Kathleen Jeffs
Proporciones épicas: pilares comunes de
algunas comedias de éxito en inglés y el porvenir
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. 2021. XCVII-1, 295-317

PROPORCIONES ÉPICAS: PILARES COMUNES DE ALGUNAS COMEDIAS DE ÉXITO EN INGLÉS Y EL PORVENIR[1]

El aumento de representaciones de obras del Siglo de Oro español traducidas al inglés, catalizado por la Royal Shakespeare Company (RSC) para la temporada de *Spanish Golden Age de 2004-05*, y las muchas producciones que siguieron después incluyendo las del Bath Theatre Royal en 2013, ofrecieron al público variedad de géneros dentro de la dramatugia aúrea, pero sobre todo aquellos que eran más conocidos. Durante aquel precioso momento en la historia de la traducción de la comedia española, el público gozó de divertidísimas obras como *The Dog in the Manger*, *House of Desires*, and *Don Gil of the Green Breeches*; quedó admirado de la pirotecnia verbal de *The Phoenix of Madrid* y *The Lady Boba*; quedó boquiabierto con un par de tragedias como *Tamar's Revenge* and *Punishment Without Revenge*.[2] La Royal Shakespeare Company se aventuró audazmente a representar formas menos conocidas como el episódico *Pedro the Great Pretender (Pedro de Urdemalas)* y retransmitieron en la radio la obra épica mitológica *Daughter*

[1] Entregado 23 de diciembre de 2020. Aceptado: 13 de enero de 2021

[2] *The Dog in the Manger (El perro del hortelano)*; *House of Desires (Los empeños de una casa)*; *Don Gil of the Green Breeche (Don Gil de las calzas verdes)s*; *The Phoenix of Madrid (No hay burlas con el amor);The Lady Boba (La dama boba)*; *Tamar's Revenge* (*La venganza de Tamar*); *Punishment Without Revenge (El castigo sin venganza)*.

of the Air (La hija del aire). Por aquel tiempo Durante esa temporada, otras producciones inspiraron al público tanto en el teatro británico como en el americano, tales como *Los locos de Valencia* en Trafalgar Studios, *Life Is a Dream (La vida es sueño)* en el Donmar Warehouse, *The Dog in the Manger* por la Shakespeare Theatre Company en Washington DC, *Fuente Ovejuna* en el Stratford Shakespeare Festival en Canadá, y muchos más. Estos momentos formadores de todas las fases del proceso colaborativo fijaron las bases de futuras producciones. Las comedias fueron las que tuvieron más éxito *comercial*, pero naturalmente esto no fue todo; las que no eran comedias despertaron el apetito por otras posibilidades de representación. ¿Qué podría ocurrir en los escenarios angloparlantes si las compañías se atrevieran a más? ¿Qué podría ganarse con el riesgo de invertir en traducción y en representación de obras desconocidas y de géneros nuevos para nuestros públicos, pero cuyo atractivo popular llenó los corrales en tiempos de Lope y cuya expectación alimentó Lope con tantas formas diversas del arte teatral perdidas hoy?

Este estudio explora los elementos esenciales del canon de la puesta en escena de la comedia en inglés, extendiéndose por nuevos territorios usando los principios fundacionales de las producciones de éxito en las que he sido partícipe o espectadora. Estos elementos incluyen el inefable pero crítico pilar del *tono,* la liberación de los límites de *género*, la importancia del *diseño*; el peligro y la belleza de *contrastes y yuxtaposiciones*, y el poder de los *finales abiertos*. Estas funciones son la clave del mejor trabajo teatral, evidentes cuando los colaboradores trabajan junto a dramaturgos (aunque hoy difuntos) como maestros y miembros del equipo. Este estudio señala algunos momentos de producciones de la comedia relativamente recientes y sugiere nuevos textos para representar que utilicen el mejor material para un futuro sostenible de la comedia en diversas formas.

Tono y género: expresando la escala épica del pensamiento y de la emoción humana

Los seres humanos ansían lo épico, por el arte que refleja la profundidad y la escala de nuestras ideas y sentimientos. La cualidad del tono puede dar profundidad a una escala épica. Entonces, ¿qué es el tono? Es elusivo, indefinible. Sin embargo también es crítico. El tono es lo que hace a las palabras muertas respirar de nuevo, y ese término usado en un

sentido vocal puede ser el factor que hace a un actor fascinante para un espectador y aburrido a otro. Desde el primer momento de la representación el tono se expresa con frecuencia en la iluminación, en la primera nota musical, en un sonido o en un cambio en la percepción sensorial que señala que es el momento de acomodarse y comenzar. Cuando los artistas construyen cuidadosamente el tono crean cohesión, amplitud, un sentido de haber cerrado el círculo al final. El tono comienza teniendo en cuenta el final desde el principio.

Como ejemplo, consideremos la producción de Jonathan Munby de *The Gentleman from Olmedo* en el Watermill en Newberry (Berkshire, I. K., 2004), que se representó al mismo tiempo que el estreno de *The Dog in the Manger* en Stratford-upon-Avon. Para esta producción, el escenario del Watermill estaba prácticamente vacío antes de comenzar, con excepción de un amplio círculo de pétalos de rosa extendidos por el suelo. Las muchas bombillas que colgaban del techo hacían un efecto de noche estrellada cuando el resto de las luces bajaron de intensidad. La sala quedó llena de una tenue neblina. Una mujer harapienta ocupó el escenario, con su pelo rojo en coleta con algunas pinzas sosteniendo algunos mechones, con la piel arrugada como la de una ávida fumadora y con la correspondiente voz. La traducción de Johnston abre con su canción, y comienza así:

> *A square in Medina.*
> **Fabia** (Singing):
> They killed him in the darkness there.
> The caballero.
> The glory of Olmedo.
> The flower of Medina.
> Shades warned him, told him not to go.
> They warned him he should stay away.
> The caballero.
> The glory of Olmedo.
> The flower of Medina.
> (*The Gentleman from Olmedo*, trans. Johnston)

A su alrededor las luces disminuyeron lentamente, dejándola bajo un solo foco, y luego envuelta en la oscuridad mientras los demás actores la rodearon, formando una V. La vieja dio una palmada, iniciando una serie de *palmas* al estilo flamenco, y todos con ella comenzaron una fiesta. Una joven con una falda roja y una blusa blanca bordada al estilo

campesino, con su larga melena cayendo por la espalda, trazó un amplio círculo con su pareja, quien se parecía a Superman. Y cuando le dio su faja roja, otro bailarín se la quitó y le vendó los ojos con ella. Bailó, cegado, pasando de unos a otros. Cuando todos desaparecieron y se quedó solo, se arrancó la faja. Sus palabras fueron las primeras pronunciadas: «Como puede nadie llamar amor a este sentimiento / cuando el amor oculta su cara, y después levanta el vuelo».

