



Enthymema XXXI 2022

Conjurando fantasmas: *El conde Partinuplés* y 'Las gracias mohosas' entre traducción y refundición

Rossella Liuzzo

Università di Catania

Abstract – Entre los procesos de autorización de dramaturgas y obras que aún se consideran 'menores', las traducciones y las adaptaciones representan manipulaciones virtuosas capaces de socavar y renovar el sistema de valores que determinan las instancias de canonicidad. El presente artículo se propone explorar algunas derivas contemporáneas de la comedia *El conde Partinuplés* (1653) de Ana Caro y de los dos primeros entreactos en prosa de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (1624-1628) de Feliciano Enríquez de Guzmán. En concreto, se explorará el doble proceso de reescritura realizada por el traductor y dramaturgo Harley Erdman quien, si por una parte tradujo las mencionadas obras al inglés, para que fueran incluidas en el volumen *Women Playwrights of Early Modern Spain* (2016), por otra las adaptó, fusionándolas, en una original refundición titulada *Suitors* (2013).

Palabras clave – Ana Caro; Feliciano Enríquez de Guzmán; Harley Erdman; reescrituras; hauntología.

Abstract – Among the authorizing processes of women playwrights and plays that are still considered 'minor', translations and adaptations represent virtuous manipulations capable of undermining and renewing the system of values that establish the instances of canonicity. This article aims to explore some contemporary reverberations of Ana Caro's comedy *El conde Partinuplés* (1653) and the first two prose interludes of the *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (1624-1628) by Feliciano Enríquez de Guzmán. Specifically, the pages that follow will explore the double process of rewriting realized by translator and playwright Harley Erdman who, if on the one hand translated the aforementioned plays into English, to be included in the volume *Women Playwrights of Early Modern Spain* (2016), on the other hand merged and adapted them in an original refundición entitled *Suitors* (2013).

Keywords – Ana Caro; Feliciano Enríquez de Guzmán; Harley Erdman; rewritings; hauntology.

Liuzzo, Rossella. "Conjurando fantasmas". *Enthymema*, n. XXXI, 2022, pp. 27-43.

<http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/18601>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Conjurando fantasmas: *El conde Partinuplés* y '*Las gracias mohosas*' entre traducción y refundición

Rossella Liuzzo
Università di Catania

1. De autoras desautorizadas

A pesar de que Fray Luis predicara que «es justo que se precien de callar todas» (154), no faltaron las dramaturgas que, durante el Siglo de Oro, se empeñaron en 'hacer ruido' (Glantz 36), vulnerando el silencio conminado mediante una palabra propia y emancipada de la monoglosia masculina. Destinadas, durante siglos, a permanecer en los márgenes del canon, hoy en día estas autoras están siendo 'rescatadas'¹ no solo a través de la edición filológica y crítica de sus textos, sino también mediante un complejo haz de procesos de 'autorización', entre los cuales priman las traducciones, las adaptaciones y las puestas en escena.

Asentada la inexistencia de unas supuestas naturalidad e imparcialidad del canon, ficticiamente basado en el valor intrínseco de las obras que lo conforman, la reflexión crítica efectuada a partir de posturas epistemológicas que refutan la esencialidad del hecho literario ha puesto al descubierto su dependencia de sistemas axiológicos y de poder. Asimismo, ha delatado su estatuto de mecanismo discursivo modelizador capaz de ejercer un control de larga duración. No cabe duda de que las prácticas canonizadoras descansan, ante todo, en una tupida red de autorizaciones que se fraguan en contextos institucionales y que implican el reconocimiento tanto de una concreta autoría, como de la atribución de autoridad para crear y transmitir capital simbólico.²

Si bien es cierto que la nómina de autoras³ en los parnasos y gineceos literarios auriseculares no es desdeñable, en la mayoría de los casos se trata de una «visibilidad irreal» (Baranda Leturio, "Desterradas" 423), de autoras 'desautorizadas' y desempoderadas, incapaces de inscribirse en el orden simbólico consensuado, puesto que sus obras carecen del sigilo de 'valor' literario, difícilmente se insertan en una red extensa de circulación y de lectura y, en fin, se ven precluidas de la facultad de generar un linaje o una tradición futura⁴. De hecho, cuando la autoría femenina es reconocida, aparece ineludiblemente sellada por el rasgo de la excepcionalidad, una

¹ Lejos de ser una operación ecológica que transforma a las autoras y a sus textos en especies protegidas, el 'rescate' apunta a la proyección, a través de relecturas y reescrituras, de patrones interpretativos que desenmascaren la ficticia neutralidad de los paradigmas críticos y de los dispositivos selectivos canónicos. En estas páginas se asume que «las genealogías no las construyen textos y autorías 'rescatadas' sino la mirada, siempre condicionada, de quien las 'rescata'» (Pérez Fontevila y Torras Francès 16).

² Las categorías de Bourdieu, con las oportunas matizaciones, se han revelado muy rentables en los estudios literarios de género. Véanse Fariña Busto y los artículos de Baranda Leturio aquí citados.

³ El término indica, en este caso, el cuerpo sexuado de quien escribe, y no la figura autorial que social y literariamente desempeña la función de «creador/a cultural» (Pérez Fontevila y Torras Francès 9).

⁴ Cabe subrayar que la posición autorial de las dramaturgas de las que nos ocupamos en esta sede «se puede valorar como relativamente consolidada», ya que «no escriben para sí mismas ni para un círculo reducido, sino porque desean competir en el campo literario de forma plena, ver su obra publicada, que alcance a un público mayoritario, que se las aprecie y obtener fama» (Baranda Leturio "Mujer y escritura" 125).

Conjurando fantasmas

Rossella Liuzzo

monstruosidad –o *mirabilia*– que merece ser mostrada (Pérez Fontevila y Torras Francès 14), pero que termina por corroborar las jerarquías de género que inervan el sistema cultural:

Si la fama las aureola, su estatura se desmesura en tal grado que se transforman en mitos o en divinidades, y en consecuencia se las designa como minervas, fenices, décimas musas, monstruos de la naturaleza y, aunque la hipérbole sea distintiva de la época barroca, [...] cuando el superlativo se aplica a una mujer, se produce de inmediato un quiebre de sentido, se realiza la anomalía y se insinúa la necesidad de enmendarla. (Glantz 36)

Ahora bien, los complejos avatares del canon occidental demuestran que los fenómenos literarios dependen de los horizontes de espera y de las experiencias de fruición de autores/as, y lectores/as tanto en la sincronía como en la diacronía. De ahí que, la hodierna labor de ‘rescate’ de escritoras y obras relegadas u olvidadas sea endosada a un acervo de prácticas que, además de poner en marcha rigurosos procesos de documentación, catalogación, fijación y análisis textuales, y de indagar con nuevas herramientas hermenéuticas e historiográficas los axiomas que regulan en cada época el campo literario, inscriben las obras en un *continuum* de inéditas relecturas y reescrituras. En este sentido, la traducción y, en lo que atañe específicamente a las obras teatrales, las adaptaciones y las puestas en escena constituyen «manipulaciones» virtuosas (Lefevere), capaces de socavar y renovar el sistema de valores que determinan las instancias de canonicidad, tanto en el polisistema literario meta, como en el de partida.

