

tenta dismantelar la dinámica seductora del don Juan, tanto en las representaciones textuales como en los funcionamientos sociales y culturales.

CARRIE C. CHORBA  
Brown University

ANITA K. STOLL (ed.), *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680*. Tamesis, London-Madrid, 1993; 141 pp.

El festival de Teatro Clásico de Almagro ha representado, desde hace años, un cauce vigoroso que impulsa el interés, tanto en la puesta en escena como en los estudios académicos en relación con la dramaturgia y la vida teatral durante el xvii español. Fruto de este trabajo es la selección de ensayos que forman el libro *Vidas paralelas: el teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680* (título tomado —según señala la editora Anita K. Stoll— del primer congreso internacional dedicado al tema en Calgary, Canadá, en 1987: “Parallel lives: Spanish and English national drama: 1580-1680”, organizado por Louise y Peter Fothergill-Payne, inspirado, por supuesto, en Plutarco).

Los cien años en España e Inglaterra que van de 1580 a 1680 y que coinciden en una pasmosa y efervescente vida escénica son también, sin duda, el núcleo del que nacen muchas de las nociones que inauguran el teatro moderno. El teatro isabelino y el del siglo áureo son para los ensayistas incluidos por Stoll motivo de estudios comparados que atienden, sobre todo, a la escritura dramática de ambos países: sus temas, el tratamiento de los personajes, las fuentes, las perspectivas. No por ello, sin embargo, dejan de estar presentes reflexiones sobre el uso del espacio escénico o sobre la representación contemporánea de las piezas, específicamente la puesta en escena de *El alcalde de Zalamea* de Calderón. Este grupo de ensayos se suma al interés interdisciplinario por el estudio en conjunto de las expresiones teatrales inglesas y españolas del xvii, señala Stoll, y que ha florecido de manera particular desde hace diez años en trabajos como *Theater of a nation* (1985) de Walter Cohen; *Public theaters in Renaissance England and Spain* (1987) de John Loftis; en las ediciones de Susan Fischer, *Comedias del Siglo de Oro and Shakespeare* (1989); y de Louise y Peter Fothergill-Payne, *Parallel lives: Spanish and English national drama: 1580-1680*, actas del congreso de 1987 (1991).

Stoll ordena los materiales de modo que el lector que lea en orden de principio a fin vaya también de los aspectos generales a los más precisos, relacionados con algún tema presente en una obra española y una inglesa. Se dejan para el final los estudios que observan los aspectos teatrales más que dramáticos, en este caso, espacio escénico y recepción de la puesta en escena.

Quizá no esté de más señalar que las dramaturgias más estudiadas en el conjunto de los ensayos son las de Shakespeare y Calderón de la Barca, aunque no se excluyan Lope de Vega o Thomas Kyd, así como tampoco dramaturgos que con diversa suerte teatral en el tiempo han nutrido la escena de su país: Enríquez Gómez, Beaumont y Fletcher, Guillén de Castro y John Lyly. Si bien los instrumentos teóricos empleados responden precisamente a la diversidad disciplinaria mencionada por Stoll, destaca la perspectiva femenina y feminista, con la que además se identifica Stoll en otros trabajos y ediciones.

El grupo de ensayos se abre con dos textos previamente editados en inglés: el de Don W. Cruickshank, «Lisping and wearing strange suits»: personajes ingleses en la escena española y personajes españoles en la escena inglesa: 1580-1680», y el de Teresa J. Kirschner, «La masa airada en Shakespeare y Lope de Vega».

El texto de Cruickshank establece de entrada que, a pesar de que las piezas del teatro español revisadas por él son más numerosas que las del teatro inglés, es en este último en donde hay mayor abundancia de temas y personajes españoles si lo comparamos con los dramas españoles que tratan asuntos y personajes ingleses. Es más, muy pocas comedias españolas se interesan en estos aspectos.

En opinión de Cruickshank, el estado de las relaciones políticas entre dos países genera la idea que los países en cuestión tienen uno del otro. Así, desde fines del siglo XVI y hasta fines del XVII, las relaciones entre Inglaterra y España pasaron por altibajos políticos que, entre otros asuntos, no favorecieron la imagen del español en Inglaterra. Inglaterra, por su parte no parece haberles importado demasiado a los españoles.

De las comedias españolas, Cruickshank analiza obras de Guillén de Castro, Mira de Amezcuca, Vélez de Guevara, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Rodrigo de Herrera, Calderón, Pérez de Montalbán, Antonio Coello, Agustín Moreto y Juan Bautista Diamante, y señala que en las piezas, en general, aunque se incluyan personajes o temas históricos, el tratamiento es novelesco. La opinión española sobre los ingleses no es adversa y, aunque de nombre e historia ingleses, los personajes se comportan como damas y caballeros españoles con sus conceptos sobre el amor, el honor y el poder. Por otra parte, el factor religioso no se cuestiona, sino de manera leve y tolerante; no hay mayor referencia a él. Las comedias tampoco manejan burlas en contra de los ingleses, como sí hay en el teatro español caricatura de los franceses y los moros. De manera eventual y discreta aparece algún juego de palabras con vocablos ingleses.

