Querer por solo querer* de Hurtado de Mendoza debía recordarle que en Madrid es el rey quien reina sobre todo. Concluye que, pese a los esfuerzos de Olivares por limitar su influencia, Isabel demostró su capacidad para gobernar como regente en dos ausencias de Felipe IV. Aunque no es el objeto primordial de su estudio, debe corregirse lo que dice Mattza al principio de su artículo cuando menciona la oposición de Calderón al uso de máquinas teatrales. Es cierto que Calderón se negó a seguir como tal el memorándum de Lotti para *El mayor encanto, Amor*, por entender que subordinaba la idea de la obra al espectáculo de las máquinas, pero de hecho usó la mayoría de las máquinas, enmendó el uso de otras, e incluso añadió algunas no sugeridas por Lotti.

José A. López Anguita, en «Spain, Italy, and France: Marie Louise of Savoy, the Princess of Ursins, and the Crosscurrents of Court Theater during the Spanish War of Succession (1701-1714)» (pp. 171-192), describe la preferencia de la reina María Luisa y su primera dama, la princesa de los Ursinos, por el teatro francés, la música

ca italiana y la ópera, que, junto con las dificultades económicas de la guerra, afectaron las representaciones en la corte en aquellos años. Dice que aunque Ursinos alentó a María Luisa a exhibir respeto por las tradiciones españolas, ni Ursinos ni María Luisa intentaron esconder su gusto por las formas francesas, tanto en la ropa como en la decoración del palacio o en la cultura teatral. En otro excelente artículo, «Isabel Farnese and the Sexual Politics of the Spanish Court Theater» (pp. 193-210), Ignacio López Alemany busca corregir la imagen negativa de la segunda esposa de Felipe V, una mujer «inteligente, culta, físicamente y mentalmente fuerte, profundamente religiosa, y políticamente ambiciosa» (p.195, traducción mía). Quería reinar al lado de Felipe y, en efecto, lo hizo en las ocasiones en que el rey se ausentó o cuando resultó incapacitado por el trastorno bipolar recurrente que sufría. Alemany destaca la importante influencia en la vida cultural de la corte y del reino que ejerció la reina, y esto incluía el apoyo a un nuevo subgénero de teatro que combinaba la tradición española con la italiana en una serie de óperas «en música italiana / castellana en la letra» (p. 197), que se centran en un héroe masculino domesticado por una reina que vence sobre su fuerza física y militar con una ingeniosa treta. Concluye este ensayo con el mensaje que con tales obras intentaba enviar Isabel a la corte, a los consejeros políticos, a los grandes nobles y a los embajadores: a saber, que «at the Spanish court, the queen was king» (p. 206). Es una frase final que constituye una conclusión apropiada para una colección dedicada a la importancia transcultural de las reinas en la primera modernidad europea.

En el libro de Cruz Petersen, la autora emplea el concepto de «somaestética» de Richard Shusterman (*Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008) para abordar el análisis y la explicación de la experiencia de las actrices en la práctica vital del teatro español de la primera modernidad. Este concepto le sirve también para estudiar cómo la participación de las actrices abrió un camino por el cual algunas mujeres pudieron desarrollar una agencia independiente y ascender en la jerarquía socioeconómica a pesar de las presiones represivas y la misoginia de una cultura patriarcal. Schusterman es un pragmatista que fundó la somaestética a finales de la década de 1990 como una disciplina orientada a la comprensión de la relación entre la mente y el cuerpo.