A partir de estas sucintas premisas, en las páginas que siguen se intentará dar cuenta de las operaciones de reescritura contemporánea de dos textos dramáticos áureos escritos por mujeres: la comedia *El conde Partinuplés* (1653) de Ana Caro y los dos primeros entreactos en prosa de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (1624 y 1627) de Feliciano Enríquez de Guzmán. Los entreactos que, como veremos, han adquirido vida propia, son conocidos con el título apócrifo *Las gracias mohosas* con el que nos referiremos a ellos. En concreto, las reflexiones venideras se centrarán en el doble proceso de manipulación realizada por el dramaturgo y académico estadounidense Harley Erdman quien, si por una parte tradujo las mencionadas obras por primera vez al inglés para el volumen *Women Playwrights of Early Modern Spain* (2016), también las adaptó, fusionándolas, para llevarlas a las tablas en una refundición muy original titulada *Suitors* (2013). Tras una breve pero insoslayable descripción de los hipotextos, se pasará luego a analizar los procesos translaticios y adaptativos a los que fueron sometidos.

2. El punto de partida

Invirtiendo el orden cronológico, empezaremos por el texto de Ana Caro de Mallén, escritora «de oficio» (Luna, *Leyendo como una mujer* 139) de teatro y de crónicas; de su producción dramática, junto con varios autos sacramentales y una loa, se conservan dos comedias: una de enredo, *Valor, agravio y mujer*, y otra caballeresca, *El conde Partinuplés*, publicada en 1653. Se trata de una de las muchas reescrituras del *roman* francés *Partonopous de Blois* (siglo XII) y de su versión pro-sificada en castellano, publicada a finales del siglo XV bajo el título *El Libro del conde Partinuplés*.

La trama de la comedia es la siguiente: a la muerte del padre, Rosaura, emperatriz de Constantinopla, debe casarse para dar un sucesor al Imperio. Impelida por sus vasallos, acepta contraer nupcias en el plazo de un año. Con la ayuda de las artes mágicas de su prima Aldora, contempla, en un espejo mágico, a sus pretendientes, los príncipes Federico de Polonia, Eduardo de Escocia y Roberto de Transilvania, pero su elección recae sobre el Conde Partinuplés, sobrino del rey de Francia. A través de una serie de peripecias mágicas, Partinuplés y su criado Gaulín son transportados a un castillo encantado en el que todos los objetos y todos los habitantes –incluyendo a la joven emperatriz– son invisibles para el Conde. En ese espacio

Conjurando fantasmas

Rossella Liuzzo

de subversiva oscuridad, el joven podrá gozar de los favores de Rosaura a condición de que respete su invisibilidad. Partinuplés no mantiene la palabra dada y, mientras Rosaura duerme, toma una antorcha para verla: una gota de aceite cae sobre el rostro de la mujer, que, enfurecida por la traición, decide matar a su amante. Aldora salva a Partinuplés y hace que participe, de incógnito, en el torneo que se celebra en Constantinopla a fin de obtener la mano de la emperatriz y, de paso, el imperio.

Los estudios críticos sobre la obra se han desplegado en un haz de complejas líneas hermenéuticas. Circunscribiéndonos, en esta sede, a los que adoptan un enfoque de género, se han aquilatado las implicaciones ‘protofeministas’ del motivo de la amante invisible, puesto que, invirtiendo el mito de Cupido y Psique, la comedia trastoca las relaciones de poder entre sujeto percipiente y sujeto/objeto percibido, socavando «the initial dominating male gaze that fetishizes the female character» (Quintero 218). Asimismo, se ha estudiado la configuración del espacio mágico femenino en cuanto elemento de eversión de las reglas patriarcales y como intersticio para la proyección fantasmática del deseo de emancipación (Maroto Caminos; Tación García). Por otra parte, Ordóñez sostiene que la magia es el coto en el que se inscriben las marcas de la autoría femenina o, retomando el sintagma de Gilbert y Gubar, cierta «anxiety of authorship» (3), de tal suerte que Aldora podría verse como una refracción de la autora misma y su *mise en abîme* mágica como un ‘discurso dramático interno’, en el que los hombres desempeñan el papel de ‘actores’ del juego teatral ideado y controlado por la maga. Siempre desde la atalaya del género, se ha puesto en evidencia cómo las estrategias de dilación de las nupcias, la reivindicación del derecho a elegir al consorte y cierta parodia del examen de maridos exhiben un cuestionamiento de las convenciones androcéntricas que rigen la conyugalidad y, a la vez, perfilan la posibilidad de instaurar formas de resistencia y una nueva agencia femenina en lo que al matrimonio se refiere (Carrión; Gil-Oslé). En fin, dignas de mención son las aproximaciones críticas que exploran la proliferación de las metamorfosis y de los simulacros, con la consecuente lucha por el ‘desciframiento’ de los signos y la imposibilidad de fijar las inestables identidades femeninas que se construyen y se disuelven en el incesante «interplay» de ilusión y elusión (Torres). Como observa Lola Luna, esta comedia de apariencias, insistiendo en elementos de duplicación como los espejos y los retratos, adquiere una dimensión ontológica al reverberar en indagación sobre el estatuto engañoso de la imagen y sobre «las convenciones y códigos que sirven para representar el signo ‘mujer’» (Introducción 15).

El segundo texto objeto de escrutinio sale de la pluma de Feliciano Enríquez de Guzmán, conocida como la primera dramaturga española con obra publicada (Bolaños Donoso, *Doña Feliciano*). Es autora de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (1624 y 1627), una aparatosa obra que consta de dos partes, cada una de ellas con cinco actos, cinco coros, dos entreactos y una congerie de paratextos.⁵ Con su culta, cuando no pedante ambientación mitológico-caballeresca, el tema principal de la *Tragicomedia* son los amores de Clarisel, príncipe de Esparta y de Micenas, y de una extensa galería de personajes divinos y humanos, ambientados en una Arabia lejana y exquisita.

En los cuatro entreactos en prosa, en cambio, la autora efectúa una bajtiniana inversión carnavalesca, a menudo esperpéntica, del estilizado y escultórico mundo de la *Tragicomedia*. En el caso específico que nos ocupa, los dos entreactos de la primera parte, el protagonismo es

⁵ En cuanto espacios discursivos deputados a la autorización, estos últimos funcionan como *loci* de autorrepresentación autoral y como declaración de poética. Desechando el tópico de la falsa *humilitas*, en la “Carta ejecutoria” Enríquez de Guzmán exhibe sus estrategias de autolegitimación, inscribiéndose en una prestigiosa genealogía de *puellae doctae* (Baranda Leturio, “Desterradas del parnaso” 443-44), pero también plasmando retóricamente su propio público lector e interpretante. Asimismo, en el marco de la *querelle* dramaturgica entre clasicistas y defensores de la comedia nueva, se proclama estrenua partidaria de los clásicos.