En este momento, en la versión española, comienza la obra de Lope, con estas décimas:

> *Sale don ALONSO*
> ALONSO: Amor, no te llame amor
> el que no te corresponde,
> pues que no hay materia adonde
> no imprima forma el favor.
> (*El caballero de Olmedo*, ed. Williamsen)

La canción de Fabia aparece después, en una versión breve al final del primer acto, y en el texto completo que Johnston trasladó a este momento inicial. En español, una ominosa Voz enuncia la canción y en el tercer acto en su momento de mayor peligro Alonso la asocia con Fabia. Posiblemente un director que trabajara con la obra en español podría hacer lo mismo. Realmente no es una adaptación sino una decisión de producción realizada para construir el elemento del *tono*. Añade gusto como el sofrito, que es la base de un plato. La historia comenzará a partir de esta base y, si es de alta calidad, permeará y mejorará todo lo que sucede. Alonso no puede, en Berkshire o Medina, manifestarse de la nada y dirigirse al Amor. Ha de venir de alguna parte, y antes de que pueda, la mayoría de los directores de valía establecerán un mundo al que vendrá. En este caso, Munby usó la luz, la neblina, la música, la percusión para dar vida a aquel momento. El director tenía a la compañía en escena, bailando; y los amantes protagonistas se encontraron en el lugar establecido mirándose a los ojos en medio del ajetreo de la coreografiada celebración. De este modo, contando lo que el público acababa de ver en lugar de ponerle al corriente de lo que ocurrió en el pasado, los versos iniciales de Alonso son memoria compartida y no exposición. Son ofertas al invisible, todopoderoso dios del *tono*.

El tono lleva al género porque el tono dirige la interpretación de *lo que* el público ve y oye, no solamente *cómo* llega a los ojos y a los oídos. En

una obra como *El caballero de Olmedo,* la producción puede ser tonalmente comedia en los primeros dos tercios de la obra y solamente pasar a tragedia en el acto final. Los acontecimientos llevan la acción, pero el tono da género. Julie Goddard recomendó esta producción a sus lectores en *Newberry Weekly News*: «Compra la entrada; ríete con los chistes durante la primera mitad, y horrorízate en la segunda» (Goddard: 2004). Este cambio de tono define muchas de las tragicomedias españolas. Para conseguir horrorizar al público, éste tiene que estar atento. El arte de involucrar al público en la producción comienza con adaptar las palabras en la página a otro medio, como se ve en la obra de Munby a través de la música, los pétalos, los efectos de iluminación y los instrumentos creativos que destacan y anticipan momentos después. El público tiembla siempre al final por la cuidadosa inclusión de los artistas de esos elementos del principio. Están allí como centinelas de género, indicando el mundo en que vive esta obra, y cómo se siente, guiando una respuesta emocional.

En Shakespeare, el Polonius de *Hamlet* proporcionó una buena lista de algunos de los muchos ejemplos de *género* que los actores contratados pueden representar: «tragedia, comedia, historia, pastoral, pastoral-cómico, histórico-pastoral, trágico-histórico, trágico-cómico-histórico-pastoral» (II.2). Dentro de lo que es conocido como la comedia hay muchos, muchos más. Una parte del público quizá no esté familiarizada, por ejemplo, con la diferencia entre una comedia religiosa y un auto sacramental. Las obras de tema religioso tenían en su época propósitos muy diferentes, ya fuera por ritual social de entretenimiento en el corral público o en el privado de la corte, como parte de una celebración eclesiástica como el Corpus Christi, o una combinación de ambos. ¿Cuáles son nuestras necesidades rituales hoy día que necesitan un armazón performativo?

La comedia religiosa no ha tenido durante cierto tiempo interés comercial. Sin embargo sugiero que este tipo de obra se puede beneficiar del renovado interés en mitos, imágenes y símbolos que se observa en el presente *zeitgeist*. Hay un momento único en *La devoción de la cruz* que podría ofrecer ideas para desarrollar un nuevo montaje. *La devoción de la cruz* es la obra por excelencia de redención, y la redención quizás sea de lo que nuestro mundo carece en este momento. Opresores irredimibles y víctimas desesperadas llenan nuestras pantallas. Pero el final de la obra de Calderón muestra a la asesina Julia (que con hábito de novicia mata a varias personas, después de escapar del convento avergonzada de haber roto su

voto por abandonarse, a su juicio, a su lujurioso hermano). Su criminal gemelo Eusebio revive solamente el tiempo preciso para confesarse y recibir absolución antes de morir de nuevo; y Julia, a punto de ser ejecutada por sus crímenes, es espectacularmente llevada al cielo abrazada al madero de la cruz. El público moderno puede hallar el tema al tiempo extraño y familiar; esta es una historia de proporciones épicas que pinta la capacidad de los seres humanos para los extremos del amor y de la muerte. La subida de Julia en la cruz, la novicia asesina finalmente perdonada, tiene un potencial icónico que da la sensación que podría ser semejante al Ángel de *Angels in America*, irrumpiendo en el cielo de nuestros días.

Otra obra con gran potencial dentro de este ámbito es *La creación del mundo*, una comedia «a lo divino» de Luis Vélez de Guevara. La nueva edición española de William Manson y George Peale, con una excelente introducción de Jonathan Thacker (2018) puede dar lugar a futuras representaciones. Thacker considera que podría haber sido escrita para las celebraciones del Corpus Christi de 1610 en Badajoz, donde una serie de encargos fueron más allá de las expectaciones genéricas para el auto sacramental. Frente a la mera dramatización del Génesis, Vélez trae su inteligencia y su experiencia de dramaturgo para dar cuerpo a las características visuales y verbales de la narrativa. Armados para una guerra para capturar el alma humana, «[l]os más demonios que pudieran salir» (Vélez de Guevara: 2018: 65) luchan con la motivación digna de la comedia (y adornados con los detallados ropajes descritos en las amplias acotaciones) como «los malos» de la narrativa cósmica. La obra puede atraer a las compañías contemporáneas con la sorprendente mutualidad de su visión del amor entre la pareja de ancianos. En vez de caer víctimas del resentimiento, aceptan su nueva realidad juntos, y Adán se niega a permitir que Eva acepte sola la culpa. Thacker llega hasta decir que «Vélez se desvincula de la misoginia que se había asociado con el pecado original» (Thacker: 2018: 21). Eva tiene la última palabra; al final, llorando sobre la tumba de su esposo, Eva alaba las mercedes del cielo «para que este bien se acerque, / de quien tan dichosos somos!» (Vélez de Guevara: 2018: 130). *La creación del mundo* de Vélez presenta la capacidad humana de amar dentro del contexto doméstico de una lucha compartida.