Cruz Petersen dedica el primer capítulo de su libro, «Theoretical Models» (pp. 9-34) a la explicación de la somaestética. Define el cuerpo como «la soma que es a la vez un objeto en el mundo y un sujeto que percibe el mundo incluyendo su propia forma corporal» (p. 9, traducción mía). Dice que Shusterman cree que tanto la percepción como el lenguaje, la comprensión y la conducta dependen del contexto para lograr su significado. Y que hay tres ramas básicas de la somaestética: 1) la analítica, que examina el impacto de las cuestiones epistemológicas, ontológicas y sociopolíticas relativas a nuestras percepciones y prácticas corporales y su funcionamiento en nuestra comprensión y construcción de la realidad; 2) la somaestética pragmática, que presupone la rama teórica y además prescribe varios modos de mejorar la conciencia somática y de cambiar o rehacer el cuerpo; y 3) la somaestética práctica, que aplica la conciencia somática y la experiencia de la corporalidad para aumentar la sensibilidad y dominio somático que se emplea en prácticas como la meditación zen, el yoga y prácticas similares. Añade otra clasificación tripartita de la somaestética pragmática: la representacional, la experiencial y la performativa. La representacional se orienta hacia la apariencia externa y la experiencial hacia la experiencia interna, pero los dos tipos deben operar de manera interdependiente. La somaestética performativa se concentra en mejorar la fuerza interna y/o externa, el bienestar y la destreza, de acuerdo con la meta de la disciplina del individuo o del grupo. En el mismo capítulo registra los comentarios de varios observadores relevantes: Simone de Beauvoir sobre la experiencia y conciencia corporal femenina; Catherine Connor-Swietlicki sobre las neuronas espejo; Zeami Motokiyo sobre la técnica de los actores del teatro Noh que consiste en practicar delante de un espejo interno que registra su imagen y actuación; y las instrucciones de Stanislavski a los actores sobre el arte de observarse a sí mismos. Nota las correspondencias entre estas clases de la somaestética y las recomendaciones a las mujeres de Juan Luis Vives, Luis de León, y los consejos a los actores de El Pinciano en *La filosofía antigua poética*, de González de Salas en *Nueva idea de la tragedia antigua* y de Lope de Vega en el *Arte nuevo*, y lo que ellos habrían sacado de Quintiliano.

En el segundo capítulo, «The Corral's Contribution to Somatic Experience» (pp. 35-59) discute la relación entre la arquitectura de los corrales, el público de diversa índole que los frecuentaba, la actuación de actrices como Luisa de Robles y la experiencia somaestética de la actuación por parte del público. Este capítulo flojea por la combinación de documentación y especulación —por ejemplo en su des-

cripción de la práctica de Luisa de Robles—, por los saltos en el tiempo al relatar la historia de los corrales y por algunos errores y afirmaciones cuestionables. Por ejemplo, dice que las compañías de teatro pagaban a los dueños individuales por el uso de los corrales; y que el éxito del arreglo entre las cofradías, los teatros y los hospitales resultó en «full ownership» de los dos corrales madrileños (pp. 43-44), una simplificación reductiva de la propiedad, posesión efectiva y arreglos financieros, descritos en su complejidad en los libros de José M. Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia* (Castalia, Madrid, 1994) y J.E. Varey y N.D. Shergold, *Fuentes para la historia del teatro en España, XIII: Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid, 1587-1719; estudio y documentos* (Tamesis, Londres, 1987). Opina también que la prohibición de las representaciones en 1644 se debió sobre todo al vestuario de los actores y el travestismo de las actrices, algo que ella misma contradice en parte en una nota al final del capítulo en la que atribuye el cierre a la muerte de la reina Isabel de Borbón. Y cita la opinión de Erika Fischer-Lichte y Joe Riley sobre que un alto porcentaje de la población total de Madrid debía de haber asistido regularmente al teatro, algo refutado por las investigaciones de Jane Albrecht en *The Playgoing Public of Madrid in the Time of Tirso de Molina* (University Press of the South, Nueva Orleans, 2001), libro que Cruz Petersen incluye en su bibliografía pero al cual no parece haber dedicado suficiente atención.