Conjurando fantasmas

Rossella Liuzzo

concedido a seis estrambóticos pretendientes: un tuerto, un ciego, un corcovado, un contrahecho sin piernas y dos músicos —uno ciego y el otro tuerto también; la mayoría de ellos lleva muletas y cicatrices en la cara. Se reúnen ante el portal de la casa de Baco Poltrón para pedir la mano de Aglaya, la mayor de sus tres hijas. Sin embargo, puesto que Baco desea que las tres se casen, propone que los pretendientes se sometan a una serie de competiciones: primero un torneo, luego una lucha y, por último, una justa literaria. Tras cada una de estas pruebas, cada hija elegirá a uno de los seis contendientes. En la segunda parte del entreacto, aparecen por fin las «Gracias Mohosas», Aglaya, Talía y Eufrosina, las cuales además de su vetustez, exhiben toda su contracanonica y antiboticelliana belleza: andrajosas y harapientas, una es tuerta y las otras dos son ciegas. Acabada la paródica e hilarante justa, las damas se ven imposibilitadas a elegir entre sus galanes, igualmente merecedores de sus favores, de manera que optan por tomar como esposos a los seis pretendientes a la vez. El entreacto se cierra, así, con este final poligámico y orgiástico, que ve la estrambótica celebración de dieciocho bodas.

Aunque la *Tragicomedia*, en su conjunto, ha sido objeto de muy distintas apreciaciones, unánime es el consenso sobre la excepcionalidad de los entreactos. Como afirman Doménech y González Santamera, «mientras las insulsas aventuras de Clarisel nos resultan irremediablemente antiguas, las grotescas andanzas de los riojosos y borrachos tullidos y sus enmohecidas Gracias son de una modernidad arrolladora» (181). Prueba empírica de ello es que, mientras resulta aún dudoso que la *Tragicomedia* se haya llegado a representar, en la contemporaneidad, los entreactos han sido llevados a las tablas en sendas ocasiones.⁶

En el contexto de una sistemática inversión del orden preestablecido, no sorprende que el tratamiento del asunto matrimonial por varias razones haya suscitado el interés de la crítica feminista: en primer lugar, por haber subvertido «el código sexual de la conquista y la subordinación al sujeto masculino» (Rosa Cubo 203), propugnando el derecho de la mujer a la elección libre del cónyuge; pero también por haber ridiculizado el despotismo de los cánones de belleza, de edad y de decoro impuestos a las jóvenes casaderas, puesto que ahora el protagonismo es concedido a unas *nouae nuptae* feas, deslenguadas y sesentonas. Sin embargo, lo más transgresivo de los entreactos reside, quizá, en los mecanismos —tal vez inconscientes para la propia autora— de visibilización de lo obsceno, de esos tabúes sexuales que pugnan desde las profundidades en las que han sido desterrados hasta hacer crujir los cimientos de un anquilosado sistema patriarcal, cuyo patriarca, significativamente, es un borracho poltrón.

3. Un encuentro «halfway»

Si, por una parte, es cierto que el mundo anglosajón fue el primero en demostrar un marcado interés por la traducción del teatro español áureo, debido, bastante probablemente, a cierta

⁶ Desechando las hipótesis según las cuales la obra se representó en Doñana en 1624, en ocasión de la visita de Felipe IV, Piedad Bolaños sostiene que «si alguna vez se representó, hubo de hacerse en Lisboa» en una fecha anterior a 1624, puesto que «si una obra pasaba a la imprenta, era porque había obtenido un cierto éxito en la representación» (“Reescribiendo” 485). Dadas las características de la obra, Bolaños reitera sus dudas acerca de una posible escenificación, tal como hiciera Teresa Ferrer al afirmar que Enríquez de Guzmán pudo haber escrito «de espaldas a la representación». Los entreactos de la primera parte, en cambio, se representaron en 1997 con el título *Las Gracias Mohosas* en el XX Festival de Teatro Clásico de Almagro. La producción, a cargo del Centro Andaluz de Teatro, fue dirigida por Juan Dolores Caballero. En 2011, fue puesta en escena por la compañía Teatro del Velador en el Teatro Pavón de Madrid, siempre bajo la dirección de Juan Dolores Caballero.

Conjurando fantasmas

Rossella Liuzzo

proximidad entre la comedia nueva y el *English drama*,⁷ también es cierto que, amoldándose al dictamen del canon, las traducciones han venido barajando más o menos los mismos nombres: Lope, Calderón, Tirso. Si se exceptúan las breves traducciones de extractos de dramas conventuales incluidas en el volumen *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works* (1989), los textos de las dramaturgas españolas modernas «remained largely inaccessible to wider audiences» (Williamsen 189). Solamente a partir de los años 90 empezaron a aparecer las versiones inglesas de obras de mujeres, con una predilección por Sor Juana Inés y María de Zayas.⁸ En 2016 se publica el volumen *Women Playwrights of Early Modern Spain*, editado por Nieves Romero-Díaz y Lisa Vollendorf, en el que se ofrece la primera traducción a una lengua extranjera de los cuatro *Entreactos* de Feliciano Enríquez de Guzmán, de la comedia *El conde Partinuplés* de Ana Caro y de cuatro loas y un coloquio espiritual de Sor Marcela de San Félix. Los diez textos fueron traducidos al inglés por Harley Erdman, dramaturgo y académico que cuenta con otras valiosas traducciones,⁹ muchas de ellas publicadas en la serie bilingüe «Aris and Phillips Hispanic Classics», concebida con el fin de proporcionar instrumentos fiables para lectores interesados o estudiantes de filología española.

Este último detalle nos lleva a considerar que, a la hora de analizar las traducciones de Erdman, el elemento dirimente es sin duda su finalidad y su colocación editorial. Se trata, en concreto, de traducciones académicas, acompañadas por aparatos críticos –introducciones, notas aclaratorias, bibliografías– y destinadas a la fruición a través de la lectura. Como han venido subrayando los estudios traductológicos, existe una diferencia ontológica y cognitiva entre la «drama translation» y la «theatre translation», la primera orientada hacia la página y la segunda hacia la escenificación.¹⁰ En palabras de David Ritchie, «[o]n the page a play is fixed,

⁷ Rasgos comunes entre las tradiciones dramáticas del Seiscentos inglés y el español son el rechazo de las unidades, la preferencia por enredos que contengan acciones múltiples y su público todas las clases sociales. Sin embargo, son precisamente las diferencias las que han estimulado la reflexión traductológica, especialmente en lo que concierne a la versificación, la predilección por el tema del honor y los extensos monólogos y apartes que constelan las obras hispánicas. Véanse Paun de García y Larson y Thacker.