Para los directores ansiosos de nueva tragedia clásica, hay otro género que llama la atención, el de la comedia histórica. Una muestra para los directores y productores es la escena en *El cerco de Numancia* en la que el joven Bariato hace la terrible y emocionante decisión de tirarse al vacío

antes que sucumbir al yugo romano. Aunque podría ser inocente tratar de cambiar la asociación que esta obra tiene con las producciones Stalinistas de Rafael Alberti de los años 1930 y 40, y con el punto de vista Franquista de su traductor Roy Campbell, puede haber llegado el momento de releer y reinterpretar *The Siege of Numancia* con sensibilidades modernas acerca de la resistencia personal a narrativas y estructuras totalizadoras. Las producciones de esta obra han continuado en España y en el resto del mundo. Muchos de nuestros espacios colectivos (*town squares*) y las amenazas a su integridad hoy en día se encuentran online. ¿Podría tener esta obra otra nueva vida allí o donde un director podría hacer nuevo uso de un lugar en la conciencia pública como «altura» o «torre»? Cuando Eric Bentley trajo esta obra a su serie «Dramatic Repertoire», reconoció el pasado que representa, concluyendo sin embargo, con [Joaquín] Casalduero en 1951, que «la obra es esencialmente apolítica» (Bentley: 1985: 294). Si en el mundo de hoy todo es político, la acción del muchacho (y último sobreviviente de su ciudad) de matarse antes que someterse a ser un trofeo de guerra que Escipión pueda exhibir en las calles de Roma es la que se puede revisar. Su adhesión a un código personal de lealtad va más allá del nombre de Numancia, pues denuncia las tentaciones de falsa riqueza a cambio de su capitulación. Se dirige primero a sus compañeros muertos y luego a los romanos:

> **Bariato:**
> And I assure you, my brave citizens,
> That your resolve within me is not dead—
> That the perfidious Romans shall not triumph
> But over our mere ashes. Their designs
> Are all in vain, whether they strike me down
> Or tempt me with their doubtful promises
> To spare my life and ope wide gates to wealth.
> Hold back, you Romans! Do not waste your strength
> Or tire yourselves by swarming up the wall!
> Were you ten times more powerful, your power
> Could never hope to conquer me at all.
> (*The Siege of Numancia*, trad. Campbell, ed. Bentley)

Aquí esta dramatizada la noción que la vida de cada individuo se reduce a una elección esencial, un momento fundamental, y que el elemento de libertad personal y libre albedrío, condicionado y socializado aunque somos animales humanos, nos separa de las bestias y nos define.

Las decisiones hechas por los seres humanos individualmente tienen consecuencias que resuenan a través de los tiempos. No hace falta mirar lejos para ver las repercusiones en acción, y la importancia crítica de la libertad personal y los objetivos sociales compartidos.

Al entrar sin miedo y decididamente dentro de nuevos géneros a veces reducidos a una mundovisión considerada anticuada o coloreada por el pasado, encontramos nuevas lenguas que están listas para expresar la escala épica de la capacidad, el pensamiento y el sentimiento humanos. Los artistas reconstruyen? estas cualidades de la vida específica en una multitud de modos, incluyendo en su taller las herramientas de tono y aprovechando la liberación de las delimitaciones de género. Estas herramientas son fundacionales y nos llevan al segundo pilar, el diseño.

Diseño

En 2004, durante los ensayos en Stratford-upon-Avon de la temporada *Spanish Golden Age* de la Royal Shakespeare Company, entrevisté a los diseñadores Katrina Lindsay (encargada del escenario y del vestuario para *House of Desires*), Rae Smith (encargado del vestuario para *Pedro, the Great Pretender*) y Ben Ormerod (diseñador de la iluminación de dicha temporada). Aunque cada uno de estos profesionales tenía su propio proceso y acercamiento, había semejanzas en cómo hablaban acerca de diseñar mundos de la imaginación más que en recrear una realidad histórica. Tanto Lindsay como Smith dejaron muy claro que su trabajo no era crear «looks» «realistas» o «arqueológicos» sino que su orientación era buscar en el texto el arte creativo del dramaturgo. Uno de los pilares de la temporada de la RSC fue la clara priorización del trabajo del dramaturgo y no solamente como obras de palabras sino también de imaginación. Smith analizó los diferentes elementos de realismo y de imaginación: «Realista significa para mí un sentido práctico auténtico u original en el que pasas el tiempo tratando de hallar un realismo documental a lo que estás haciendo. Y no estoy interesada en eso porque estoy interesada en el mundo imaginativo de Cervantes» (Smith: 2004). En *Pedro, the Great Pretender*, la obra involucra al público en algunos momentos que parecen venir de la propia vida del autor. Como cuenta Smith, «Es un poco biográfico, y luego va en otra dirección para contar algo que él quiere decir, y también una escapada imaginativa donde nos cuenta una historia que él ha basado en la realidad de la vida de la gente, pero también sale a otro

lugar. Y creo que es importante reflejar todo eso en el diseño de la producción.»

El modo en que Smith puso todo esto en práctica en *Pedro, the Great Pretender* fue crear un sentido físico más que realista del aspecto de los personajes.[3] De este modo comenta: «Y así cuando digo 'sentido físico' es un término-disfraz para el proceso. Porque lo pertinente es la presencia física del actor, su sentido de sí mismo, su carácter, los colores que le convienen, cómo se posiciona, su postura, todo esto es lo que tienes que seguir.» Smith entonces nos da una visión práctica de cómo trabaja con el vestuario: más que limitarse a pruebas y reuniones individuales con actores, lleva prendas a la sala de ensayo, para que se las prueban muy temprano en el proceso del ensayo; en el estudio de Michel St. Denis aparecieron percheros con cientos de prendas, y su cantidad creció en las siguientes semanas. Camisas, pantalones, faldas, zapatos, abrigos, bufandas, velos, todo tipo de prendas que se podría esperar y otras muchas salidas de la imaginación y de las expediciones de compras de Smith y de su equipo. Los mismos actores escogieron su propia ropa al comenzar el trabajo de cada día. Observé cómo evolucionaron las prendas con el tiempo y las elecciones de los actores también: muchos probaron una variedad de prendas antes de decidirse por las propias de su personaje, mientras otros encontraron algo definitivo el primer día.