España y la literatura española, sin embargo, tenían difusión en Inglaterra y parece haber habido una buena cantidad de dramas de tema español según se deduce de títulos de piezas no conservadas. Cuando las piezas inglesas llegan a tocar temas históricos lo hacen desfavorablemente, aunque no hay prejuicio cuando se presentan figuras históricas españolas en particular. Son los casos de Catalina de Aragón, Blanca de

Castilla o Felipe II. Las comedias inglesas, señala Cruickshank, con personajes españoles presentan prototipos: los españoles son “arrogantes, orgullosos, vengativos, inclinados a la doblez y a la traición” (p. 19). Entre ellas está *A game at chess* de Beaumont y Fletcher que causó, en su momento, el disgusto de los diplomáticos españoles, al punto que la retiraron de la escena y demandaron al autor y a los actores. Cruickshank indica que, en general, la comedia inglesa es hostil hacia lo extranjero y que, en parte, ello podría deberse a que el teatro isabelino era un teatro que hacía concesiones a la masa popular que llenaba los teatros en Londres, casi la única ciudad inglesa en donde se veía teatro y que alojaba a la mayor parte de la población del país. En cambio, en el caso español, Madrid era uno de los varios centros de actividad teatral española, actividad que se extendía a la provincia y que llegaba por lo tanto a un público más diverso.

Teresa J. Kirschner, “La masa airada en Shakespeare y Lope de Vega”, deplora la ausencia de estudios sobre la turba en el teatro español, trabajo que sí se ha emprendido con la obra de Shakespeare. Kirschner señala la falta de atención al teatro español cuando se trata de estudios que abarcan el teatro “universal”, a lo que nosotros añadiríamos el descuido en estos mismos estudios del teatro latinoamericano. Fenómenos teatrales, el español y el latinoamericano, que apenas empiezan a ser considerados por los especialistas europeos.

La autora encuentra coincidencias en las técnicas de representación escénica de la masa en ambos autores y diferencias, sin embargo, en los conceptos que la animan, aun cuando en ambos casos se trata de una fuerza destructora. En Shakespeare la turba presenta aspectos negativos: es inconstante y hedionda, características que no le imprime Lope de Vega, para quien la masa es una fuerza política que hay que tomar en cuenta.

Michael D. McGaha en “Entre el ‘noble Moor’ y el ‘negro perro moro’: *Otelo* y *Las misas de San Vicente Ferrer*” busca las características en el tratamiento dramático de los negros a partir de las piezas señaladas. McGaha propone que el teatro inglés posee más connotaciones positivas que negativas sobre los negros y que en el teatro español se descubre un racismo que no está lejos de la opinión sobre los judíos.

A continuación Stoll presenta los estudios de tres investigadoras que tratan sobre los personajes femeninos. El primero de ellos, “La mirada está en la mujer: *The taming of the shrew* y *La dama boba*”, de Louise Fothergill-Payne, subraya la importancia de los personajes femeninos en el teatro clásico y señala que: “Según la crítica feminista la mirada determina las relaciones jerárquicas entre los sexos y controla las estructuras del poder” (p. 45). Así, la autora se detiene en el análisis de los personajes femeninos centrales de las obras elegidas, Katherina y Finea, sobre las cuales advierte que se trata de mujeres no convencionales en su contexto, que adquieren presencia y posibilidad de acción en la medida en

que engañan a la “mirada”, es decir, en la medida en que adoptan un camuflaje que les permite rebasar socialmente el papel que se les ha asignado y, en el matrimonio, ir más allá de ser un objeto que representa ventajas económicas para la autoridad masculina que las manipula.

Sara Taddeo en “«Ahógame este vestido»: la amazona y la mujer paje en *La fuerza de la costumbre* y *Love's cure*” presenta otro acercamiento al tema mediante el estudio de la mujer vestida de hombre en las comedias isabelina y española. En ambos casos se trata de mujeres a quienes, a través del disfraz, les es posible enfrentar de un modo más activo el mundo que las rodea. La preferencia por la “amazona” en la comedia española y el “paje” en la inglesa respondería a las diferencias histórico-culturales de ambos países así como a la relación de estas imágenes con las figuras de poder. Taddeo señala que, de acuerdo con las obras, en Inglaterra el desafío a las convenciones sociales sería más abierto que en España (p. 74). Tema de estudios particulares, que abundarían en la cuestión, sería el hecho de que en España había importantes compañías teatrales dirigidas por actrices, en tanto en Inglaterra los papeles femeninos eran representados por varones adolescentes.