⁸ Contamos con varias traducciones de *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés: la de David Pasto, *The House of Trials* (1997), la de Catherine Boyle, *House of Desires: A New Translation* (2005) y la edición de Susana Hernández-Araico, con la traducción de Michael McGaha, *Pawns of a House* (2007). En 1999, Valerie Hegstrom nos ofreció su edición de *La traición en la amistad* de María de Zayas traducida por Catherine Larson (*Friendship Betrayed*); las mismas autoras se encargaron de la edición y la traducción al inglés de *El muerto disimulado* (*Presumed dead*, 2018) de Ángela de Azevedo. Asimismo, en 2008 Amy Williamsen tradujo *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro (*Courage, Betrayal, and a Woman Scorned*). Además de estos volúmenes publicados, contamos con las traducciones que se hicieron para la puesta en escena de las comedias, como la de *La constancia en la ausencia* de Leonor de la Cueva y Silva, de Sharon Voros (*Tried and True*), de la que se sirvió David Pasto para llevarla a las tablas en 2013. Para un recuento de las puestas en escena de obras de dramaturgas españolas, véase Hegstrom y Williamsen. Para la historia de las traducciones al inglés del teatro aurisecular, véase Thacker.

⁹ *La celosa de sí misma* (*Jealous of herself*, 2012) y *Marta la piadosa* (*Marta the Divine*, 2012) de Tirso y la de *La serrana de la vera* (*The Mountain Girl from La Vera*, 2019) de Vélez de Guevara.

¹⁰ Huelga decir que entre estas dos polaridades teóricas que desvinculan un tanto artificialmente lo literario de lo performativo escénico se extiende un rico y amplio abanico de soluciones prácticas intermedias que ven la colaboración entre académicos, traductores, directores de teatro y las propias editoriales para publicar textos ya llevados a escena o pensados específicamente para ello. En este contexto se sitúan las traducciones a cargo del proyecto *Diversifying the Classics* del grupo «The Comedia in Translation and Performance», de Barbara Fuchs (UCLA), disponibles y descargables gratuitamente en la página web <http://diversifyingtheclassics.humanities.ucla.edu/> o bien adquiribles en formato papel en la edición de Juan de la Cuesta. Cabe subrayar, asimismo, que las propias traducciones de Erdman han

Conjurando fantasmas

Rossella Liuzzo

permanent, spatially arranged, and access to it is conceptual. On the stage a play is fluid, ephemeral, primarily temporally arranged, and access to it is physical» (65).

Asentada esta premisa, resulta coherente la decisión del traductor de preservar la integridad de los hipotextos y de abstenerse de efectuar manipulaciones que los domesticquen, decantándose más bien por una versión capaz de generar en quien lee un estado de triple extrañeza: lingüística, cultural y espaciotemporal. Como explicita en una de sus introducciones, su cometido es «to remind the reader/listener that these plays are not of our time and place. A translation should invite the reader (or audience listener) to travel a little in time and place, to meet the play halfway between our world and the play's» (Introduction 29).

La comedia de Caro y los entreactos de Enríquez de Guzmán supusieron dos desafíos distintos para el traductor. En el caso de *El conde Partinuplés*, la dificultad mayor, indudablemente, estribó en la conservación del verso, elección no tan axiomática ni descontada en las versiones inglesas del teatro áureo. Para Erdman, el verso constituye una suerte de aristotélico *ýnolon* de materia y forma, de modo que su preservación es imprescindible para recrear la cosmovisión propia del Seiscientos español, un mundo sujeto a férreas reglas y articuladas jerarquías –frente a las que surgen las inquietudes subversivas individuales– que la orquestada versificación restituye plástica y metafóricamente:

My translation is in verse. This is fundamental to me. Comedias reflect a world where people lived according to certain highly structured rules and expectations. Indeed, the plays are often about characters finding ways to use these rules to get what they want. The play's formal verse structure mirrors this circumstance [...]. This deep, organic relation between form and content gives comedias their dramatic tension and breathes them full of life. Take away rules, and their air goes out. (29)

Sin perseguir forzosas e innaturales mímisis del metro y de la rima que terminarían por conferir al texto de llegada una afectación del todo ajena a la fluida discursividad de los hipotextos españoles, Erdman opta por verter el casi omnipresente octosílabo de la comedia (Luna, Introducción 58-59) valiéndose del acento rítmico, es decir, a través de versos que contengan cuatro ictus. Ello no es óbice para que, en algunos pasajes investidos de una fuerte carga poética, el traductor priorice los efectos fonéticos de la rima, tomándose algunas libertades con respecto a la 'fidelidad' semántica.

Distintas, pero no menores, son las dificultades ante la traducción de los entreactos en prosa de Enríquez de Guzmán, puesto que, si bien la tipología discursiva es aparentemente más domeñable, nos hallamos frente a un texto en el que «todos los recursos de la retórica barroca [están] puestos al servicio del absurdo» (Doménech y Santamera 182). En el mundo al revés de estas piezas, el lenguaje pierde sus estribos para transformarse en una «orgía de palabras» (131): cultismos y latinismos, neologismos, vulgarismos, paremias, extravagantes fenómenos de derivación, asociaciones fonéticas que niegan cualquier lógica, recursos como el calambur, la paronomasia, la dilogía, además de las circunvoluciones de la sintaxis y las inesperadas metáforas, son solo algunos de los mecanismos que conforman el lenguaje hipertrófico y proliferante de estos breves entremeses.

Ante la complejidad que entraña la traducción de este arsenal retórico, Erdman cumple con el cometido de preservar, lo más posible, los juegos de palabras y de ingenio. Un par de ejemplos nos dará muestra de ello. Entre los recursos más socorridos por Enríquez de Guzmán se

servido como base para las versiones sucesivas, más idóneas a la representación teatral, llegando incluso a producirse dos traducciones distintas de una misma obra: una destinada a la página impresa y otra a la fruición de los espectadores. Un ejemplo de ello son las dos versiones de la comedia *La serrana de la vera* de Vélez de Guevara: la mencionada traducción *The Mountain Girl from La Vera* y el 'script' *Wild Thing* llevado a las tablas en febrero de 2019 en U-Mass Amherst.

Conjurando fantasmas

Rossella Liuzzo

hallan las asociaciones fonéticas en virtud de las cuales la cadena sintagmática aglutina palabras solo por la proximidad sonora de sus significantes, generando, así, absurdas colisiones semánticas:

PANCAYA: ¡Suéltame, traidor, que me quiebras esta pierna! ¡Ay, mi cura, mi blancura! ¡Suéltame, traidor, la gamba, no me saques alguna camba, con que me la dejes zamba!

[...]

PANCAYA: ¡Suéltame, traidor, que tú eres el falsario, y plagiaro, y boticario, y sagitario, y acuario!

SABÁ: ¿Yo acuario? Esa es mayor falsedad, que yo siempre bebo puro. (*Entreactos* 189-90)

Como se puede apreciar, el discurso de Pancaya se construye por acopio de palabras que riman entre sí, primero en -amba y luego en -ario, independientemente de la coherencia de sus significados. El clímax de este festín de sinsentidos culmina con la indignación de Sabá, el cual, jugando con una ingeniosa dilogía, se defiende diciendo que él no es «acuario», ya que no bebe vino ‘aguado’, sino puro. En la traducción de Erdman:

PANCHAIYA: Let go of me, traitor! You're breaking my leg! You are baking my egg! Let go of my extremity, you're fracturing my solemnity, leaving me no remedy!