El que sea ropa y no vestuario es muy significativo porque hay una idea: que hay «teatro», y que en el teatro tienes actores en «vestidos». Pero yo no lo veo así. Lo veo como que estás creando un mundo imaginario vivo en el escenario, por eso no son vestidos de teatro sino ropa que la gente lleva en este mundo. Y así reflejan el mundo interior de la persona del actor tanto como nos cuentan la historia de quiénes son y lo que están haciendo. (Smith: 2004)

Hay un realismo paradójico en esta noción. Los vestidos son la «ropa auténtica» de un personaje de ficción. Los actores son los dueños y tienen bastante control sobre las prendas que escogen y cómo las van a llevar, pero Smith cuida las opciones y está allí dando forma, editando y diseñando todo el tiempo. Es difícil expresar lo sutil que es este proceso, porque la diseñadora permite suavemente a los actores escoger prendas dentro de una paleta que ella misma ya ha escogido. El proceso

[3] Ver Shakespeare Birthplace Trust para una fotografía del diseño de Smith puesta en acción: http://collections.shakespeare.org.uk/search/rsc-performances/pef200409

colaborativo, haciendo uso directo de la creatividad de los actores, admite múltiples voces en la creación del «look» del mundo.

Se forma una relación dinámica entre el dramaturgo, el director de escena y el diseñador. Cada estructura de colaboración es única a esa producción teatral. Otro ejemplo de la temporada de la RSC ilustra cómo una idea semejante, partiendo de la vida y de la mente del dramaturgo, se expresó en el trabajo de colaboración del diseño. La directora de *House of Desires* (*Los empeños de una casa*), Nancy Meckler, tenía mucho interés en la autora de la obra, la monja mejicana Sor Juana Inés de la Cruz. Meckler y Lindsay hicieron investigaciones anteriores y llegaron a la conclusión, entre otras muchas, que Sor Juana era también un personaje en la historia de su vida, y que se inscribe dentro de la obra. Lindsay me mencionó que al principio del proceso que ella y la directora Nancy Meckler decidieron que Sor Juana iba a estar presente como un personaje. Según Lindsay:

> Algo de lo que Nancy dijo, que fue una verdadera clave para mí en el diseño, fue que ella realmente quería […] tener a Sor Juana en ella, y que era una historia que se había creado desde la mente de esa persona […] que nos dio bastante libertad en el lenguaje visual; se hizo bastante teatral, porque todo lo veías a través de la cabeza de alguien.[…] Quería tener un sentido de época, pero que fuera su propio mundo, especialmente porque es una obra tan juguetona, divertida y constantemente haciendo referencia a sí misma . […] (Lindsay: 2004)

Esta elección estaba clara desde los primeros momentos de la representación. La misma Sor Juana aparecía vestida de monja, colocando preciosas muñecas que representaban a los principales personajes de la obra, haciéndolas bailar por el escenario como imaginaba que lo harían en la obra, y luego se sentaba en una mesa con pluma y tinta para escribir (Jeffs: 2018: 188). La noción de las muñecas—un concepto que prepara al público para dar la idea que la producción tiene lugar de un modo deliberadamente compuesto como un cuento—vino de la directora. El diseño de los mismos objetos salió de Lindsay, quien cuenta que «Nancy tenía muy claro que pensaba que sería muy bonito el tener a esas muñecas al principio para presentar a los personajes así, diciendo que son personajes de un cuento. Fue una de sus primeras imágenes» (Lindsay: 2004).

El recurso de trasformar a «Sor Juana» en la heroína Leonor se actualizó con el rápido cambio de vestido en el escenario cuando arrebataron su hábito los embozados («Cloaked Men»), quienes depositan a una Leonor sin aliento al cuidado de Doña Ana. Esta obvia teatralidad es el elemento de la tendencia de la obra a ser, según Lindsay, «constantemente refiriéndose a sí misma» y por eso el diseño teatral tiene un papel tan único por convertir conceptos en realidades prácticas. Un concepto de diseño que pone en primer plano la narración de un cuento ha de mantener un delicado equilibrio entre la auto-referencia y la distracción. Muchos diseñadores con quienes he hablado a lo largo de los años han dicho algo semejante al hecho de que si te fijas en el diseño mientras estás viendo la representación, algo está mal; el diseño es para apoyar el argumento, no para llamar la atención. A mi entender, el diseño está allí para expresar el alma de la obra, en detalle, tamaño y alcance. Sin el alma, una producción, igual que una persona, carece de vida y está vacía. El diseño es el pilar que une y vivifica la colaboración, dando vida a elementos que de otro modo están invisibles y mudos. Diseñar para el teatro es hacer que el alma invisible de la obra viva en el tiempo, perceptible por los sentidos humanos como experiencia compartida.

El peligro y la belleza de los contrastes y las yuxtaposiciones

Los maestros usan el juego de luz y oscuridad, tierra y aire, agua y fuego, sueños y realidad, carne y espíritu. Los contrastes entre los elementos son también una antigua manera humana de expresar interacción entre el orden y el caos. Estas dinámicas son poderosas dentro de la mente humana y pueden hallarse por todas partes, desde Carl Jung a *Frozen II*. Los contrastes y las yuxtaposiciones son indispensables a la comedia y frecuentemente sirven como un recurso estructural: desequilibrio, caos, equilibrio, restauración. Hay muchas versiones del héroe/heroína, como ha mostrado Joseph Campbell en *The Hero with a Thousand Faces*, y nuestros cuentacuentos lo han sabido desde tiempo inmemorial.

Muchas, quizás todas, las comedias que han sobrevivido derivan su estructura de desequilibrios y de su consecuente restauración. Las circunstancias varían mucho, y pueden incluir diferencias de edad, estatus, poder, dinero, masculinidad/feminidad, etc. Desequilibrios en estatus junto con diferencias raciales y culturales pueden formar argumentos, tal

como el deseo del Rey por la gitana Belica, que impulsa la acción hacia la segunda mitad de *Pedro, the Great Pretender*. Es corriente ver un hombre mayor emparejado con una mujer más joven, un arreglo que puede originar tragedia (ej. *El castigo sin venganza).* Alteraciones en la harmonía familiar, como una madrastra que se enamora del hijo de su marido, justifican violencia vengativa también en esa obra.

La representación de la comedia, un arte encarnado, da vida a los contrastes y yuxtaposiciones creadas por el autor, experimentadas por múltiples sentidos humanos en los cuerpos de los actores y en el público inmerso en el ambiente teatral. Cuando Diana aparece por primera vez en *El perro del hortelano* de Lope de Vega, le despierta por la noche quien piensa ser un pretendiente entrando a verla. Inmediatamente llama al desconocido, apelando a sus sentidos humanos que dé la vuelta, que la vea, que la oiga: «¡Volved, mirad, escuchad!» (I. 8). La Condesa contrasta sus percepciones reales con sus fantasías: «Pues no es sombra lo que vi, / ni sueño que me ha burlado» (I. 11-12). Asociada mitológicamente con la luna, Diana es tradicionalmente flemática, húmeda y fría, pero esta repentina intromisión le causa verse como colérica, caliente y seca, riñendo a sus criados por ser fríos y lentos en contraste con su acalorada reacción: «Para la cólera mía, / gusto esa flema me da» (I. 15-16). Desde este comienzo Lope introduce a su público al peligroso mundo de la inversión. La diosa de la Luna está ardiendo; y eso no puede ser bueno.

Estos tipos de conexiones ofrecen un rico patio de juegos para la imaginación visual. El diseñador de iluminación Ben Ormerod usó la yuxtaposición de luz de la luna y luz de velas, entre otras imágenes, para destacar las asociaciones mitológicas de Diana como diosa asociada con la luna, pero también como una mujer experimentando el fuego del deseo. En nuestra entrevista describe su proceso:

> Para *The Dog in the Manger*, […] me reuní con el director Laurence Boswell, para discutir donde está situada geográficamente cada escena (ej. en Nápoles, en un palacio, el exterior, etc.). Al comienzo de la representación, salen a un patio, un patio helado, iluminado por la luna. […] Al verlo desde un lado verías la luz de una vela y al otro la luz de la luna. La luz de la luna es una parte importante del diseño de este montaje por su conexión arquetípica con la castidad. Es importante que la primera escena se dé luz de luna para conectar inicialmente a Diana con la luna. La frialdad de las palabras de Diana y su movimiento nos dan la impresión de que es casta, así que cuando vemos el fuego que arde dentro de ella, nos

> sorprende el calor de la pasión oculta (de aquí las velas que arden dentro de las puertas doradas). […] Es un paralelo obvio con la Virgen María interpretada como una diosa pagana. El marianismo en aquella época era una forma del culto a Diana, uniendo el mundo pagano con el fervor católico de la época de Lope. Estos tipos de conexiones son el Santo Grial del diseño de iluminación. (Ormerod: 2004)

Diana funciona en la obra, al principio, como la virgen arquetípica, intocable (Artemisa) (Dixon: 1981: 34), pero los matices de la Virgen María (las velas propias de una capilla en su santuario) invocan un lenguaje cristiano, iconográfico, religioso y literario frecuente en la Europa del siglo XVII. Cuando las ideas fluyen desde el dramaturgo al público a través del juego entre la palabra hablada y la fiscalización sensorial de que disponen los diseñadores, es posible alcanzar grandes grados de comunicación a través del tiempo y el espacio.

Lope de Vega lleva al extremo en *Fuenteovejuna* los desequilibrios de clase y de poder. Laurence Boswell dirigió esta obra para el Stratford Shakespeare Festival en Ontario, Canadá, en 2008, y yo le serví como asesora al principio de su proceso. El orden y la belleza en el amor entre Laurencia y Frondoso contrastan con la caótica tiranía del Comendador. Laura Vidler relaciona la función estructuradora de los principios operativos dentro de una obra con la definición de *habitus* de Pierre Bourdieu: «principios que generan y organizan prácticas y representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a sus resultados» (Bourdieu: 1990: 53, citado en Vidler: 2012; 39).[4] Se podría decir que una distintiva de excelencia en el trabajo de performance de la comedia sería una adaptación con éxito del *habitus* operativo en el texto literario a la situación de la producción.

Vidler escribe de *Fuente Ovejuna*:

> Esta producción tuvo éxito no porque […] aproxima «los intereses y las asunciones culturales del sistema receptor» […], sino más porque el texto dramático, el texto de performance y el público comparan el *habitus* en que subyace la Civilización Occidental. […] Boswell apropia e incorpora las estructuras culturales españolas

[4] Las fotografías que ilustran el movimiento de los actores y selecciones del texto de apuntadores de la producción de Boswell se pueden ver en este enlace: https://www.academia.edu/1416507/Bourdieu_Boswell_and_the_Baroque_Body_Cultural_Choreography_in_Fuenteovejuna

> para comunicar caracterización, tema y conflicto. Sin embargo, no es simplemente una obra española en inglés, ni siquiera una obra inglesa con un «sabor» español. Boswell ha entrelazado estructuras culturales, acercando lo inglés y lo español a su compartida historia humana. (Vidler: 2012: 60)

El principio de la yuxtaposición está crucialmente en juego en la dirección de Boswell, y Vidler llama la atención a la manera en la que el cuerpo español se yuxtapone con la actitud corporal de los actores del siglo XXI, y cómo el proceso de ensayos incluye un entrenamiento físico de los expertos para que los actores hagan frente a esto:

> Las fotografías de la producción de Stratford, junto con las archivadas del «costume bible», revelan posturas físicas conscientes que recuerdan tanto como rechazan la *planta natural,* distinguiendo así entre la clase noble y las bajas. […] Scott Wentworth como el Comendador adopta la misma postura […], con el peso en equilibrio sobre la *planta natural*, su cuerpo erecto, el pecho abombado. Un aldeano ridiculiza esta postura en la pantomima de la boda. (Vidler: 2012: 50)

El deseo sexual del Comendador es perverso en esta obra porque cruza tanto líneas de clase social (poder) como límites del deseo (ella no corresponde a su lujuria). «Al yuxtaponer esta postura formal de la nobleza con el arremolinado baile de los aldeanos, Boswell establece un orden natural que, obviamente, se verá comprometido después en la obra» (Vidler: 2012: 50). Estas peligrosas consecuencias presagian un final trágico, y los vengativos campesinos destruyen al Comendador. Su víctima, Laurencia, ha de convencerlos de hacerlo, razonando que la justicia es más importante que la seguridad personal. Ella yuxtapone y reajusta su deseo de justicia con su deseo de protección.

Lo cual nos lleva a otra de las funciones épicas: el problema del final.

Finales pendientes, inquietantes, y abiertos de otro modo

La construcción de los finales de las obras varía según el género. Las comedias de modalidad trágica suelen terminar después de que alguien muere o es destruido por un desequilibrio o un amor trastornado. David Johnston llama a esto el cubo de Rubik, como «Calderón, el maestro, da

un giro final a la acción y todo queda en su lugar con una fuerza sorprendente» (Johnston: 1995: 8). Esa «fuerza sorprendente» es una de las herramientas que el dramaturgo usa con el fin de llevar al público por medio de sus sentimientos a ciertos pensamientos. Cuando el público está entregado al suspenso por un período de tiempo prolongado y de repente esa tensión cede en un inquietante momento de evidente finalidad, la verdadera crueldad de «justicia» o «venganza» y costo humano de defender ideales rígidos puede verse bellamente destacado. Hay otras herramientas creativas, que incluyen el suspenso, el conflicto, y la ironía dramática, las cuales nos llevan al final y construyen su poder.

Mirando el futuro de las representaciones de la comedia, una obra con un final dramáticamente abrupto e inquietante que merece una nueva resurrección es *El pintor de su deshonra* de Calderón. Boswell y Johnston la desenterraron para la RSC en The Other Place en 1995. El final es inquietante en el sentido de que virtualmente no hay desenlace que desenrede la acción o procese la emoción. El pintor itinerante *cum* vengativo asesino, Juan Roca, ciego de rabia al ver a su adorada Serafina en los brazos de su secuestrador, los mata a los dos. Quienes les rodean rápidamente restauran el orden. Un jurado de sus pares, improvisado y voluntario, absuelve al ejecutor inmediatamente. Las proféticas palabras de Serafina en el segundo acto despiertan un eco de los tiros, mientras la justicia se ejecuta rápida y rotundamente: «For my sake? What have I done wrong? / Is there no justice under heaven?» (Calderón: 1995: 61). Aquí la forma es el mensaje. El instrumento de suspenso que lleva a un final abrupto subraya la ejecución de una justicia dudosa. «Significativamente, nunca se pintó un retrato de Serafina, de tal manera que al final de la obra, como observa Melveena McKendrick, 'no sobrevive una imagen completa de Serafina; está anulada'» (Fischer: 2009: 199).[5]

Un conflicto magistralmente presentado es el elemento central del drama que atrae con fuerza. Los elementos de la puesta en escena son instructivos al pensar cómo se resuelve el conflicto (o no) al final de la obra. Apoyándonos en el testimonio de una observadora aguda, Susan L. Fischer, podemos apreciar la puesta en escena del final de *The Painter of Dishonour* en la Royal Shakespeare en 1995:

[5] Fischer cita a McKendrick: 1996: 274)

> Cautivo dentro de su propia creación destructiva, Roca-Carlisle estaba encerrado detrás de una ventana de celosía en un espacio sin salida totalmente matizado en rojo, desde que iba a pintar la figura durmiente de Serafina. […] Agarrando la reja de hierro que le encerraba y sacudiéndola furiosamente, externalizó el dolor que tendría que aguantar hasta que la venganza pudiera tener lugar. Su tormento parecía motivado no tanto por la pérdida de amor como por el confinamiento (físico) que le impidió lavar la supuesta mancha sobre su honor. Su sufrimiento, por egoísta que fuera, invitó a un pathos más allá de las candilejas. (Fischer: 2009: 198)

Mientras la obra se precipita hacia su conclusión estremecedora, el conflicto operativo ocurre entre la pasión y el encarcelamiento físico y emocional. Por su parte, Serafina cae muerta en esta producción en el mismo momento que la figura enmascarada personificando la Muerte, que había aparecido en el escenario y estaba acechando detrás de la acción (Fischer: 2009: 199). Los momentos después del tiro son los más importantes de la obra porque revelan cómo estas acciones serán recibidas, lo que su muerte, y por lo tanto sus vidas, significarán últimamente. Advirtiendo que la Máscara de la Muerte y Serafina llegan a un triste final mientras «el sujeto vengador» vive, Fischer lee el significado del desenlace:

> Al lector de la representación se le ha hecho preguntarse si tales yuxtaposiciones podrían tener solamente una intención radicalmente subversiva. En lugar de obedecer las demandas de una harmonía genérica formal –la convención que podría haber permitido el intento de resolución—el *Pintor* inglés de Calderón, bajo la protección directoral de Boswell, concluyó con eventos irreconciliables que interrogaron, si no socavaron, la posibilidad de cierre y restauración. (Fischer: 2009: 202)

El sentido de esta inquietante resolución consiste en su brusquedad. El final, resonando con disparos y dejando tantas preguntas sin responder, invita una inventiva tanto de forma como de contenido. El que los acontecimientos son «irreconciliables» llevan a nuevas compañías a dar sus propias interpretaciones de la comedia de horror. *El pintor de su deshonra* epitomiza la importancia de cerrar la acción bien en la producción de la comedia, y merece una nueva consideración.

Este principio funciona tan bien en otras que terminan en una modalidad cómica, con bodas en vez de cadáveres. Las mejores comedias

pueden tener un final ostensiblemente feliz que no satisface por algún desequilibrio sin resolver. Estos finales pueden ofrecer el mayor número de posibilidades interpretativas, reflejando la diversidad de resonancias entre el público, como observó Catherine Connor Swietlicki (2000: 26). Una ambigüedad inquietante y un final abierto son importantes en *La fuerza de la costumbre* (*The Force of Habit*), una de las obras más fascinantes de Guillén de Castro, un dramaturgo cuyos textos merecen mayor atención, traducción, y puesta en escena, pues representan mucha de la gran producción de la escuela valenciana al estilo de la comedia nueva de Lope. Este es el caso en *The Force of Habit* con doña Leonor, que siempre ha tratado abominablemente a su amado Félix, incitándole a la violencia para ganar su respeto (y reforzar su ego). Cuando la obra termina con Félix reverentemente arrodillado ante su amada y ofreciéndole los despojos de sus esfuerzos, Castro plantea la cuestión de si el «amor» de ella tiene cimiento de amor o de arena. Sus señas de amor han consistido en reírse de él, abusarle, y esencialmente ordenarle cometer un acto que razonablemente podría considerarse de daño moral contra sí mismo. Félix insulta a Otavio seriamente a puerta cerrada, usando tácticas desesperadas que no podrían ser totalmente honestas, pareciendo por lo menos capaz de matar a su adversario. En cierto modo, Leonor sirve de madre a Félix, «criándole» durante su cortejo a un estado que parece «innatural» considerando quien era el joven al comienzo de la trama, pero que su padre considera «natural» para un hombre y pide la transformación de Félix de un joven blando a un mercenario del honor. ¿Podrá sobrevivir este matrimonio, y más aún la relación de Félix con su padre? El resentimiento que Félix tiene hacia Leonor y hacia su padre puede dejarse sentir intensamente o bien sublimarse, y el director ha de decidir qué sentimientos ha de revelar Félix en la escena final. Esto contrasta con Luis, quien parece amar a Hipólita sin querer cambiarla. La quiere como es antes de que su padre le exija que se transforme. El público se sentirá mal a gusto ante esta unión y cuadro de la «familia feliz», que depende tanto de la traición y la violencia. Los instantes de finales inquietantes, o de desasosiego en los momentos de finales felices, contribuyen al sentido de un potencial épico de sentimientos, de mucho riesgo, de grandes emociones que se esperan al acudir al teatro.

Una obra entre tragedia y comedia, y cuyo final es a la vez inquietante, conmovedor y emocionalmente real, es *The Mountain Girl from La Vera* (*La Serrana de la Vera*) de Luis Vélez de Guevara, recientemente

traducida al inglés por Harley Erdman (2019).[6] La comedia tiene una estructura tragicómica semejante a la de *El caballero de Olmedo*, llena de elementos propios de la tradición festiva rural, ilustrados con tropos cómicos hasta el giro trágico final. Gila, la «moza varonil» (He-Girl) (Vélez de Guevara: 2019: 152-3), se enamora y es seducida por un noble Capitán que la promete matrimonio pero la abandona. Se retira al monte donde se transforma en la Serrana de las leyendas, matando a cualquier hombre que se acerque a ella hasta que finalmente logra matar a su mismo seductor. Privada de su honor y denigrada a comparaciones animales—«lobo y zorra en la cautela» («A girly fox, a mangy he-wolf») (Vélez de Guevara: 2019: 120-1)—¿qué futuro puede tener? En realidad, el Capitán primero la mató: la decepcionó y la desfloró quitándole cualquier tipo de identidad y privándola de su futuro en aquel momento. La obra tiene que terminar con su matrimonio o su muerte. Esta vez, hay una realidad emocional para el giro final. Gila es brutalmente ejecutada por sus crímenes, muerta a flechazos como San Sebastián. Hay la performance pública de lo que había sido la realidad interior de su muerte por mil heridas. También es un comentario del complejo deber del rey como juez, el cual ha de actuar según la letra de la ley (no puede permitir que sus asesinatos queden impunes, por mucha simpatía que tenga el Rey a sus circunstancias, tal como se indica). El rey así no ejerce verdadera justicia; paradójicamente la admira, no lo suficiente para prevenir su muerte en manos de la justicia popular. Entonces tanto a un nivel emocional interno como un plano social externo, el final de la obra comunica su mensaje con evidente claridad.

Un importante método de alcanzar una escala épica en el teatro es a través de la ironía dramática. Al igual que el *Edipo* de Sófocles con su desordenada y compulsiva necesidad de saber la verdad que le destruye, los maestros del teatro del Siglo de Oro hacen uso de la sospecha y la paranoia para crear proporciones épicas, y los directores de la comedia las amplían en escena. Las elecciones de montaje, sobre todo aquellas hechas en los desenlaces de una obra, ofrecen al director oportunidades particulares para destacar la ironía. Algunos directores lo muestran en un tono sarcástico, tal como la abandonada Marcela que aplaude en la cara de Teodoro durante la danza celebratoria de la boda al final de *The Dog in the*

[6] Ver mi reseña en *The Mercurian*.

Manger de Boswell. Entre los preparativos de la boda, hay insinuaciones de violencia presentes en el hecho que la Condesa Diana amenaza con hacer matar a Tristán (ya que sigue siendo un impedimento pues guarda el secreto del falso linaje de Teodoro). ¿Podría Diana llevar a cabo esta amenaza tras acabar la obra, como garantía? Miradas y coreografías intencionadas pueden mantener vivas estas amenazas o enterrarlas, según el propósito del director al concluir la representación. El significado de los desenlaces es primordial, y la ironía en las imágenes finales puede ser importante para lo que el público aprende y recuerda de la producción.

Conclusión: ¿Y ahora qué? Alentar la imaginación hacia el futuro

Las cualidades que sostendrán e inspirarán a los actores, directores y diseñadores del futuro serán aquellas que se apliquen a lo mejor de los esfuerzos de las artes escénicas. El futuro de las producciones épicas es un teatro que es necesario, en palabras de Peter Hall: «Es un instrumento de cambio; normalmente no mantiene el estatus quo. Frecuentemente produce un vivo debate que libera la imaginación y provoca al público a hacer preguntas. Por ello es peligroso» (Hall: 1999:11). El teatro está cambiando, como siempre está, y su «aparente infinita capacidad de renacer» perdurará si es fiel a lo mejor de sí mismo (Hall: 1999: 12). Los cuatro pilares que he señalado proveen una base para la programación futura en nuestros espacios teatrales en sus muchas modalidades físicas y digitales. Estas cualidades son el futuro, las expectativas para la comedia si ésta ha de mantener su trayectoria hacia adelante, empujada por las producciones destacadas y las temporadas que la han lanzado desde su nicho al espacio público. Es un momento único y fructífero para construir el futuro de la comedia; el terreno es fértil y está preparado para recibir las semillas de nuevas ideas.

Cada equipo colaborador que se ocupa de una comedia en inglés generalmente cuenta con alguien que dice que abre una nueva «veta de oro» (de aquí las frecuentes referencias en publicidad y material crítico a minas, polvo de oro, pepitas de oro—todas formas de relacionar el sentimiento especial de interacción con este recurso «sin explotar»). Sin embargo el caso es que hay muchas obras todavía «sin descubrir», considerando el enorme número de obras que escribieron el «Monstruo» y sus contemporáneos (y sus predecesores y sucesores).

¿Cómo pueden quienes toman las decisiones de programación teatral tener algunas «pepitas de oro» en la mesa mientras contemplan las temporadas del futuro?

La respuesta es minar el *habitus* compartido y el lenguaje simbólico de conexiones arquetípicas que dan tanto a los artistas como al público arraigamiento en un mundo distanciado, digitalizado. La comedia y el variado repertorio del Siglo de Oro almacenan ricos fondos para alimentar un hambre más profunda que el deseo de «oro». Obras que no están todavía establecidas en inglés pero que han sido probadas en la escena, como *El cerco de Numancia*, desafían los valores personales y públicos, mientras obras sobre la identidad como *La serrana de la Vera* indican quienes verdaderamente somos. Tono, género y forma forjan un sentido profundo y la posibilidad de conectar con otros a múltiples niveles personales, culturales, lingüísticos y nacionales. El énfasis en el diseño hace visibles y ejemplificadas las fuerzas internas, perceptibles en sistemas de signos auditorios y visuales, que conectan a los públicos a las distintas posibilidades de la imaginación humana. Un ejemplo esencial del poder del diseño, el suelo de bronce del escenario para la temporada de la RSC, se cortó con la forma de la estructura molecular del oro.[7] Las luces brillaban desde el fondo del suelo en la cara de Diana mientras caían sus lágrimas, y así los diseñadores destacaron aquel momento como uno de alcance infinitesimal (la forma del suelo fue la de una molécula invisible, un pilar de la existencia), y de clase galáctica en que acaba brillando desde abajo como un dosel de estrellas. El diseño, como el alma, provee la base y el firmamento, y aunque el público no se da cuenta en ese momento de lo que representa la forma, no hay vida sin ella.

El peligro y la belleza de contrastes y yuxtaposiciones pueden externalizar violentamente lo que es interno, como en *Fuente Ovejuna*, cuando una causa personal corrige un desequilibrio político. Los finales, como en los de *El pintor de su deshonra* y *La fuerza de la costumbre*, usan suspense, conflicto e ironía para conmover al público para llevarle a hacer…¿qué? Una resolución demasiado neta, la falta de humanidad, la escasez de matices, choca por su total ausencia. La zona gris que falta es el papel de la misericordia, de la tolerancia. Cuando la misericordia se ve como debilidad (por ejemplo, el Rey David en *La venganza de Tamar*),

[7] Ver Es Devlin, https://esdevlin.com/work/rsc-spanish-golden-age para fotografías del diseño del montaje.

ocurre la tragedia. Cuando la misericordia no se ve como debilidad, cuando incluso a las leyes físicas de la muerte se muestra misericordia ej., *La devoción de la cruz*), vemos que los seres humanos no son, básicamente o finalmente, máquinas. Aunque ahora conectamos con y por nuestras computadoras, y luchamos con versiones contemporáneas de las leyes del honor, no estamos (todavía) mecanizados, todavía somos no esclavos del *honor*. La ambigüedad y las preguntas no contestadas reinan en nuestras vidas como una celebración de nuestra humanidad, nuestra capacidad de reinvención y redención. Los símbolos tienen múltiples significados entre los que sueñan—la vida es sueño—y esto es lo que nos une e individualiza como seres humanos.

El teatro existe por sus imágenes, sus símbolos, para ver actuar a otros y podernos ver a nosotros mismos. El tópico de que los miembros de la alta sociedad del Siglo de Oro iban al teatro a «ver y ser vistos» es cierto en un nivel mucho más profundo que un desfile de moda; vamos a ver nuestros más profundos deseos al ver actuar a otros.

En el futuro proceso de selección de obras, hemos de escoger lo que es grande, suficientemente grande para sobrevivir; hemos de coger lo que es imposible dejar atrás, lo que no se puede abandonar. Hay que llevarse de una obra lo esencial, como si fuera una casa en llamas: los seres queridos, las imágenes preciosas, lo que da vida a la obra sin el que no puede ser fiel a sí misma. La próxima producción—que sea épica, que sea necesaria.

KATHLEEN JEFFS
GONZAGA UNIVERSITY

Bibliografía

BENTLEY, Eric. (1985). Notas a *Life Is a Dream and other Spanish Classics*. Ed. Eric Bentley. New York. Applause. 293-297.

BOURDIEU, Pierre. (1990). *The Logic of Practice*, Trad. Richard Nice. Palo Alto. Stanford University Press.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (2003). *Devotion to the Cross*. Trad. Edwin Honig. En *Calderón de la Barca: Six Plays*. New York, Institute for Advanced Studies in the Theatre Arts. 69-132.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (1995). *The Painter of Dishonour*. Nueva version de David Johnston y Laurence Boswell. Bath, England. Absolute Classics.

CAMPBELL, Joseph. (1968). *The Hero with a Thousand Faces*, 2nd edición. Princeton, New Jersey. Princeton University Press, Bollingen Foundation.

CASTRO, Guillén de. (2019). *La fuerza de la costumbre* (*The Force of Habit*)/ Trad. Kathleen Jeffs. Edicion con introducción crítica de Melissa Machit. Liverpool University Press.

CERVANTES, Miguel de. (1985). *The Siege of Numancia*, trad. Roy Campbell. En *Life Is a Dream and other Spanish Classics*, ed. Eric Bentley. New York. Applause. 1-64.

CONNOR (SWIETLICKI), Catherine. (2000). «Marriage and Subversion in Comedia Endings: Problems in Art and Society». En *Gender, Identity, and Representation in Spain's Golden Age*, eds. Anita K. Stoll y Dawn L. Smith. Lewisburg: Bucknell University Press. 23-46.

DIXON, Victor. (1981). Introducción. *El perro del hortelano*. By Lope de Vega. London. Tamesis. 9-67.

FISCHER, Susan L. (2009). «Calderón and the contingency of radical tragedy: *The Painter of Dishonour* (*El pintor de su deshonra*)». En *Reading Performance: Spanish Golden Age Theatre and Shakespeare on the Modern Stage*. Woodbridge. Tamesis. 179-202.

GODDARD, Julie. (2004). «Pride and the Passion of 17th-century Spain: The Gentleman from Olmedo, at The Watermill Theatre, until May 22.» *Newbury Weekly News*. https://www.newburytheatre.co.uk/archive/200404e.htm.

HALL, Peter. (1999). *The Necessary Theatre*. New York. New York. Theatre Communications Group.

JEFFS, Kathleen. (2018). *Staging the Spanish Golden Age: Translation and Performance*. Oxford. Oxford University Press.

-----. (2019). «In Review: The Mountain Girl from La Vera». *The Mercurian*. 7. 4. 160-164.

JOHNSTON, David. (1995). Nota del traductor. *The Painter of Dishonour*. De Pedro Calderon de la Barca. Bath, England. Absolute Classics. 8-10.

LINDSAY, Katrina. Entrevistada por Kathleen Jeffs. (8 July 2004). The Other Place, Stratford-upon-Avon, the Ashcroft Room.

MCKENDRICK, Melveena. (1996). «'Retratos, vidrios y espejos': Images of Honour, Desire and the Captive Self in the *Comedia*». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 20. 267-283.

ORMEROD, Ben. Entrevisstado por Kathleen Jeffs. (April 20, 2004). The Thistle Hotel, Stratford-Upon-Avon.

SHAKESPEARE, William. (2007). *Hamlet*. En *William Shakespeare's Complete Works*. Ed. Jonathan Bate y Eric Rasmussen. Royal Shakespeare Company, Modern Library, Random House.

SMITH, Rae. Entrevistada por Kathleen Jeffs. (31 August 2004). Swan Theatre, Stratford-upon-Avon.

THACKER, Jonathan. (2018). Estudio introductorio de *La creación del mundo* de Luis Vélez de Guevara, Ed. William R. Manson y C. George Peale. Ediciones críticas 94. Newark, Delaware. Juan de la Cuesta. 13-39.

VEGA, Lope de. (1992). *The Gentleman from Olmedo*. Trad. y adapt. David Johnston. En *Lope de Vega: Two Plays*, pp. 87-159. Bristol. Absolute Classics. El texto citado en este capítulo es de la versión de David Johnston producida en el Watermill en 2004 (texto de performance por cortesía de David Johnston).

VEGA, Lope de. (1995). *El caballero de Olmedo*, ed. Vern Williamsen. http://www.comedias.org/lope/cabolm.html.

VEGA, Lope de. (1981). *El perro del hortelano*. Ed. Victor Dixon. London. Tamesis.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis. (2018). *La creación del mundo*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Ediciones críticas 94. Newark, Delaware. Juan de la Cuesta.

-----. (2019). *La Serrana de la Vera* (*The Mountain Girl from La Vera*). Traducido con introducción critica de Harley Erdman. Liverpool University Press.

VIDLER, L. (2012). «Bourdieu, Boswell and the Baroque Body: Cultural Choreography in *Fuenteovejuna*». *Comedia Performance*. 9. 1. 38-64. https://www.academia.edu/1416507/Bourdieu_Boswell_and_the_Baroque_Body_Cultural_Choreography_in_Fuenteovejuna.