Para abrir el tercer capítulo, «Sociopolitics of the Spanish Woman Actor: Building Character» (pp. 60-91) aduce el concepto de Julia Kristeva de lo abyecto y la teorización de Homi Bhabha de los estereotipos para encuadrar la ambigüedad hacia la mujer como objeto tanto de deseo como de amenaza. Para demostrar cómo las actrices lograron ampliar sus capacidades y complicar la imagen de la mujer por medio de su actuación teatral, se sirve profusamente del trabajo de Merveen Mc-Kendrick, especialmente «Representing their Sex: Actresses in Seventeenth-Century Spain» (*Rhetoric and Reality in Early Modern Spain*, ed. R. Pym, Tamesis, Londres, 2006, pp. 72-91), y del libro de Mimma De Salvo, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional* (Midesa s.r.l. Red, 2008). Se refiere también a Stanislavski sobre la importancia de la práctica regular y el entrenamiento para fortalecerse y adquirir la capacidad de representar personajes convincentes. Luego discute la fama que adquirieron actrices como Ju-sepa Vaca, Jerónima de Burgos o María de Córdoba, entre otras. Reconoce la impor-

tancia de la formación que recibieron en las familias teatrales y los cauces por los cuales algunas mujeres llegaron a ser *autoras de teatro* de su propia compañía, utilizando las investigaciones de Carmen Sanz Ayán, Teresa Ferrer Valls y otros estudiosos del teatro. Sobre otros temas, podría haberse aprovechado más del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* de Ferrer Valls para validar o cuestionar a algunas de sus fuentes, cuyas afirmaciones son contradictorias por otras en ese recurso.

En «Building a Character for the Seventeenth-Century Spanish Stage» (pp. 130), el cuarto capítulo, Cruz Petersen se dedica a demostrar el uso de las técnicas somaestéticas —representacionales, experienciales, y performativas— por parte de los actores en la preparación de su interpretación de los personajes teatrales. Para ello, entre otros, cita pasajes de los tratados de González de Salas, de Quintiliano, de Evangelina Rodríguez Cuadros, del padre José Alcázar y el muy relevante artículo de Victor Dixon, «Manuel Vallejo: un actor se prepara: un comediante del siglo de oro ante un texto (*El castigo sin venganza*)» (en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. J.M. Díez Borque, Tamesis, Londres, 1989, pp. 55-74). Entre las habilidades que tienen que adquirir los actores, subraya una memoria excelente, una lengua suelta para improvisar, el vigor para las demandas de los ensayos y representaciones y, sobre todo, la capacidad de demostrar los estilos de voz, de gesto y de movimiento, además de las pasiones apropiadas para los personajes que deben representar. Habla de la importancia para las actrices de poseer un «effective will», es decir, el poder de sobrepasar sus propios hábitos al representar los del personaje en cuestión. Propone una implicación corporal cognitiva del público, por ejemplo, a la tortura de Mendo en *Fuenteovejuna*, llevada a cabo *dentro* y a la vez registrada en el tablado por las reacciones de sus vecinos. A continuación considera varias comedias que demuestran la importancia de la somaestética performativa. Para *Lo fingido verdadero* discute la capacidad representacional de Ginés, que borra para el público la frontera entre lo fingido y lo verdadero. Luego analiza en detalle las destrezas que deben poseer y demostrar las actrices que representan las protagonistas de *El amor médico* de Tirso, *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro, y *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara: sabiduría, ingenio, brío, valor, destreza física y otras calidades normalmente asociadas solamente con los hombres.

En una breve «coda», Cruz Petersen afirma que las actrices españolas de la primera modernidad pasaron de la posición de objeto a sujeto, interpretando su

papel social en relación con su propia experiencia en vez de por medio de lo dictado por la iglesia, el gobierno y los libros de conducta. Y que lo lograron por medio de la práctica de una forma de somaestética pragmática. Asevera además que la experiencia del corral en sí, con su arquitectura y la variedad del público al que servía, involucraba a todos en una experiencia colectiva.

En resumen, un lector interesado en recuperar la experiencia teatral de la España de la época, aunque no acepte la validez general de todo lo presentado por Cruz Petersen, encontrará un camino que le facilitará una entrada a la experiencia vivida, sensorial y corporal además de intelectual, al poder de la representación dramática y su capacidad de aumentar el horizonte de posibilidades para las mujeres de la época, tanto en el tablado como entre el público.