[...]

PANCHAIYA: Let go of me, traitor. You're the one who's fallacious, voracious, bodacious, capacious, and sagacious!

SHEBA: I'm sagacious? That's the biggest lie of all. Nowhere do I sag!" (*Women Playwrights* 37-8).

El difícil pasaje, intraducible literalmente, se resuelve respetando las jocosas excrecencias de las rimas y, sobre todo, manteniendo el doble sentido final, de tal suerte que ahora Sabá se defiende proclamando que no es «sagacious», porque de ninguna manera él «sag[s]», es decir, ‘se afloja’. La intraducibilidad literal obliga a Erdman a adoptar soluciones creativas, las cuales, sin embargo, no se alejan nunca del registro propio del texto, en el que los más insulsos vulgarismos se alternan con exquisitas referencias cultas. Así ocurre, por ejemplo, en la traducción del malentendido entre Baco Poltrón y su hija Eufrosina, quien es destinada por el padre al pretendiente que demuestre ser el mejor «atleta». Lamentablemente, la chica confunde la palabra y cree que se trata del femenino de ‘Aleto’, una de las tres Erimnias:

EUFROSINA: ¿Yo atleta, padre? No quiero sino un buen luchador. ¿Yo cuarta Furia infernal, hermana de Aleto, Tesifone y Megera? (*Entreactos* 203)

El conocimiento del mundo mitológico hace que Erdman encuentre una muy acertada solución traductora, en la que mantiene hábilmente el juego homofónico –ahora entre la palabra «atleta» (*athlete*) y el río Leteo (*Lethe*)– a la vez que salvaguarda la referencia semántica al averno:

EUPROSYNE: An athlete for me, father? All I want is a Good wrestler. Are you sending me to hell? Am I to stand at Lethe's waters? (*Women Playwrights* 48)

Las traducciones de Erdman van acompañadas por un exhaustivo aparato de notas, donde no solo proporciona justificaciones con respecto a sus elecciones traductorales, sino que da cuenta de algunas características estructurales, temáticas, culturales y sociológicas de los hipotextos: en el caso de *Partinuplés*, por ejemplo, señala puntualmente las transiciones de una estructura estrófica a otra, y se detiene en sendos culturemas; en el caso de las *Moldy Graces*,

Conjurando fantasmas

Rossella Liuzzo

ofrece amplias explicaciones de las a menudo intrincadas referencias mitológicas y resuelve ambigüedades y pasajes de dudosa interpretación en el texto fuente. En fin, en los paratextos sugiere ciertas pistas hermenéuticas a la luz de la autoría femenina de las obras y de algunas aportaciones de la crítica feminista.

4. Del papel a la madera

En febrero de 2013, cuando Erdman aún estaba trabajando en las traducciones, debutó en la Universidad de Massachussets el espectáculo teatral *Suitors* (Pretendientes) bajo la dirección de Kara-Lynn Vaeni. Como apunta el comediógrafo, la obra nació de la idea de recrear el contexto de fruición de la comedia áurea, con su clima festivo y, sobre todo, con su polifonía textual y performativa: la comedia, como sabemos, iba precedida por una loa, estaba contrapunteada por un entremés y una mojiganga y, al final, se remataba con un baile o fin de fiesta. La brevedad de la comedia de Ana Caro y la total asimilación de los entreactos de Enríquez de Guzmán con esos géneros menores propiciaban una posible fusión entre las dos obras. Además, un extraordinario conjunto de factores justificaba dicha operación de amalgama (“The Dramaturgy” 174): en primer lugar, los dos textos dramáticos podían ser considerados como obras ‘protofeministas’ de mujeres que reivindicaban mayor agencia en una época en la que esta les era denegada; en ambos textos, aunque con estrategias distintas, las protagonistas femeninas escamotean los mecanismos de poder y de control de los cuerpos y de las subjetividades a través de la inversión de las relaciones de poder entre sujeto percipiente y sujeto percibido, o bien sujeto eligiente y sujeto elegido. A pesar de que las mujeres de estas obras no son precisamente una *summa virtutum*, en ambos textos se pasa en reseña a una serie de pretendientes que, por lo general, son mediocres, lascivos y egocéntricos, subtendiendo una crítica al dogma de la superioridad masculina. Ambas obras concluyen con un torneo en el que las damas, lejos de ser cosificadas como los pasivos premios de los contendientes, son las orquestadoras y manipuladoras de dichas competiciones. En fin, las dos obras, apuntan, más o menos veladamente, a asuntos relacionados con la sexualidad y con el deseo femenino. Con base en estos postulados, Erdman sostiene que “these works cried out for juxtaposition” (174), de manera que opta por fundirlas siguiendo una estrategia de matriz shakeasperiana, es decir colocando los entreactos al final de la comedia y justificándolos mediante el expediente metateatral de una representación ofrecida para las bodas de Rosaura y el Conde Partinuplés.¹¹

El guión de *Suitors* se ofrece como una adaptación «by subtraction» (Boyle 91) realizada a partir de las traducciones que hemos venido comentando. En concreto, se reduce la extensión de *Count Partinuplés* mediante la supresión de algunas escenas y la abreviación de los parlamentos más prolijos, a la vez que asistimos a ciertas dislocaciones y alteraciones en el orden de las secuencias. Sin embargo, este proceso de adelgazamiento va acompañado por el injerto de «some new material where the original plays seemed sketchy or incomplete» (Boyle 92). La introducción de estas secciones espurias –las más significativas de las cuales son la “Invocation” de apertura y el relato de la fábula de Cupido y Psique en sustitución de la narración de las hazañas bélicas de Partinuplés en Francia– obedecen a una visión del estatuto ontológico de la teatralidad muy propia de Erdman, para quien, más que de ontología, habría que hablar de ‘hauntología’, según la conocida acuñación léxica de Derrida.

En la estela de Marvin Carlson, para Erdman la experiencia teatral posee una intrínseca lógica fantasmal, puesto que hay una serie de ‘ausencias’ que, pese a su aparente invisibilidad, reaparecen ‘infestando’ el presente. Y no se trata solo del espectro del texto dramático

¹¹ Para las varias opciones ensayadas a fin de efectuar la fusión entre las dos obras véase Erdman, “A Dramaturgy” 174-175.

Conjurando fantasmas

Rossella Liuzzo

preexistente a la puesta en escena, sino de la espectralidad inherente a la narratividad misma y a las producciones anteriores. La interpolación, bajo forma de narración, del mito de Cupido y Psique, constituye, por ende, una *myse en abyme* ‘fantasmal’ de la naturaleza palimpsestual de la obra, ya que contar una historia es siempre invocar fantasmas, abrir un espacio a través del cual regresa lo que ya se ha contado. De la misma forma, la “Invocation” inicial, además de hacerse portadora de la cosmovisión ginocéntrica que vertebra la adaptación, funciona como una suerte de ‘conjuro’ del «repertorio» formado por esos otros textos y espectáculos junto a los que la comedia se representaba y que, sin embargo, desaparecen una vez que el texto se ha depositado en el «archivo».¹² Como subraya Erdman, «[a]n adapter of classical theater, I believe, must be attendant to these gaps, these ghosts of the original performance haunting the interstices of the written text. [...] In hunting for ghosts, I have found inspiration» (“The Dramaturgy” 167-68). Cabe evidenciar que el espectro, con su vínculo etimológico a lo escópico y, sobre todo, con su posición liminal entre la presencia y la ausencia, la visibilidad y la invisibilidad, se configura como una valiosa herramienta hermenéutica a la hora de abordar el mecanismo de reescritura y de puesta en escena de *Suitors*.

Antes de adentrarnos en este nuevo y complejo artefacto semiótico, tal vez convenga preguntarse ¿qué es exactamente *Suitors*? ¿es una adaptación, es una refundición, es una recreación? De entre las varias opciones terminológicas¹³ quizá valga cualquiera, con tal de que se preserve el prefijo ‘re’ según lo entiende Deleuze, es decir, apuntando, no a la repetición arqueológica atenta a salvaguardar la mismidad, sino a una repetición genealógica/nietzscheana abierta a las fisuras, a las discontinuidades y al clinamen. Ese mismo ‘re’ que connota la actividad del fantasma como *revenant*. Ahora bien, en el marco de la dialéctica entre mismidad y alteridad, será oportuno señalar algunos de los aspectos más relevantes de *Suitors*.

Quizá el elemento de mayor novedad y acierto sea la refracción del personaje de Aldora, la cual se encuentra ahora acompañada por seis magníficas Aldorettes. Las implicaciones de esta elección son muchas e interesantes: si la magia es el espacio propio de lo femenino, este espacio no puede ser sino colectivo, cooperativo, atravesado por un sentimiento de *sororitas*. La introducción de estos personajes/coreutas, además de movilizar los diálogos, remite a la dimensión física y corporal que el coro griego poseía originariamente. Como Aldora, las Aldorettes se expresan a través del canto y del baile, dejando a la modulación de la voz y a la coreografía del cuerpo aquellos mensajes que se escapan de las formulaciones racionales del *logos* masculino. De hecho, no hay encantamiento sin canto, y Erdman lo pone muy en claro: desde los «mumbo-jumbos» propiciatorios, pasando por el reiterado estribillo «Search for me and you’ll find me there», hasta los bellos temas originales compuestos para la producción. Hemos de recordar, además, que toda adaptación tiene como punto de partida una privativa aproximación hermenéutica al hipotexto dramático y persigue una intención específica, de modo que las operaciones textuales o materiales están calibradas para dar coherencia a las renovadas lectura y puesta en escena. En el caso de *Suitors*, el objetivo de Erdman es ahondar en «the psychological ramifications of a woman trying to find agency in her life» (“Women writers” s.p.), de ahí que conceda mayor amplitud y matización a los personajes femeninos.

¹² Las categorías de «repertorio» y «archivo» se usan según la acepción de Diana Taylor.

¹³ Para un recuento sintético sobre las varias prácticas de reescritura y una reflexión sobre su ineludible porosidad, véase Ardillo Rufo.

Conjurando fantasmas Rossella Liuzzo



Fig. 1: Aldora y las Aldorettes. *Suitors*, dirección de Kara-Lynn Vaeni, UMASS, 2013. Fotos @Jon Crispin.

En esta tesitura, el tratamiento paródico del examen de maridos adquiere una importancia crucial en la economía de la recreación. Erdman se encarga de explicitar lo que Caro solo pudo sugerir veladamente: la miope pretenciosidad de hombres egocéntricos, insulsos y ridículos ante la impuesta pasividad de las mujeres, obligadas a aceptar las nupcias. El desarrollo y la ampliación de esta suerte de parodia del juicio de Paris, coadyuvado por la caracterización de los personajes, el vestuario, la música y las luces, nos restituye una de las escenas más acertadas e hilarantes de *Suitors*. En el plano de la *performance*, la sobreactuación cuasi fantochesca de los pretendientes esgrime improbables acrobacias, remedos caricaturales de acentos extranjeros y poses marcadamente *camp*. Tras el torneo final —a mitad camino entre una escena de batallas estelares y una secuencia de videojuegos—, la fanfarronería machista de los pretendientes es ridiculizada por la significativa respuesta de la emperatriz Rosaura, quien, vendada, encomienda la elección de su futuro consorte al juego de la gallinita ciega.



Figs. 2 y 3: El príncipe Federico de Polonia.

Ahora bien, la presencia de los tres pretendientes y de las seis Aldorettes contribuyó a la novedosa configuración del reparto del interludio final, el cual, como explica Erdman, se fraguó siguiendo un principio de inversión. En otras palabras, si en el plano temático y topológico '*Las gracias mobosas*' representan el mundo al revés de la comedia de Caro, de la misma

Conjurando fantasmas

Rossella Liuzzo

forma, en el plano de la *performance* actoral, las actrices que interpretan las Aldorettes se transforman en los pretendientes masculinos de los entreactos, mientras que los actores/príncipes de la comedia de Caro desempeñan el papel de las tres 'Drag-gracias mohosas'. Asimismo, la actriz que encarna a la maga Aldora, orquestadora del juego teatral en *Partinuplés*, pasará a ser Baco Poltrón, padre de las «Moldy Graces» y arbitrador de sus múltiples nupcias. Como apunta Erdman, «[t]he gender-correct casting of the comedia was thus turned completely upside down in the entreacto» (“The Dramaturgy” 175).



Fig. 4: Los pretendientes.



Fig. 5: Las Gracias Mohosas.

Apostar por un reparto transgénero y por una actuación realizada en términos de *drags* y de bigotudos *macho men* supone, ante todo, afianzar ese rechazo de la mimesis realista que está en la base del género paródico al que los entreactos de Enríquez de Guzmán pertenecen. Es cierto que, en los hipotextos, la deformación grotesca de los personajes y de las situaciones se lleva a cabo invirtiendo los cánones sociales que regulan los roles de clase –lenguaje, aspecto físico, patrones de conducta, valores morales–, pero también es cierto que dichos cánones se diferencian según el género. *Suitors* ahonda en esta dicotomía implícita para desvelar cómo, además de la clase, también los roles de género obedecen a una tupida red de normas y que lo que se refleja en el espejo deformante de la parodia de los entreactos de doña Feliciano son precisamente esos modelos arquetípicos de masculinidad y de feminidad en cuanto identidades estables y socialmente reguladas con base en la dotación biológica de los cuerpos.

Conjurando fantasmas

Rossella Liuzzo

Ahora bien, al perturbar la correspondencia entre cuerpo sexuado y ‘actuación’ de género, o entre el cuerpo fenoménico y el cuerpo semiótico (Fischer-Lichte 88), la *cross-gendered performance* cita paródicamente la masculinidad y la feminidad, con todo el repertorio de gestos, actuaciones o estilizaciones del cuerpo convencionalmente estatuidos. Es así como el teatro exhibe la ‘teatralidad’ del género, su naturaleza performativa¹⁴ y su estatuto de ‘efecto’ –y no de precondition ontológica– de ciertas prácticas reguladoras (Butler 266-68). Cabe recordar que el juicio crítico sobre el *drag*, especialmente el de hombre a mujer, dista mucho de ser unánime, ya que si para Butler «*la travestida manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí*» (269 cursiva en el original), parte del pensamiento feminista y lesbiano lo considera una práctica misógina, una representación del género tan hiperbólica y estereotipada que termina por confirmar la violencia de los binarismos heterosexistas patriarcales.¹⁵

En el caso específico de *Suitors*, la elección del travestismo podría verse como una conjugación más de lo que Erdman llama ‘dramaturgia de la ausencia’, en concreto, un intersticio en el que el estatuto ‘fantasmal’ de la teatralidad se hace caja de resonancia de la espectralidad del género¹⁶. Hemos de recordar, muy brevemente y con Deleuze, que las repeticiones se distinguen en «*copias-íconos*» dotadas de semejanza, y en «*simulacros-fantasmas*» contruidos sobre una disimilitud y poseedores de «una perversión y una desviación esenciales» (298, cursivas en el texto). La copia avala la primacía del modelo, mientras que el simulacro, al ser una imagen construida sobre una diferencia, corroe y socava la idea misma de ‘original’. Asentado lo anterior, las actuaciones en *drag* no son meras imitaciones caricaturales del género, sino repeticiones ‘an-árquicas’, puesto que lo que exponen es precisamente la ausencia de un *arkhé*, es decir, del fundamento ontológico de la identidad de género. Hay un interesante elemento que contribuye a corroborar la lectura espectral del entreacto y es que, según Carlson, en los espectáculos teatrales, los fantasmas se manifiestan también en los cuerpos actorales y en los vestigios de sus interpretaciones previas, de modo que el eco de los papeles anteriores termina afectando a las futuras experiencias de recepción (58). Ahora bien, las corporalidades fenoménicas de las actrices y de los actores de *Suitors* llegan al entreacto final ‘poseídas’ por los recientes roles interpretados en *Partinuplés*, de manera que en la misma superficie carnal se inscriben, resignificándose y recontextualizándose, las marcas de identidades ‘otras’. En los cuerpos de las seis actrices que interpretan a los pretendientes que, con jactanciosa virilidad, rivalizan por las

¹⁴ El paradigma de ‘performatividad’ a través del cual Butler piensa el género ha tenido un impacto considerable en el campo de los estudios teatrales y, más específicamente, en lo que atañe a la ‘performance’, sin embargo, las dos categorías no son superponibles. Butler misma distingue la *performativity*, en cuanto práctica forzada y reiterativa de discursos reguladores que preceden y exceden al sujeto, de la *performance*, en cuanto ‘actuación’ deliberada, singular y voluntaria por parte de un ‘sujeto agente’ preexistente. En este estudio se asume la dialéctica entre las dos nociones siguiendo la postura de Diamond, según la cual la «[p]erformance is the site in which performativity materializes in concentrated form, where the ‘concealed or dissimulated conventions’ of which acts are mere repetitions might be investigated and reimagined» (47).

¹⁵ Según Peggy Pelham, en lugar de la mujer real, el *drag* muestra una imagen fetichizada que la sustituye y hace innecesaria su presencia real. Para Alisa Solomon, las *drag queens* «de lentejuelas» suelen ser percibidas como una burla misógina y, a la vez, tranquilizadora, ya que parodian a una clase inferiorizada, recordando siempre al espectador que el pene «afortunadamente» sigue estando ahí, debajo de las faldas. En opinión de Jill Dolan, en la actuación *drag* se instaura una suerte de conspiración entre el artista masculino y el espectador –generalmente masculino– para negociar una imagen de la mujer como objeto cultural e ideológico. Para un recuento sobre estas posturas y el disenso sobre el *male-to-female drag*, véase Ferris (9-13).

¹⁶ Como subrayan Blanco y Peeren a partir de la lectura de Butler y Derrida, al igual que el fantasma, el género es a la vez *revenant* y *arrivant*: vuelve del pasado, citando una historia sin origen o esencia singular, y, al mismo tiempo, constituye su propia futuridad, llegando desde y a través de actos iterativos aún por ocurrir. (310).

Conjurando fantasmas

Rossella Liuzzo

Gracias mohosas habitan los fantasmas de las Aldorettes, defensoras del espacio participativo de hermandad femenina. Asimismo, los cuerpos masculinos que exhiben, en *drag*, toda la artificialidad de los tópicos que han construido lo femenino arrastran consigo los vestigios de una masculinidad claudicante e igualmente irónica. Y quizá lo más sorprendente de todo sea que el mismo cuerpo de mujer en el que se encarna el patriarca Baco, custodio de la estabilidad ideológica del sistema, deje traslucir las huellas de Aldora, la maga/matriarca en cuyas manos se deposita el poder de crear ese espacio ‘alter-nativo’ en el que las identidades son constantemente ‘alter-adas’ e inestabilizadas: gracias a ella, Rosaura se transforma en una bestia salvaje, se metamorfosea de la visibilidad a la invisibilidad, se manifiesta a través de sus simulacros. El reciclaje del reparto y la actuación en *drag* instauran un movimiento fantasmal por una multiplicidad de identidades de género, permitiendo que masculinidad, feminidad y *queerness* estén en juego simultáneamente

Para concluir, hemos de recordar que, según Derrida, un conjuro es «un habla que hace llegar», que hace venir «lo que *no está ahí* en el momento de la llamada» (54). Y lo que llega es una otredad que perturba y hace imposible la clausura del sentido. Así las cosas, *Suitors* podría percibirse muy bien como un complejo y a la vez divertido conjuro de fantasmas, en el que, desde la “In(/e)vocación” inicial, el espectáculo empieza a tejer su propio tapiz fantasmal, haciendo ‘re’aparecer las obras previas junto a sus autoras –con las que, quizá, fueron sus parcialmente expresadas intenciones; pero ‘re’aparecen también los actores y las actrices, ciertos roles, cierta caracterización, cierta gestualidad. Es así como la naturaleza espectralmente ecoica de la teatralidad se pone al servicio del género que, como el fantasma, es irreductible a las categorizaciones unívocas por su íntima imbricación con la heterogeneidad y la indeterminación, por ser siempre un «*plus d’un*» (Derrida 14).

Trabajos como los de Erdman constituyen unas aportaciones muy valiosas para ‘autorizar’ a nuestras autoras barrocas, proponiendo dos modos distintos, pero absolutamente complementarios, de ‘rescatar’ la labor de estas dramaturgas. Por un lado, con la mirada hacia atrás, nos restituye sus textos a través de traducciones basadas en criterios filológicamente rigurosos; por otra parte y con la mirada hacia adelante, abre esos mismos textos para que dialoguen con el presente en cuanto benjaminiano *jezstszzeit*: un «tiempo-ahora» cargado de posibilidades revolucionarias, en el que el presente ilumina el pasado y el pasado se hace impredeciblemente legible, ofreciéndose de manera novedosa e inesperada.

5. Bibliografía

- Ardillo Rufo. “La adaptación de un texto clásico para su puesta en escena hoy: El caso de *La vida es sueño*.” *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, ed. María Bastianes, Esther Fernández, Purificación Mascarell, Reichenberger, 2014, pp. 1-33.
- Baranda Leturio, Nieves. “Desterradas del parnaso. Examen de un monte que solo admitió musas.” *Bulletin Hispanique*, vol. 109, no. 2, 2007, pp. 421-47.
- . “Mujer y escritura en el siglo XVII.” *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, ed. Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 113-32.
- Blanco, María del Pilar y Peeren Esther, eds. *The Spectralities Reader*. Bloomsbury, 2103.
- Bolaños Donoso, Piedad. *Doña Feliciano Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)*. Universidad de Sevilla, 2012.
- . “Reescribiendo los anales del teatro sevillano: Felipe IV y la temporada teatral de 1623-24.” *Geb hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner*, ed. Pilar Bolaños Donoso, Aurora

Conjurando fantasmas

Rossella Liuzzo

- Domínguez Guzmán, y Mercedes De Los Reyes Peña, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 471-90.
- Boyle, Margaret. "The Constant Resonance of Now: Harley Erdman and Gina Kauffman on *Wild Thing*." *Comedia Performance*, vol. 17, no. 1, 2020, pp. 90-97.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Traducción de M. Antonia Muñoz, Paidós, 2007.
- Carlson, Marvin. *The haunted stage*. The University of Michigan Press, 2001.
- Caro, Ana. *El conde Partinuplés*, ed. Lola Luna, Reichenberger, 1993.
- Carrión, María Mercedes. "Portrait of a Lady: Marriage, Postponement, and Representation in Ana Caro's *El Conde Partinuplés*." *Modern language Notes*, vol. 144, 1999, pp. 241-68.
- Conde Parrado, Pedro y Rosa Cubo, Cristina de la. "Una lectura de Ovidio en el drama español del siglo XVII: la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán." *Ecos silenciados: la mujer en la literatura española: siglos XII al XVIII*, ed. Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño, Junta de Castilla y León, 2006, pp. 253-62.
- Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*. Traducción de Miguel Morey, Paidós, 2005.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Trotta, 1998.
- Diamond, Elin, *Unmaking mimesis*. Routledge, 1997.
- Doménech, Fernando y González Santamera, Felicidad, eds. *Teatro de mujeres del Barroco: María de Zayas, Feliciano Enríquez de Guzmán y Leonor de la Cueva*. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994.
- Enríquez de Guzmán, Feliciano. *Entreactos de la primera parte de la Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*. Doménech y González Santamera, pp. 187-217.
- Erdman, Harley. Introduction. Tirso de Molina, *Marta the Divine*, Oxbow Books, 2012, pp. 1-30.
- . "Spanish women playwrights, translation, and 'playing with possibilities' in *Suitors*: a conversation with Harley Erdman." Entrevista, socialcleavage.weebly.com/the-conversation.html.
- . *Suitors*. Manuscrito no publicado, Universidad de Massachusetts, 2012.
- . "The Dramaturgy of Absence: Minding the Gaps in Tirso de Molina, Ana Caro, and Feliciano Enríquez." Erdman and Paun de García, pp. 167-76.
- Erdman Harley and Paun de García, Susan, eds. *Remaking the Comedia. Spanish classical theater in adaptation*. Tamesis, 2015.
- Fariña Busto, María Jesús. "Feminismo y literatura. Acerca del canon y otras reflexiones." *Revista De Escritoras Ibéricas*, no. 4, 2016, pp. 9-41.
- Ferrer Valls, Teresa. "La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII." *Mujeres, escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, ed. Sonia Mattalía y Milagros Aleza Izquierdo, Universitat de València, 1995, pp. 91-108.
- Lesley, Ferris, ed. *Crossing the stage. Controversies on cross-dressing*. Routledge. 1993.
- Fischer-Lichte, Erika. *The transformative power of performance*. Routledge, 2008.

Conjurando fantasmas

Rossella Liuzzo

- Fontdevila Pérez, Aina y Torras Francès, Meri, eds. *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Icaria, 2019.
- Gil-Oslé, Juan Pablo. "El examen de maridos en *El conde Partinuplés* de Ana Caro: la agencia femenina en el Juicio de Paris." *Bulletin of the Comediantes*, vol. 61, no. 2, 2009, pp. 103-19.
- Glantz, Margo. "Androginia y travestismo en la obra de María de Zayas." *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*, ed. Irene Albers y Uta Fenten, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 35-63.
- Hegstrom, Valerie y Williamsen, Amy. "Early Modern Dramaturgas: A Contemporary Performance History." Erdman y Paun de García, pp. 83-92.
- Lefevere, André. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Traducción de M. Carmen África Vidal y Román Álvarez, Colegio de España, 1997.
- León, Fray Luis de. *La perfecta casada*. Taurus, 1987.
- Luna, Lola. Introducción. Ana Caro, pp. 1-68.
- . *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*. Anthropos, 1996.
- Maroto Caminos, Mercedes. "Negotiating Woman: Ana Caro's *El conde Partinuplés* and Pedro Calderón de la Barca's *La vida es sueño*." *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 26, no. 2, 2007, pp. 199-216.
- Ordóñez, Elizabeth. "Woman and Her Text in the Works of María de Zayas and Ana Caro." *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 19, no. 1, 1985, pp. 3-15.
- Quintero, María Cristina. *Gendering the Crown in the Spanish Baroque Comedia*. Ashgate, 2012.
- Paun de García, Susan, and Larson, Donald. *The Comedia in English: Translation and Performance*. Tamesis, 2008.
- Romero-Díaz, Nieves, and Vollendorf, Lisa, eds. Erdman, Harley (Translator). *Women Playwrights of Early Modern Spain*. Iter Press and the Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2016.
- Rosa Cubo, Cristina de la. "Transgresiones de género y parodia mítica en Feliciano Enríquez Guzmán." *Vivir al margen mujer, poder e institución literaria*, ed. María Pilar Celma Valero y Mercedes Rodríguez Pequeño, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2007, pp.197-206.
- Tacón García, Antía. "'Esclava siendo Señora': Poder y agencia femenina en *El Conde Partinuplés* de Ana Caro Mallén." *Revista de Escritoras Ibéricas*, no. 6, 2018, pp. 9-36.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- Thacker, Jonathan. "La traducción del teatro clásico español al inglés." *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XX)*, ed. Claudia Demattè, Eugenio Maggi y Marco Presotto, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 100-15.
- Torres, Isabel. "Pues tanto se esconde?: Elusion at (inter)play in Ana Caro's *El conde Partinuplés*." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 92, no. 8-10, pp. 203-22.
- Williamsen, Amy. "Women playwrights." *The Routledge Research Companion to Early Modern Spanish Women Writers*, ed. Nieves Baranda y Anne J. Cruz, Routledge, 2018, pp. 187-202.