Sharon Dahlgren Voros, por su parte, en “Thomas Kyd, Pedro Calderón y la semiótica de la representación femenina”, analiza a Bel-Imperia en *The Spanish Tragedy* de Kyd y a Flor en *De un castigo, tres venganzas* de Calderón, y encuentra paralelismos en cuanto a los recursos dramáticos y teatrales de ambos personajes y en relación con su función en el desarrollo y sentido de las piezas: objeto por adquirir, belleza seductora, fuerza activa contra los enemigos del reino, protección de la legitimidad, justicia, paz, armonía política, prosperidad.

Los tres ensayos que siguen podrían tener rasgos en común en tanto —además de revisar piezas españolas e inglesas, por supuesto— plantean la posibilidad de que los dramas estudiados hayan empleado las mismas fuentes textuales. Frederick A. de Armas (“«El más horrendo eclipse»: la astrología en *King Lear* y *La vida es sueño*”) señala la coincidencia del universo teatral y cósmico de Shakespeare y Calderón, la importancia de los conocimientos astrológicos en ambos dramaturgos, así como la mención y desarrollo dramático, en las obras estudiadas, de un eclipse solar visto en Europa en 1605 y de sus predicciones. Susana Hernández-Araico (“El mito de Coriolano-Veturia en Calderón y Shakespeare: diferencia de espacio histórico-teatral”) indaga sobre el tratamiento dramático de las versiones sobre la figura de Veturia-Coriolano en *Las armas de la hermosura* de Calderón y *Coriolano* de Shakespeare. Propone que cada una de las obras, concebidas para públicos distintos, presenta relaciones diversas entre las clases sociales: desde conflictos y crítica social en Shakespeare (que compone una obra que se presenta en teatros populares), hasta el silencio sobre el asunto en Calderón (cuya obra se representa ante la aristocracia en el Coliseo del Buen Retiro). David J. Hildner en “Amor, poder y pintura en Calderón y John Lyly” compara

*Campaspe* del dramaturgo inglés y *Darlo todo y no dar nada* del español y en ellas el empleo de las versiones de los amores de Alejandro Magno y Apeles por Campaspe, así como el juego en el manejo de los conceptos sobre el arte y el poder político.

Anita K. Stoll discurre sobre el “El vestuario en el teatro isabelino y en el corral en tiempos de Lope de Vega” y propone que la diferencia en el empleo teatral de esta zona del espacio escénico (el vestuario), similar físicamente en Inglaterra y España, puede deberse, sobre todo, a las diferencias religiosas de ambos países. La presentación teatral de temas religiosos, frecuente en España, recurre con insistencia al hueco o huecos en la pared del vestuario, precisamente para aludir a, o mostrar, cuadros plásticos con escenas religiosas, como un *tableau vivant*. Quizá, señala la autora, a la manera de los nichos de los altares de una iglesia. Dawn L. Smith (“Calderón en Madrid y Londres: dos refundiciones de *El alcalde de Zalamea*”) estudia las adaptaciones en España y Londres, para exitosas puestas en escena, de *El alcalde de Zalamea*. En su opinión, este éxito con el público se debió, en el caso de la adaptación española, a las modificaciones léxicas y sintácticas, los cortes textuales, el reordenamiento de las partes; y en el caso de la inglesa a los breves añadidos y al cuidado de la rima, que implicó la trivialización de lo poético.

Los ensayos reunidos en este libro se suman a la construcción de un espacio de reflexión académica sobre la dramaturgia y el teatro. Esta reflexión ha resultado muy fructífera: no sólo ha abierto más puertas que contribuyan al conocimiento del fenómeno dramático y teatral, sino también ha sido acicate de la indispensable creación en la escena y ha permitido el reconocimiento y descubrimiento, en este caso, de las infinitas posibilidades teatrales de dos de los mayores teatros occidentales del mundo moderno.

OCTAVIO RIVERA

Universidad de las Américas, Puebla

SARA POOT HERRERA (ed.), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*. Universidad Claustro de Sor Juana, México, 1995; 555 pp.

El día 15 de julio de 1691 don Cristóbal Báñez de Salcedo firmaba en Sevilla la *Censura* y aprobación del tomo segundo de las *Obras* de Sor Juana Inés de la Cruz. Su texto era en realidad un largo y entusiasta elogio de la monja donde se describían las virtudes de aquella a la que Báñez denominaba “sublime honor de nuestro tiempo”. Sin embargo, en medio de sus panegíricos, este autor resumió en unas cuantas líneas lo que más atrajo la atención de todos sus contemporáneos: su sabiduría, erudición y ciencia: