



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA: LITERATURA INGLESA Y

NORTEAMERICANA

PROGRAMA DE DOCTORADO: LITERATURA INGLESA Y NORTEAMERICANA

**EL PUNTO DE VISTA FEMENINO EN LA
TRAGEDIA DE LA RESTAURACIÓN
INGLESA**

TESIS QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE DOCTORA PRESENTA

MARÍA VICTORIA SÁNCHEZ GÓMEZ

BAJO LA DIRECCIÓN DEL

DOCTOR DON RAFAEL PORTILLO GARCÍA

Vº Bº del Director:

SEVILLA, 2009.

AGRADECIMIENTO:

A todas las personas e instituciones que han colaborado generosamente en la realización de este trabajo:

Leticia Álvarez Recio, Universidad de Sevilla.

Encarnación Barranquero Texeira, Universidad de Málaga.

Biblioteca Bodleian de la Universidad de Oxford (a todo su personal).

Biblioteca de Geografía e Historia y Filología de la Universidad de Sevilla (a todo su personal, y muy especialmente a Carmen Sanzo).

Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Málaga (a todo su personal).

Biblioteca de la Universidad de Cambridge (a todo su personal).

Consejería de Educación de la Junta de Andalucía.

Pilar Cuder Domínguez, Universidad de Huelva.

Departamento de Literatura Inglesa y Norteamericana de la Universidad de Sevilla.

M^a Victoria Gómez Díaz.

Manuel J. Gómez Lara, Universidad de Sevilla.

I.E.S. "Licinio de la Fuente" (Coín, Málaga), en especial a su equipo directivo y a muchos compañeros.

María Angustias Macías Rodríguez.

M^a del Carmen Martínez Marín.

M^a Jesús Marín Carmona.

M^a José Mora Sena, Universidad de Sevilla.

Esperanza Porrás Galiano.

Rafael Portillo García, Universidad de Sevilla.

Juan A. Prieto Pablos, Universidad de Sevilla.

José M^a Rodríguez López.

Carmelo Sánchez López.

Secretaría del Departamento de Filología Inglesa, Literatura Inglesa y Norteamericana de la Universidad de Sevilla, especialmente a Ana Luisa Martín Bejarano.

LISTA DE ABREVIATURAS

a.d.C.	antes de Cristo
c.	circa
DL	Drury Lane theatre
DNB	Dictionary of National Biography
EB	Encyclopaedia Britannica
ed.	editor
eds.	editores
et al.	y otros (autores o editores)
l.	pound (libra esterlina)
LIF	Lincoln's Inn Fields theatre
OED	Oxford English Dictionary
OP	Online Photograph
trad.	traductor/traductores
trans.	translator/translators
vol.	Volume

1. INTRODUCCIÓN.	11
2. LA MUJER INGLESA EN LA SOCIEDAD DE LA RESTAURACIÓN.	17
2.1. La situación de la mujer en la Inglaterra del s. XVII: condicionamientos biológicos y socio-económicos. Maternidad, matrimonio, viudez y divorcio.	17
2.2. Construcción de la identidad sexual: el atuendo y el aspecto físico. Belleza, castidad, silencio y obediencia.	45
2.3. La formación intelectual femenina: educación en el entorno doméstico y primeros centros escolares. Las lecturas "femeninas". Debate sobre la educación de la mujer.	60
2.4. La mujer en el mundo laboral: trabajo doméstico, sector textil, comercio y salud. Las alianzas matrimoniales aristocracia-burguesía. Incursiones empresariales femeninas. La tendencia al ocio femenino en las clases privilegiadas.	82
2.5. Mujer y profesión literaria. Razones que determinaron la escasa repercusión de las escritoras. <i>Salique Law of Wit</i> : la excepción como norma. Poesía y la doble tradición Philips-Behn. Traducción. Lírica religiosa. Ensayo y poesía. Ciencia y filosofía. Hacia la profesionalización de la literatura escrita por mujeres: primeras incursiones en la narrativa y divulgación científico- profesional.	92
3. MUJER, TEATRO Y TRAGEDIA.	125
3.1. La incorporación de la mujer al mundo teatral como consecuencia de las transformaciones sociopolíticas de la Restauración. Heterogeneidad y progresiva "democratización" de la conformación del público teatral.	125

3.2. Presencia de espectadoras documentada por prólogos, epílogos y otro material escrito adicional. El “dominio” del mundo masculino en la comedia: el creciente atractivo de la tragedia para el público femenino.	132
3.3. La “revolucionaria” incorporación de las actrices a las compañías teatrales. Situación anterior a la Restauración: <i>boy-actors</i> . La controvertida identidad de la primera actriz profesional. Coexistencia de actores y actrices en papeles femeninos en los inicios de la Restauración. Relevancia social de las actrices.	152
3.3.1. Relevancia social de las actrices. “Rentabilidad” de las actrices como reclamo erótico y sus relaciones con el entorno aristocrático: permanente confusión entre realidad y ficción.	161
3.3.2. La oposición del entorno puritano.	173
3.3.3. El trabajo de la actriz: la competencia supera a la imagen. La preeminencia de Barry y Bracegirdle junto a otras actrices que desempeñaron tareas de gestión teatral.	182
3.3.4. Actrices y evolución de la comedia y la tragedia. Nell Gwynn y la creación de la <i>gay couple</i> .	189
3.3.5. Actrices: iconos eróticos al servicio de la comedia.	194
3.3.6. Actrices trágicas: del erotismo al melodrama.	197
3.3.7. Mary Betterton, Mary Lee, Elizabeth Bowtell y Rebecca Marshall: primeras actrices trágicas de renombre, primeras parejas de heroínas y malvadas.	203
3.3.8. Barry, técnica interpretativa y el desarrollo de la <i>she-tragedy</i> .	207
3.3.9. La incorporación de Anne Bracegirdle como contrapartida a Barry desde finales de la década de los 80: consolidación de la protagonista y antagonista como elemento dramático en la tragedia.	210

3.3.10. Recapitulación: datos numéricos que avalan la progresiva relevancia de obras trágicas a lo largo del periodo.	216
3.4. Irrupción de las dramaturgas: su aportación a la tragedia.	217
3.4.1. Las dramaturgas y el temor a la recepción negativa de sus obras.	218
3.4.2. Dramaturgas en el entorno aristocrático: el <i>closet drama</i> .	223
3.4.3. Primeras incursiones en la dramaturgia femenina profesional: Katherine Philips, Frances Boothby, Elizabeth Polewheele, Aphra Behn, "Ephelia" y Anne Wharton.	225
3.4.4. Escisión de la <i>United Company</i> y "segunda generación" de dramaturgas: "Ariadne", Catherine Trotter, Delarivier Manley, Mary Pix, Susanna Centlivre y Jane Wiseman.	240
3.4.5. Dramaturgas y género trágico.	276
4. EL DEVENIR DEL GÉNERO TRÁGICO: TEORÍA Y PRÁCTICA.	285
4.1. Los orígenes.	285
4.2. El resurgir de la tragedia en la Europa de los siglos XVI y XVII.	290
4.3. La tragedia inglesa anterior a 1660.	293
4.4. La tragedia inglesa escrita por mujeres antes de 1660.	308
4.5. La tragedia inglesa en la época de la Restauración.	310
4.5.1. Teatros y compañías.	310
4.5.2. Teoría literaria y estilos trágicos.	315
4.5.2.1. Primeras tragedias y drama heroico.	319
4.5.2.2. Tragedia.	333
4.5.2.3. Tragicomedias.	341
4.5.2.4. Óperas.	343
4.5.2.5. El devenir del género trágico en la Restauración.	347

5. EL PUNTO DE VISTA FEMENINO EN LA TRAGEDIA DE LA RESTAURACIÓN INGLESA.	349
5.1. Estudio de la literatura no dramática.	349
5.2. Historia escénica y editorial.	360
5.3. Aspectos formales.	363
5.3.1. Intervenciones de personajes masculinos y femeninos.	363
5.3.2. Versificación.	365
5.3.2.1. Versificación en las canciones insertas en las tragedias.	366
5.3.3. Efectos visuales y sonoros.	371
5.3.3.1. Efectos visuales	371
5.3.3.2. Efectos sonoros.	380
5.3.3.3. Efectos visuales, sonoros y éxito escénico.	387
5.4. Personajes y argumentos.	387
5.4.1. Fuente argumental, localización y alusiones políticas.	388
5.4.2. Protagonistas y antagonistas masculinos y femeninos.	392
5.4.2.1. <i>Oroonoko</i> , de Thomas Southerne.	392
5.4.2.2. <i>Cyrus the Great</i> , de John Banks.	398
5.4.2.3. <i>The Mourning Bride</i> , de William Congreve.	403
5.4.2.4. <i>The Royal Mischief</i> , de Delarivier Manley.	409
5.4.2.5. <i>Ibrahim the Thirteenth Emperor of the Turks</i> , de Mary Pix.	418
5.4.2.6. <i>Fatal Friendship</i> , de Catherine Trotter.	425
5.4.2.7. Protagonistas y antagonistas desde el punto de vista femenino.	434
6. CONCLUSIONES.	437
7. ANEXOS.	449

7.1. PUBLICACIONES DE AUTORÍA FEMENINA POR DÉCADAS Y GÉNEROS LITERARIOS ENTRE 1660 y 1700.	449
7.2. COMENTARIOS DIRIGIDOS AL PÚBLICO FEMENINO EN LA LITERATURA NO DRAMÁTICA DE COMEDIAS Y TRAGEDIAS.	457
7.3. TABLA: INCIDENCIA DE PROTAGONISTAS FEMENINAS EN TRAGEDIAS DE NUEVA CREACIÓN PARA LAS PRINCIPALES ACTRICES POR PERIODOS DE LUSTROS.	459
7.4. GRÁFICOS QUE REPRESENTAN LA INCIDENCIA DE PAPELES PROTAGONISTAS TRÁGICOS POR PERIODOS DE LUSTROS Y POR LAS ACTRICES QUE LOS REPRESENTARON.	460
7.5. REPRESENTACIÓN GRÁFICA Y DATOS NUMÉRICOS DE PERSONAJES MASCULINOS Y FEMENINOS EN COMEDIAS Y TRAGEDIAS POR ETAPAS DE LUSTROS.	461
7.6. OBRAS DE AUTORÍA MASCULINA/FEMENINA POR ETAPAS DE LUSTROS (1660-1711) Y DE REINADOS.	466
7.7. INCIDENCIA DE TRAGEDIAS/COMEDIAS SEGÚN AUTORÍA MASCULINA/FEMENINA Y CIFRAS TOTALES POR REINADOS.	471
7.8. DRAMATURGAS Y PRODUCCIÓN POR GÉNEROS DRAMÁTICOS.	473
7.9. OBRAS DE TEATRO DE AUTORÍA FEMENINA ESTRENADAS POR LAS DOS COMPAÑÍAS EN EL PERIODO 1695-1708.	474
7.10.	475
a) USO DE LOS TÉRMINOS " <i>FURIES!</i> " Y " <i>HELL!</i> " COMO INVOCACIÓN O IMPRECACIÓN, EN LAS TRAGEDIAS REPRESENTADAS ENTRE 1660-1714.	475

b) OCASIONES EN LAS QUE APARECEN LOS TÉRMINOS "FURIES!" Y "HELL!" SEGÚN LA AUTORÍA MASCULINA O FEMENINA DE LAS TRAGEDIAS.	480
7.11. INCIDENCIAS DE LOS TÉRMINOS <i>LOVE</i> , <i>HONOUR</i> Y <i>PASSION</i> EN LAS TRAGEDIAS DE LA RESTAURACIÓN POR PERIODOS DE LUSTROS Y AUTORÍA MASCULINA/FEMENINA.	481
7.12. NÚMERO DE PERSONAJES MASCULINOS Y FEMENINOS. INTERVENCIONES DE PROTAGONISTAS EN LAS TRAGEDIAS ANALIZADAS: <i>OROONOKO</i> , <i>CYRUS THE GREAT</i> , <i>THE MOURNING BRIDE</i> , <i>THE ROYAL MISCHIEF</i> , <i>IBRAHIM</i> Y <i>FATAL FRIENDSHIP</i> .	485
7.13. NÚMERO DE INTERVENCIONES Y VERSOS DE PROTAGONISTAS Y ANTAGONISTAS EN LAS TRAGEDIAS ANALIZADAS.	487
7.14. TIPOS DE VERSOS EN LAS CANCIONES INSERTAS EN <i>OROONOKO</i> , <i>CYRUS</i> , <i>THE ROYAL MISCHIEFE</i> <i>IBRAHIM</i> .	489
7.15. ESQUEMAS MÉTRICOS Y USO DE PAREADOS EN LAS CANCIONES INSERTAS EN <i>OROONOKO</i> , <i>CYRUS</i> , <i>THE ROYAL MISCHIEFE</i> <i>IBRAHIM</i> .	491
7.16. EFECTOS VISUALES EN <i>OROONOKO</i> , <i>CYRUS THE GREAT</i> , <i>THE MOURNING BRIDE</i> , <i>THE ROYAL MISCHIEF</i> , <i>IBRAHIM</i> Y <i>THE FATAL FRIENDSHIP</i> .	499
7.17. EFECTOS SONOROS EN <i>OROONOKO</i> , <i>CYRUS THE GREAT</i> , <i>THE MOURNING BRIDE</i> , <i>THE ROYAL MISCHIEF</i> , <i>IBRAHIM</i> Y <i>THE FATAL FRIENDSHIP</i> .	501
7.18. CLASIFICACIÓN DE LAS TRAGEDIAS ANALIZADAS SEGÚN CANTIDAD DE EFECTOS VISUALES Y SONOROS INCLUIDOS Y SU ÉXITO ESCÉNICO.	503

8. APÉNDICES.	504
8.1. LA SOCIEDAD DE LA RESTAURACIÓN. POETISAS Y DRAMATURGAS.	504
8.2. MUJER, TEATRO Y TRAGEDIA.	509
8.3. EL DEVENIR DEL GÉNERO TRÁGICO EN LA RESTAURACIÓN.	513
8.4. EL PUNTO DE VISTA FEMENINO EN LA TRAGEDIA DE LA RESTAURACIÓN INGLESA. <i>Title Pages</i> y <i>Dramatis Personae</i> de las primeras ediciones de las tragedias analizadas en esta tesis.	514
Bibliografía.	516

*“Voltaire has asked why no woman has
ever written even a tolerable tragedy?
Ah (said the Patriarch) the composition
of a tragedy requires testicles.”*

(Byron, 1817)

1. INTRODUCCIÓN.

La Restauración –el periodo comprendido entre 1660 y 1714¹- constituye una época apasionante en la historia de Inglaterra que suele vincularse a la ruptura con los modos de vida anteriores impuestos por los primeros Estuardo y, sobre todo, por el Puritanismo del Protectorado de Cromwell. Podría decirse, no obstante, que esa ruptura no fue total: el regreso de la monarquía trajo consigo, comprensiblemente, un ansia de desagravio por las restricciones de los dieciocho años anteriores y un resurgir momentáneo de la aristocracia. Paralelamente, el avance de la burguesía y su espíritu de rebeldía frente al absolutismo y a la tradición conservadora, favorecieron la expresión pública de las distintas posturas ideológicas y el despertar al conocimiento científico. Todo ello contribuyó a acelerar el devenir del país hacia la modernidad.

Si bien, por desgracia, todas las clases no disfrutaron de las ventajas de dichos avances sociales por igual, la mujer inglesa de clase media se benefició de estas transformaciones en mayor grado que la del resto de Europa. Aunque condicionada por prejuicios y por su tradicional reclusión en el hogar, se vio también favorecida por una relativa “democratización” que influyó positivamente en su educación y en su acceso al ocio.

Dentro de las actividades de ocio, el teatro fue una de las manifestaciones artísticas que con el tiempo gozó de mayor proyección social y que logró conjugar distintas áreas como la literatura, la interpretación escénica, la música, el diseño de vestuario, los escenarios y los propios locales teatrales. Lo que en

¹ No existe un concepto unívoco de Restauración. Mientras que para unos historiadores abarcaría desde la entronización de Charles II en 1660 hasta la *Glorious Revolution* de 1688, para otros llegaría hasta el año 1702, fecha de la muerte de William III, e incluso hasta 1714, fecha de la muerte de Queen Anne. En este trabajo se ha optado por considerar el periodo más amplio, es decir, de 1660 a 1714.

RESTAURACIÓN INGLESA

principio fue símbolo de cultura elitista, se fue abriendo a las clases medias y a una burguesía pujante que se acercaba a la aristocracia y se “contaminaba” de sus costumbres. Tanto en sus formas espectaculares como en los contenidos, el teatro de la Restauración fue muy innovador; sin embargo, en la actualidad, y a pesar de importantes proyectos de investigación que se desarrollan en todo el mundo, no es objeto de la atención crítica e histórica de que sin embargo goza la dramaturgia de Shakespeare y de sus contemporáneos, o la del teatro del siglo XX. Se puede afirmar sin género de dudas que el teatro de la Restauración ha sido relegado por la crítica actual a un injusto segundo plano.

Por otra parte y frente a la mayoría de las antologías y manuales al uso, donde destaca la comedia en detrimento de la tragedia, el hecho de que, desde la reapertura de los teatros hasta finales del periodo, especialmente en las décadas de 1680, 1690 y 1700, un número muy importante de las piezas que se estrenaron con éxito fueran tragedias y tragicomedias, parece aconsejar el estudio de este género; piezas como *Venice Preserved* (1682) de Otway, *The Fatal Marriage* (1694) de Southerne o *The Fair Penitent* (1703) de Rowe, se convirtieron en auténticos hitos en su momento.

Fue precisamente durante ese periodo y en dos ocasiones –entre 1660 y finales de los 80 en primer lugar y posteriormente entre 1696 y 1714- cuando dos grupos distintos de mujeres tuvieron una presencia importante como dramaturgas, consiguiendo estrenar sus obras en los escenarios londinenses con relativo éxito. En total fueron en torno a trece autoras, un número considerable teniendo en cuenta que se trata de finales del siglo XVII y que el teatro constituía entonces una plataforma pública donde exponerse y ser cuestionado.

El presente trabajo estudia el papel de la mujer inglesa de la Restauración en su contexto social y en cuanto objeto y sujeto de una política cultural

determinada. La contribución de un grupo muy concreto de mujeres a la industria teatral, especialmente en los años 1696-1702, parece de tal relevancia que merece ser analizado exhaustivamente. Si a ello se le une la particularidad de que estas mujeres optaron claramente por el género trágico, el interés de este grupo parece indiscutible. La tragedia, no obstante, fue igualmente cultivada por los dramaturgos, por lo que una comparación entre la obra trágica de hombres y mujeres parece inevitable. Precisamente se aborda aquí una comparación de las tragedias escritas por unos y por otras en un intento de determinar si poseen características comunes o si, por el contrario, las piezas escritas por mujeres difieren de las escritas por hombres y poseen por tanto unos rasgos femeninos distintivos.

Junto a la producción de literatura dramática, parece oportuno adentrarse en el tipo de público al que dicha literatura estaba destinada, y en ese sentido, como apuntan tímidamente autores como Sutherland o Hume, entre otros, parece que el género trágico apelaba más al público femenino que al masculino, como en el curso de la presente investigación se pretende demostrar. Este factor pudo influir decisivamente en la opción literaria y profesional de alguna de las autoras que aquí se estudian. Al mismo tiempo, el hecho de que existiera una demanda femenina de piezas trágicas pudo condicionar a los autores de ambos sexos animándoles a escribir mayor número de papeles femeninos relevantes en dichas obras, e igualmente pudo influir en el hecho de que algunas actrices con ambición profesional intentaran especializarse en dichos papeles.

Se intenta también determinar el papel que determinadas circunstancias de índole social, religiosa, política, económica y teatral pudieron desempeñar en el auge de las dramaturgas ya mencionadas, especialmente las del segundo grupo, cuya contribución al género trágico es ciertamente importante. El teatro,

RESTAURACIÓN INGLESA

por ser literatura, no tiene por qué reflejar fielmente la realidad social; sin embargo, en aquellos años la escena intentaba mimetizar las inquietudes sociales al tiempo que se erigía en defensora de las distintas posturas ideológicas. Por esta razón, el presente trabajo intenta explicar determinados fenómenos sociales a través de su repercusión teatral, y la influencia del acontecer político y social en las actitudes y poses de la escena. Es la razón por la que se procura ilustrar acontecimientos de la vida real con ejemplos de la vida teatral.

Se aborda aquí el género trágico, especialmente el escrito por mujeres, y se enfoca desde una múltiple vertiente: sociológica, histórica y literario-teatral. Para ello se ha optado por un método histórico-sociológico que no prescinde del análisis literario y teatral, pero que se inclina por un enfoque abiertamente femenino, siguiendo las pautas marcadas por la crítica feminista de tendencia integradora². Consta este trabajo de cuatro apartados principales: "La mujer inglesa en la sociedad de la Restauración"; "Mujer, teatro y tragedia"; "El devenir del género trágico" y "El punto de vista femenino en la tragedia de la Restauración". Cada una de estas partes está a su vez dividida en secciones que se indican de forma numérica o alfabética. Tras el apartado de "Conclusiones" y precediendo a los APÉNDICES y a la "Bibliografía", se insertan varios ANEXOS³ que ilustran de forma gráfica algunos de los resultados más significativos de esta

² Se refiere al "feminismo de la igualdad", movimiento que tiene sus orígenes en las reivindicaciones que Mary Wollstonecraft hiciera en 1792 (*A Vindication of the Rights of Woman*). Representado por autoras como Alexandra Collontai, Clara Zetkin y Betty Friedan, este movimiento impulsó la lucha de la mujer por conquistar derechos civiles y políticos durante los siglos XIX y XX. De este germen nacerían, ya a mediados del siglo XX, las corrientes actuales que distinguen entre "feminismo de la igualdad" y "feminismo de la diferencia" (Anderson y Zinsser, 1992, vol. 2: 397-488).

³ La referencia textual a este apartado de la tesis aparecerá siempre en mayúsculas.

investigación. Dichos anexos han sido elaborados ex profeso por la propia autora de este trabajo en base a cálculo estadístico sobre cifras y datos extraídos de las crónicas teatrales e históricas, de algunos estudios que inciden en datos concretos de ese periodo y también de los propios textos dramáticos. Se incluyen además al principio, una "Lista de Abreviaturas", así como un apartado de "Agradecimientos". Finalmente se inserta un apartado de APÉNDICES donde figuran ilustraciones relacionadas con los argumentos filosóficos, históricos, sociales y literarios de la época, así como con las piezas dramáticas y con las autoras.

Con respecto al texto de este trabajo, habría que hacer diversas precisiones. En cuanto a aspectos puramente formales, se usa cursiva para el título de cualquier obra, así como para las palabras que no son españolas, a excepción de nombres propios –de personas y lugares- de la cultura anglosajona. También se usa cursiva cuando se cita de un texto que la incluye; si el texto completo de origen está en cursivas, éstas son sustituidas por versales y viceversa. Se emplean comillas para las citas insertas en el texto, así como para los títulos de artículos, de poemas, de textos no dramáticos en obras de teatro, seudónimos y entradas de diccionarios y enciclopedias. Se insertan corchetes para indicar que el texto se elude o que la palabra que va dentro del corchete no aparece en el texto citado. También se usan en acotaciones escénicas. En el apartado de "Bibliografía", los términos en cursiva y entrecomillados indican que se trata de una imagen inserta en los apéndices; los corchetes indican autoría atribuida.

Todas las referencias bibliográficas se indican por medio del apellido del autor o editor –título, si se trata de publicación periódica o anónima-, año de edición y número de volumen en su caso, al que se añade número de página (o

RESTAURACIÓN INGLESA

encabezado). Cuando se trata de obras de teatro, se añade acto y escena, en su caso –o bien encabezado del texto no dramático entrecomillado-, así como número de verso si se trata de una edición crítica (figura el número de página si se trata de edición original). Siempre que se alude a una pieza teatral de la Restauración, se indica el año de estreno así como el de edición la primera vez que se menciona en el capítulo (si ambas fechas coinciden, aparece sólo una). En el texto de este trabajo, los títulos de obras teatrales aparecen siempre modernizados; en la "Bibliografía", sin embargo, figuran con el texto arcaizante con el que fueron publicados en los siglos XVII-XVIII si la edición utilizada es la original. Por lo que respecta a las referencias bibliográficas de citas de composiciones líricas, se especifican los versos numerados y se añade número de página si dicha numeración no consta en la edición utilizada. En el caso de citas de obras de referencia como diccionarios o enciclopedias, el título de ésta –o su abreviatura- sigue a la entrada entrecomillada que coincide con la del listado bibliográfico. Cuando se hace referencia a un diario, se indica explícitamente, y además se añade la fecha en modo día-mes-año. Por lo que concierne a la Biblia, cualquier alusión o cita hace siempre referencia a la llamada *King James Bible* o *Authorized Version of the Bible* –versión autorizada por James I-, según el texto de 1611, aunque con ortografía modernizada.

2. LA MUJER INGLESA EN LA SOCIEDAD DE LA RESTAURACIÓN.

2.1. La situación de la mujer en la Inglaterra del s. XVII: condicionamientos biológicos y socio-económicos. Maternidad, matrimonio, viudez y divorcio.

El papel de la mujer en la Inglaterra de la Restauración está indiscutiblemente asociado al rol preponderante del hombre y a sus relaciones con él en una sociedad cambiante que no permanecía ajena a lo que ha sido una constante histórica, es decir, una posición de inferioridad con respecto a su compañero. Ello ha estado condicionado, en primer lugar, biológicamente por su naturaleza engendradora y, sociológicamente, por su dependencia económica del padre y esposo, lo que ha significado la práctica exclusión -con sus ventajas e inconvenientes- de la vida social activa, quedando por tanto relegada ineludiblemente a la pequeñez del entorno doméstico.

Así, su subordinación a la maternidad la obligaba a mantenerse fiel a la finalidad reproductora, socialmente controlada en el matrimonio (Duby y Perrot, 2000: 59). Incluso el placer sexual se justificaba en base a este fin utilitarista: "General Love, [...] which is no more but the Appetite of Procreation Indefinite, [...]", como lo define Sir Walter Charleton en *The Ephesian and Cimmerian Matrons* (Charleton, 1668: 56), por lo que la creencia de que el orgasmo femenino favorecía la concepción era comúnmente aceptada (Fraser, 1999: 56). En *Aristoteles Masterpiece* (1684), un libro de divulgación sobre relaciones sexuales "lícitas" en Inglaterra (Laqueur, 1992: 2-3), se recomendaba: "when she shall perceive the Flux of her Seed to approach, by reason of the tickling pleasure, she must advertise her Husband thereof, that at the very instant [...] he may also yield forth his Seed, that by the concourse or meeting of the Seeds, conception may be made" (*Aristoteles Masterpiece*, 1684: 190). Con ello se

RESTAURACIÓN INGLESA

protegía, además, una sociedad amenazada por la mortalidad infantil: entre el 25% y el 30% de los niños no alcanzaba la edad de 15 años. Entre las clases bajas eran habituales durante las primeras semanas de vida tales faltas de atención como la asfixia accidental en la cama de los padres, el destete prematuro o el abandono (Stone, 1977: 68-72), que se sumaban a otros riesgos que afectaban también a los demás ámbitos sociales. La mortandad infantil, unida a los frecuentes brotes de peste bubónica durante toda la primera mitad del siglo XVII, la viruela, la tuberculosis y las infecciones gástricas causadas por las pésimas condiciones sanitarias, eran causantes de una esperanza de vida baja⁴. A ello se unía, en el caso de las mujeres, los riesgos puerperales⁵, que padecían entre un 11'8% y un 14'7% (Fraser, 1999: 85). Aunque las enfermedades afectaban en mayor medida a los menos favorecidos económicamente, la muerte tenía una presencia constante en todas las clases sociales: "death was at the centre of life, as the cemetery was at the centre of the village" (Stone, 1977: 66).

El uso de fórceps en algunas complicaciones del parto no se extendió hasta bien entrado el siglo XVIII; aunque la familia Chamberlen lo había diseñado y utilizado en la primera mitad del siglo XVII, se había mantenido oculto⁶. Además, se desconocía el valor inmunitario del calostro. La dentición,

⁴ Entre 1550-1749, una vez superada la infancia, los adultos podían alcanzar la edad de 58'4 años –en el periodo 1650-1699- y superar los 60 años en la primera mitad del siglo XVIII.

⁵ Una de las actrices cómicas más notables del periodo, Susannah Vebruggen, murió al dar a luz en 1703 a la edad de 37 años ("Verbruggen, Susanna": DNB).

⁶ Familia de médicos y ginecólogos en activo entre 1600 y 1730 que atendieron a las mujeres de la corte. En 1673, uno de los miembros de la familia afirmaba en el prefacio a *The Accomplisht Midwife* poseer el secreto para facilitar los partos complicados, aunque

con sus infecciones anexas, y las enfermedades a que estaban expuestos los niños tras la primera infancia -sarampión, paperas, tos ferina, escarlatina, tifus, etc.- suponían escollos insalvables para los más débiles (Picard, 2003: 94-95).

La madre era la responsable de proveer cuidado, higiene y protección a su prole y, en un plano secundario y posterior, una educación que, dependiendo de la clase, abarcaba desde la adquisición de habilidades para realizar tareas domésticas hasta la alfabetización y transmisión de valores morales que reafirmaban y perpetuaban las costumbres establecidas.

A nivel sociológico, su dependencia del hombre, paradójicamente, le confería su propia identidad. Desde que desaparecieran los conventos⁷ durante la Reforma de Henry VIII, el matrimonio era la única posibilidad que tenía la mujer para ser reconocida socialmente. El Marqués de Halifax hacía estas recomendaciones a su hija en *The Lady's New Years Gift* (1688): tras la religión, "That which challengeth the next place in your Thoughts, is, How to live with a Husband" y el hogar, "the Province allotted to your Sex [...], if you either desert it out of Laziness, or manage it with want of skill, instead of a help you will be an Incumbrance to the Family where you are placed" (Halifax, 1668: 24 y 69). La

es difícil asegurar si se trataba del método o del instrumento en sí. El diseño del fórceps no fue publicado hasta 1733 ("Chamberlen family": DNB).

⁷ A pesar de esta circunstancia, las referencias a la palabra *nun* son frecuentes en el teatro de la Restauración. Entre 1660 y 1714, aparecen 10 menciones en 7 tragedias y – comprensiblemente, por la posibilidad de explotarlo como recurso satírico y erótico- 138 en 55 comedias (datos obtenidos realizando la búsqueda "nun" en *Literature Online*). En el epílogo a la tragedia *Fatal Love* (1680), de Elkanah Settle, en el contexto de la *Popish Plot* (véase 3.4.3.), el personaje Lysandra –vestida con hábito- se despide mediante este giro cómico: "Gallants , I come to take my last Adieu; / Bidding Farewel both to the World, and You / A Nunnery!--Oh, 'tis a Popish Place! / Never poor Virgin, sure, had my sad Case" (Settle, 1680: "Epilogue").

RESTAURACIÓN INGLESA

mujer soltera era objeto de burla, pues mostraba su incapacidad para llevar una vida independiente; si enviudaba, las consecuencias sociales, económicas y psicológicas podían llegar a ser terribles, aunque tanto menos graves cuanto más alto era su estatus económico. La situación de la mujer todavía era, pues, la de un mero apéndice del hombre, sin representatividad legal ni capacidad para poseer o suscribir contratos. Según el derecho civil la esposa era considerada *femme coverte* y sólo en ciertos municipios donde el derecho foral prevaleció sobre el común durante la Edad Media, una mujer podía ostentar determinadas propiedades para comerciar, siempre y cuando el marido lo permitiera, costumbre que fue cayendo progresivamente en desuso y de la que no se tiene constancia en el periodo histórico que nos ocupa (Prior, 1985: 102-103). De hecho, no fue hasta finales del siglo XIX cuando se aprobaron varias disposiciones para regular la posesión de bienes por parte de la mujer, independientemente del marido: el *Married Women's Property Act* data de 1882.

La sumisión y obediencia al marido constituían así uno de los ejes sobre los que descansaban virtud e identidad femeninas. En *Some Reflections upon Marriage* (1700), Mary Astell se preguntaba: "to whom we poor Fatherless Maids, and Widows who have lost their Masters, owe Subjection? It can't be to all Men in general, unless all Men were agreed to give the same Commands" (Ferguson, 1985: 195).

De hecho, determinados análisis sociológicos que se centran en la figura –tan satirizada en las comedias– de la viuda, coinciden en afirmar que constituía, en realidad, una amenaza al orden establecido. Así, según Barbara Todd, era víctima de mensajes críticos contradictorios, y puesto que se convertía en cabeza de familia, se le instaba al matrimonio, pero si volvía a casarse también era censurada, porque en el fondo ella "confronted every man with the threatening

prospect of his own death and the entry of another into his place" (Prior, 1985: 55). Jennifer Panek, al analizar la figura de la viuda en la comedia inglesa previa a la Restauración, coincide en señalar la inquietud que aquélla provocaba por ser independiente a nivel legal, sexual y económico, lo que la convertía en ingobernable, pero a la vez, por su supuesta inclinación a la lujuria y, sobre todo, cuando su situación económica era próspera, en una codiciada presa, lo que cristalizó en un estereotipo escénico construido en base a los temores y deseos masculinos (Panek, 2004: 7-11).

Para Todd, el hecho de que la viuda siguiera siendo un tópico en la comedia de la Restauración, no coincide con datos demográficos que apunten a un aumento en el número de viudas, más bien al contrario (Prior, 1985: 56). Otros factores socioeconómicos, sin embargo, se revelarían fundamentales en la creación del estereotipo de la viuda, tales como la reticencia propia y ajena para contraer nuevas nupcias. Los pensadores puritanos justificaron la necesidad de unas segundas nupcias, pero el acervo religioso se mostraba, en línea con San Pablo, crítico ante la deslealtad que suponía que una viuda volviera a contraer matrimonio (Prior, 1985: 80-81). La viuda debía consolarse en la oración, merecer compasión y permanecer fiel al esposo fallecido: "Now she that is a widow indeed, and desolate, trusteth in God, and continueth in supplications and prayers night and day. But she that liveth in pleasure is dead while she liveth. [...] But the younger widow refuse: for when they have begun to wax wanton against Christ, they will marry; [...] (I Tymothy, 5: 5-11). Una viuda virtuosa "thinkes she hath traveld all the world in one man; the rest of her time therefore shee directs to heaven" (Overbury, 1615: "A Vertuous Widdow").

La imagen de la viuda lujuriosa parece no coincidir de forma exacta con la realidad, a tenor del escaso número de hijos bastardos nacidos de viudas (Prior,

RESTAURACIÓN INGLESA

1985: 77), pero la lasciva viuda de Éfeso que ya en el s. I había popularizado Petronio en *El Satiricón*, continuaba viva en el s. XVII gracias a autores que, como Walter Charleton –en 1665 en latín y en 1668 en inglés– recordaban el incidente literario en el que una viuda, tras exhibir en público su desesperación, no tardó siquiera dos días en mantener relaciones sexuales sobre la propia tumba del difunto con el soldado que la custodiaba, procurando ese irónico “admirable Change in our Matron, who, (you see) is no longer Either Mourner, or Widow”, y puesto que “this suddain and prodigious Metamorphosis” no es sólo imputable “upon the inherent Mutability and Levity of Womans Nature”, habría que encontrar una justificación –en parecidos términos a los empleados por San Pablo– ya que “the softness and tenderness of their Constitution [...] renders them like wax, [...]” (Charleton, 1668: 35).

La promiscuidad sexual atribuida a las viudas es objeto de crítica literaria que se confunde con el plano personal: Bacon argumenta que la descripción que hace Robert Gould en su poema “The Play-House: a Satyr” del personaje Lady Galliard –de la obra de Aphra Behn *The City Heiress* (1682)– está igualmente dirigida a su autora (Bacon, 1991: 440). Puesto que Aphra Behn era también viuda, así se muestra esta ambigüedad en la siguiente parte del poema:

Again, for Instance, that clean piece of wit,
The City Heiress, by chast Sappho writ,
Where the lewd Widow comes, with brazen face,
Just reeking from a Stallion’s rank embrace,
T’acquaint the Audience with her slimy case.

(Gould, 1689: 173)

Por tanto, la crítica social sería un elemento disuasorio para que una viuda volviera a casarse, pero los factores económicos fueron igualmente

importantes. Entre viudas de caballeros, comerciantes y otros profesionales, la opción de un nuevo matrimonio fue mucho menor que entre las de hosteleros y profesionales relacionados con el transporte o la elaboración de cerveza. Las aptitudes, conocimientos intelectuales y domésticos de las viudas del primer grupo les facilitaban unas tareas más asequibles que otras que requerían mayor esfuerzo físico. El 87% de los testadores del primer grupo sugerían o manifestaban de forma expresa que sus viudas mantuvieran el patrimonio y la actividad laboral familiar. En muchas ocasiones, esas últimas voluntades imponían restricciones o multas a las viudas que volvieran a casarse⁸; esa costumbre iniciada a finales del s. XVI entre la elite económica, y popularizada en el s. XVII entre todas las clases sociales, ponía en evidencia la importancia que comenzaba a cobrar la perpetuación de la riqueza y sus transmisión a las siguientes generaciones (Prior, 1985: 69-74). Las viudas con disponibilidad económica se convertían en objeto codiciado de pretendientes⁹ que, como Freeman –un personaje en *The Plain Dealer* (estr. 1676/publ. 1677), de William Wycherley- manifiesta su deseo de casarse con la viuda Blackacre porque “they say she has Fifteen hundred Pounds a Year Jointure, and the care of her Son, that is, the destruction of his Estate” (Wycherley, 1677: I, 1, p. 10) y así lo interpreta la viuda cuando le dice “I know your love to a Widow, is covetousness of her Jointure” (Wycherley, 1677: II, 1, p. 35). A los factores que influyeron en el descenso de las segundas nupcias por viudez en los casos de prosperidad económica, habría que añadir la toma de conciencia sobre la libertad que la

⁸ La viuda Lamira, antagonista en *Fatal Friendship* (1698) -discutida en apartado 5.- de Catherine Trotter, se casa con el protagonista en secreto para no perder la herencia.

⁹ En una caracterización anterior de la viuda se ponía de manifiesto: “If shee be rich, her chamber entertaynes more suters than a Lawyers does clients in Terme time” (Saltonstall, 1631: chapter 4).

RESTAURACIÓN INGLESA

viudez proporcionaba. Cuando Freeman da a elegir a Blackacre entre la prisión y el matrimonio, ella contesta que eso significaría "a removal from one Prison to another" (Wycherley, 1677: V, 2, p. 91).

Lady Haughty, en *The Triumphant Widow* (estr. 1674/publ. 1677), de William Cavendish, Duke of Newcastle, manifiesta que "ne're will wear a Matrimonial Chain, / But safe and quiet in this Throne remain / And absolute Monarch o're my self will reign." (Cavendish, 1677: V, 1, p. 98). También Berinthia –*The Relapse* (estr. 1696/publ. 1697), de John Vanbrugh- considera su estatus de viuda joven "a delicious thing" (Vanbrugh, 1697: II, 1, p. 39), y la viuda Millamant –*The Way of the World* (1700), de William Congreve- pone a su pretendiente Mirabell, como condición para contraer matrimonio, el respeto a la libertad "to write and receive Letters, without Interrogatories or wry Faces on your Part" (Congreve, 1700: IV, 1, p. 57); esto parece el símbolo de un estatus legal y personal de independencia del que había disfrutado y que no se resignaba a perder.

La maternidad y el matrimonio eran pues pilares indestructibles sobre los que se sustentaba la existencia social de la mujer, que se exponía al rechazo si aquéllos no concurrían. Una mujer casada y sin hijos podía ser repudiada por no cumplir con su objetivo natural. Esta cuestión revestía aún más importancia cuando entraba en juego la propiedad y, en un caso extremo, la herencia dinástica. En la corte de Charles II, varios agitadores instigaron -aunque sin éxito- al rey para que se divorciara de Catherine of Braganza por su condición de estéril (Wilson, 2004: 195). La fertilidad pertenecía también al ámbito de las exigencias morales. Al mandato divino de crecer y multiplicarse se unía el hecho de que la redención del pecado primigenio se conseguía por la procreación, ya que "Adam was not deceived, but the woman being deceived was in the

transgression. Notwithstanding she shall be saved in childbearing, if they continue in faith and charity and holiness with sobriety" (I Timothy 2: 14-15).

En la literatura popular abundaban remedios contra la esterilidad y consejos "to make Women fruitful" (Fraser, 1999: 69). Pepys manifiesta en numerosas ocasiones a lo largo de su *Diary* su preocupación por no tener hijos, y recibe lecciones del círculo de amistades, que le daban consejos como "to lie with our heads where our heels do, or at least to make the bed high at feet and low at head" (26-07-1664).

La sobrevaloración de la maternidad se reflejaba también en el teatro. Después de que tras 1688 la moda de la *she-tragedy* quedara definitivamente establecida¹⁰, Elizabeth Barry –la mayor exponente en la interpretación de estas protagonistas-, encarnó a mujeres con apasionado sentimiento maternal, y "whereas the state of motherhood was relatively infrequently presented in Renaissance drama as against fatherhood, this was reversed in the 1690s and early 1700s, and we find Barry playing a mother in at least seven plays¹¹." Dos de sus más celebradas interpretaciones fueron Isabella, en *The Fatal Marriage* (1694), de Southerne, y Anna Bullen, en *Virtue Betrayed* (1682) de Banks, ambos papeles mostrando su desesperación como madres separadas de sus hijos. Esta moda llegaría también a la compañía rival: la adaptación que Colley

¹⁰ Las *she-tragedies* centraban su argumento en el sufrimiento inmerecido de la protagonista, y constituyeron un indiscutible reclamo para el público femenino (véanse prólogo y epílogo a *Tragedy of Jane Shore* (1714) en 3.2. y el desarrollo de este género en 3.3.8.).

¹¹ Las otras tragedias en las que Barry representa el papel de madre angustiada son *Queen Catherine* (1698), de Mary Pix; *Xerxes* (1699), de Colley Cibber; *The Fate of Capua* (1700), de Thomas Southerne; *Antiochus the Great* (estr. 1701/publ. 1702), de Jane Wiseman; *Liberty Asserted* (1704), de John Dennis y *Ulyses* (estr. 1705/publ. 1706), de Nicholas Rowe (Howe, 1996: 203).

RESTAURACIÓN INGLESA

Cibber hizo de *Richard III* (1699) ampliaba una escena en la que Queen Elizabeth llora desesperadamente al verse alejada de sus hijos (Howe, 1996: 123-124). Esta apreciación había sido comentada por Addison en uno de sus análisis sobre la tragedia el 20-04-1711: "A disconsolate Mother with a Child in her Hand, has frequently drawn Compassion from the Audience, and has therefore gained a Place in several Tragedies" (*The Spectator*, 1755: 178).

El recetario botánico que Nicholas Culpeper incluyó en su publicación *The English Physitian* (1652) contenía remedios para favorecer embarazos, evitar abortos o regular la menstruación, impidiendo así que el cuerpo se convirtiera en una cloaca de humores putrefactos causantes de estados melancólicos (Picard, 2003: 96), y en *Aristoteles Masterpiece* (1684) se advertía contra alimentos "hurtful to Generation" (1684: 86). Los usos terapéuticos que facilitaban el embarazo tenían su efecto opuesto como métodos contraceptivos o abortivos. La maternidad era una bendición dentro del matrimonio pero un oprobio social fuera del mismo.

Un colectivo laboral femenino que se apartaba de los convencionalismos sociales –incluida la maternidad–, aunque expuesto constantemente a la censura, fue, sin duda, el de las actrices. Elizabeth Farley –que había sido fugazmente amante de Charles II– mantuvo posteriormente una relación con el caballero James Weaver, del que fingía ser esposa, hasta el extremo de asumir deudas en su nombre. Cuando Weaver dio por finalizada la relación, le reclamó a Elizabeth las £30 con que había sellado el vínculo amoroso y ésta comenzó a padecer el acoso de los acreedores. La situación empeoró ostensiblemente al quedar embarazada y verse entonces obligada a abandonar la *King's Company*. Puesto que en virtud del privilegio del que gozaban las actrices, según el cual quedaba exenta de las reclamaciones económicas de acreedores, solicitó al rey su

reingreso en la compañía y éste accedió intercediendo a través de su Secretario de Estado, Sir Henry Bennet. Fue Sir Robert Howard quien contestó a la petición alegando que las causas expuestas eran falsas y que "Many women of quality have protested they will never come to thee house to see a woman actyng all parts of vertue in such a shameful condition." (Wilson, 1958: 18-19).

Los métodos anticonceptivos eran, desde luego, poco eficaces; se usaban los siguientes: *coitus interruptus*, lavados vaginales postcoitales, la expulsión inmediata de la orina tras la relación sexual (Picard, 2003: 166) o el periodo de lactancia como inhibidor de la ovulación en gran cantidad de mujeres (Anderson, 1996: 133), en especial de las peor alimentadas. Quizás por estas razones era mayor la tasa de natalidad –y también la de mortandad infantil- entre las clases altas, ya que se dejaba a los pequeños a cargo de nodrizas (Stone, 1977: 64, y Prior, 1985: 26-27). Otros métodos anticonceptivos como la miel, el alumbre, el ácido láctico o las esponjas empapadas en limón o vinagre -usados como espermicidas- convivían con el método barrera que empezaba ahora a popularizarse entre la clase aristocrática, es decir, el preservativo. Fabricado en cuero, en lino o sobre intestinos de cordero -siguiendo la antigua tradición egipcia- su invención se atribuye legendariamente a un tal Dr. Condom para uso de Charles II, aunque la etimología nos conduce también al término latino *condus*, es decir, receptáculo ("birth control": EB).

Desde luego, ni tales métodos ni la observancia estricta de la castidad fueron responsables de la relativamente baja tasa de hijos ilegítimos (Duby y Perrot, 2000: 116), que desde 1660 hasta 1714 oscila entre el 1'2% y el 2% (Laslett et al., 1980: 14). Es curioso observar cómo este índice había descendido en la década de 1650, bajo la represión puritana, hasta el 0'9%. Varios son los argumentos que justifican este hecho. Es posible que las campañas moralistas en

RESTAURACIÓN INGLESA

pro de la castidad tuvieran cierto calado, por el temor que provocaban los severos castigos, tales como reclusiones en casas de corrección o la cárcel. No obstante, la ansiada "godly reformation by sword and word" no constituyó el motivo principal de este exiguo porcentaje (Laslett et al., 1980: 180). Mucho más creíbles serían la ocultación de datos acusatorios por parte del vecindario (Anderson, 1996: 135) y la denegación del carácter sacramental del bautismo, lo que provocó cierta negligencia en la recogida de datos de los registros eclesiásticos (Laslett et al., 1980: 81 y 184).

El estigma de la ilegitimidad siguió persiguiendo a las mujeres después de 1660, debido a la amenaza que una familia sin cabeza representaba para la estabilidad social (véase Amussen, 1988: 117). También porque marcaba negativamente la vida del hijo, que se convertía en símbolo viviente de irregularidad social y, como tal, era vilipendiado y excluido del derecho a herencia; en realidad, se convertía en una carga económica para la comunidad donde había nacido.

Los mecanismos informales de control por los que se denunciaban casos de laxitud moral a las autoridades civiles y religiosas arreciaban en periodos de expansión demográfica e inflación (Laslett et al., 1980: 179). La situación era menos escandalosa si el bastardo podía ser mantenido. La preocupación por preservar un nivel de pobreza "sostenible" se reflejaba en disposiciones legales como el *Act of Settlement* de 1662, por el que si los recién llegados a una parroquia no disponían de recursos propios, eran expulsados y enviados a la de procedencia (Briggs, 1983: 149). A todo ello se unía la reprobación moral de la Iglesia, puesto que el vástago, fruto de pecaminosa fornicación, "shall not enter into the congregation of the LORD; even to his tenth generation shall he not enter into the congregation of the LORD" (Deuteronomy, 23: 2).

La legislación se empleó a fondo para paliar este tipo de situaciones, legitimando a hijos nacidos de matrimonios anulados por causa justificada o de mujeres cuyos maridos estaban ausentes, siempre que éstos estuvieran vivos y residieran en el país (Laslett et al., 1980: 75). Hacia finales del siglo XVII, es también posible que muchos hombres cedieran ante la presión comunal y finalmente consintieran en casarse con la mujer encinta. Este cambio de comportamiento social queda constatado por el aumento de embarazos prematrimoniales después de 1700, alcanzando un 22% frente al 16% registrado en los 50 años anteriores (Laslett et al., 1980: 23).

Si bien es cierto que algunas mujeres utilizaban su estado para conseguir un marido, fueron muchas menos de las que pudiera creerse, pues como arguye Amussen, hubieran tenido que hacer frente a la pérdida del empleo y de la reputación, al ostracismo social y a fuertes multas (Amussen, 1988: 132). A menudo, las madres solteras acababan en el burdel, compartiendo su incierto destino con mujeres desamparadas y carentes de la protección de un marido. Picard sugiere que, de los pocos hijos ilegítimos de que se tiene constancia, la mayoría serían de prostitutas, cuya proporción en el Londres del siglo XVII era altísima: 3.600 –en una población de aproximadamente 105.000– trabajaban en la calle (Picard, 2003: 165-166).

Dadas estas circunstancias adversas, ante el hecho de un embarazo extramatrimonial, sobre todo entre las clases más desfavorecidas, la mujer se veía abocada al aborto, al abandono del neonato e incluso al infanticidio. En la interrupción del embarazo solía intervenir la curandera local, proporcionando pócimas elaboradas con hierbas que aparecían en las taxonomías de Culpeper o Holme, y también llamadas *whores physics* (Picard, 2003: 97), tales como leche acedada con hisopo, infusiones de ajeno y azafrán (Amussen, 1988: 114) o de

RESTAURACIÓN INGLESA

sabina. Este último recurso debió de ser muy popular: lo acreditan comentarios como el que se recoge en *The Royal Shepherdess* (1669), de Shadwell, donde el personaje Geron –refiriéndose a las actrices- se pregunta: “How could I imagine that any of these sort of Women would keep themselves honest three minutes, when they fear’d neither the danger of taking Savin, nor a great Belly?” (Shadwell, 1669: I, p. 12). También el autor anónimo de “Satyr on the Players” (c. 1674) recriminaba a la actriz Sarah Cooke:

[...] thinks she’s prais’d by all:
 Mistaken Drab, back to thy Mothers Stall,
 And sell there Savin, which thou’st prov’d so well;
 ‘Tis a rare Thing that Belly cannot swell,
 Tho’ swived, and swiv’d, and as debauch’d as Hell.

(Summers, 1928: 58)

La traducción que Dryden hizo de *Satyres*, de Juvenal –aun disculpándose en la exposición de su argumento que era “a bitter invective against the Fair Sex” y que “Whatever his Roman Ladies were, the English are free from all his Imputations” (Dryden, 1693: 86-87) –refleja la antigüedad de tal método abortivo, como puede observarse en “Satyre VI”:

Such is the Pow’r of Herbs; such Arts they use
 To make them Barren, or their Fruit to lose.
 But then, whatever Slops she will have bought,
 Be thankful, and supply the deadly Draught:
 Help her to make Manslaughter; let her bleed,
 And never want for Savin at her need.

(Dryden, 1693: vv. 770-779)

Métodos más agresivos, como la introducción de un rodillo en la vagina para destruir el feto, eran también practicados (Laslett et al., 1980: 76-77).

Todos estos medios tan rudimentarios ponían en peligro la vida de la mujer en una época en que las prácticas médicas eran bastante primitivas.

Otras mujeres optaban por abandonar al pequeño, que quedaba al cuidado de la parroquia o recogido en lugares especialmente destinados a este cometido, como el Christ's Hospital de Londres, que albergaba a los niños hasta que, cumplidos los 11 años, podían aprender un oficio (Picard, 2003: 173) y continuar, posiblemente con una existencia sórdida. Pepys alude en su *Diary* al "poor fisherboy, who [...] had not been in a bed in the whole seven year since he came to prentice, and hath two or three year more to serve" (25-09-1665).

Una alternativa extrema era el infanticidio, recurriendo a la asfixia o a la intoxicación del recién nacido. En estos casos, la mujer solía dar a luz sola y aducía que el niño había nacido muerto. Desde 1624, una disposición "to prevent the murthering of bastard children" exigía la comparecencia en el juicio de, al menos, un testigo del parto. En caso contrario, el acto era considerado infanticidio y, por tanto, merecedor de la pena capital (Laslett et al., 1980: 77). Con el transcurso del tiempo, los tribunales se mostraron más benévolo al considerar tácitamente que esta práctica era un recurso extremo y que evitaría mayores cargas a la comunidad. En 1640 en Sussex, el 88% de las condenadas por infanticidio fueron ejecutadas; a finales de siglo, la estadística para Norfolk refleja que la mayoría de las convictas fueron exculpadas (Amussen, 1988: 115).

El sexo, por tanto, concebido en su función procreadora, sólo tenía cabida oficialmente dentro del matrimonio. Entre las clases bajas y medias el promedio de edad para el primer matrimonio oscilaba entre los 26 años para las mujeres y 28 años para los hombres (Laslett et al., 1980: 21, y Anderson, 1996: 127). Entre los miembros de la aristocracia, esta cifra desciende hasta los 20 y los 22-24, respectivamente (Anderson, 1996: 126), e incluso algo más jóvenes, si los

RESTAURACIÓN INGLESA

implicados eran los primogénitos y herederos (Stone, 1977: 46). Puesto que transcurrían unos diez años entre la madurez sexual y la edad del primer matrimonio, y teniendo en cuenta la terrible lacra social que suponían los hijos ilegítimos, las relaciones prematrimoniales completas eran escasas (Picard, 2003: 159).

Con anterioridad a 1754, momento en que entró en vigor el *Lord Harwicke's Act* de 1753, el matrimonio como figura legal, civil y religiosa era un acto poco definido. Un simple intercambio de promesas ante testigos seguido de la cohabitación bastaba para validarlo ante la ley, lo que se denominaba el *common-law marriage*. Aunque por tradición solía haber en las bodas un ministro de la Iglesia, en Inglaterra no era preceptiva su presencia como requería el rito católico, que a partir del Concilio de Trento (1545-63) estableció claramente el vínculo entre sacramento y contrato (Gaudemet, 1987: 301). En la época de Cromwell se llegó a negar el trasfondo religioso del matrimonio, puesto que el casamiento se contemplaba como mero contrato entre las partes, y el estado estaba representado por el Juez de Paz. Desde 1660, el *Act for the Confirmation of Marriages* los reconoció legalmente como si hubieran sido celebrados "according to the rites and ceremonies established in the Church of England" (Picard, 2003: 227).

Pero los preceptos de la Iglesia Anglicana sobre el matrimonio derivaban frecuentemente en situaciones confusas, sobre todo en los ámbitos populares. Los cánones de 1604 estipulaban que

[...] no Persons shall be married, but in the Parishes where one of the Parties dwell. [...] That when a License is granted , the Person that grants it shall take good Caution and Security, as for other things in the Canon mentioned, [...] That they shall celebrate the Marriage publickly in the Parish-Church or Chappel

where one of them dwelleth, and in no other place, and that between the Hours of Eight and Twelve in the Morning (*The Case of Clandestine Marriages Stated*, 1691: 1).

Hasta los 18 años en el caso de los hombres y 16 en el caso de las mujeres, era necesario el consentimiento paterno (*A Representation of the Prejudices...*, 1692: 1). Lo paradójico del caso es que si se incurría en el defecto de alguna de estas formas, el matrimonio era ilegal, aunque vinculante de por vida. Estas lagunas legislativas propiciaron bodas clandestinas en las que, mediante pago, sacerdotes de escasas convicciones éticas celebraban bodas que no reunían las condiciones establecidas; por ello se instaba a

Clergy-men Parties to Knavery and Fraud, and putting the blame of the unjust Practices of Chancellors, Commissioners and registers, upon those, who for the Reputation of the Church, as well as of themselves, are most concerned to prevent them (*The Case of Clandestine Marriages Stated*, 1691: 6).

y se llegó a recomendar

To prevent all Clandestine Marriages. Ministers Marrying without Banns or Licence, or at any other time than appointed by Law, and tho in the Priviledged Churches, is to be suspended ab Officio & Beneficio for the first Offence, and suffer Imprisonment for three years. The second time to be deprived and incapable of any Preferment for ever. If not Beneficed he shall be Degraded and Imprisoned (*A Representation of the Prejudices...*, 1692: 14).

A finales del siglo XVII y principios del XVIII fueron comunes las bodas rápidas: la falta de escrúpulos de algunos sacerdotes –que celebraban matrimonios en distritos alejados de la supervisión eclesiástica a cambio de dinero- se unía al número creciente de jóvenes que deseaban escapar del férreo

RESTAURACIÓN INGLESA

control paterno (Stone, 1977: 33). En *The Stage Coach* (1704), de Farquhar, Captain Basil, relata cómo se celebró su boda:

SQUIRE: What, Sir, are you Married?

CAPTAIN: Married, and Bedded too since I saw you.

[...]

MICHER: Married, say you! it cannot be, how could you be Married so suddenly?

CAPTAIN: Very luckily, Sir, we intended indeed to have done it more decently, but my Blockhead dropt the Key, and being stopt that way, we saw a Light in the Parsons Chamber that travelled with me, we went up, found him smoaking his Pipe. He first gave us his Blessing, and then lent us his Bed.

(Stonehill, 1930, Vol.2, III: p. 28)

El ritual completo que se solía observar en condiciones normales y entre gente acomodada, era más complejo. El primer paso consistía en un contrato escrito entre los padres de los contrayentes. Después tenían lugar los esponsales -*the betrothal*-, es decir, las promesas orales ante los testigos. Éstas podían realizarse *per verba de praesenti*, que validaban la unión inmediatamente, o bien *per verba de futuro*, inválidas sin consumación. Picard recoge un ejemplo de esta fórmula tradicional tomada del diario de Samuel Jeake: "I Samuel take thee Elizabeth to be my bethroted wife and promise to make thee my wedded wife in time convenient" (Picard, 2003: 228). El tercer paso consistía en la triple proclamación -tres domingos consecutivos- de las amonestaciones en la iglesia, requisito que muchos poderosos evitaban mediante pago. En cuarto lugar, se celebraba la boda en la iglesia, haciendo público el consentimiento bajo la bendición religiosa. La ceremonia constituía una condición indispensable para

reclamar el derecho a la dote o a la herencia. En último lugar, el vínculo matrimonial era consumado mediante la relación sexual (Stone, 1977: 31).

No obstante, y a pesar del mayor control, la movilidad geográfica y la ausencia de registros civiles centralizados permitían, sobre todo a las clases más favorecidas, una serie de posibles engaños; la bigamia, en especial por parte de los hombres, no era una práctica rara. Posiblemente, el personaje de Louisa en *The New Atalantis* (1709) sea reflejo de la historia vivida por la propia escritora Delarivier Manley, quien fue seducida por su primo John bajo promesa de matrimonio, aunque él estaba ya casado:

Then he used arguments innumerable, all to the same purpose [...], to persuade her to the lawfulness of polygamy.[...] She was become bold as to opinion, contented within herself, that she did nothing against the laws of God and nature, [...], she consented to marry him (Ballaster, 1992: 120-121).

La actriz Hester Davenport, "une comedienne de la troupe du duc, belle, gracieuse, et qui jouoit dans la perfection" se vio envuelta en un episodio de *mock marriage*¹² cuando el Earl of Oxford se encaprichó de ella. Pero Davenport, "pleine de vertu, de sagesse, ou, [...] d'obstination, refusa fièrement les offres de service et les présentes du comte [...] Cette résistance irrita sa passion [...] Cet amant passionné lui fit présenter une belle promesse de mariage authentiquement signée de sa main" y la actriz, finalmente accedió a contraer matrimonio. Un sirviente ejerció de sacerdote usando un disfraz, y otro sirviente hizo de testigo. A la mañana siguiente, Oxford echó a Davenport a patadas de la cama diciéndole: "Wake up, Roxalana, it is time for you to go" (Wilson, 1958: 12). Tras descubrir la actriz que la ceremonia había sido una farsa, "eut beau se

¹² Este suceso ocurrió en 1661 o 1662, y lo relataron la Baroness d'Aulnoy en 1694-95 y el Count de Grammont en 1713 (Wilson, 1958: 12). A este último pertenecen las citas ilustrativas de Hamilton.

RESTAURACIÓN INGLESA

meter aux pieds du roi pour en demander justice”, y logró beneficiarse de una indemnización de £500 anuales (Hamilton, 1824: 93-95). De aquella relación nació un hijo (véase Summers, 1928: 171). Este matrimonio irregular, “in the confused state of the seventeenth-century canon law, might have been proved valid had Hester cared to press her claim” (Wilson, 1958: 13).

En 1680, Mary Lee –actriz de la *Duke’s Company*– contrajo matrimonio con Charles Slingsby “informally [...] or clandestinely performed by a clergyman” (“Lee, Mary”: DNB), lo que redundaría negativamente en la denostada profesión de actriz, tan frecuentemente satirizada: “Imprimis Slingsby has the fatall Curse/ To have a Lady’s Honor, with a Players Purse” (“A Satyr on the Players”, Summers, 1928: 57). Fue también la bigamia objeto de argumento dramático, como en *Fatal Friendship* (1698) de Trotter.

El concubinato, la poligamia y el adulterio quedaban sujetos a una doble moral, dependiendo de si lo ponían en práctica hombres o mujeres, porque como afirma Manley “men may regain their reputations, though after a complication of vices – cowardice, robbery, adultery, bribery and murder – but a woman, once departed from the road of virtue, is made incapable of a return” (Ballaster, 1992: 45), queja que repetiría como reivindicación protofeminista en su novela autobiográfica *The Adventures of Rivella* (1714), “If she had been a Man, she had been without Fault: [...] what is not a Crime in Men is scandalous and unpardonable in Woman” (Manley, 1725: 7). La mujer condenada por adulterio perdía el derecho a reclamar la dote; la impunidad de que gozaba el marido hacía que no le afectara de la misma forma (Fraser, 1999: 12).

El honor masculino dependía de la castidad y de la imagen moral de su esposa más que de sí mismos. La tradición popular teatralizaba, exponiendo a escarnio público, las infidelidades y muestras de insumisión de las esposas

mediante algaradas conocidas como *skimmington rides* o *charivari*. Consistían en una procesión encabezada por un "cornudo" –que a veces estaba representado por un títere–, junto a una cencerrada. El rito invertía el ceremonial de una boda: transformaba los anillos en cuernos, la música armoniosa en disonante *-rough music-* y el atuendo convencional en travestismo (Duby y Perrot, 2000: 333). Pepys presenció un acontecimiento de este tipo en Greenwich, "where I find the stairs full of people, there being a great Riding there today for a man, whose wife beat him" (10-06-1667).

En las clases altas, el adulterio era también objeto de sátira. El matrimonio de conveniencia que favoreció la endogamia burguesa, fue uno de los tópicos más frecuentemente representados en la comedia costumbrista de la Restauración. Lady Fulbank, una de las protagonistas de *The Lucky Chance* (estr. 1686/publ. 1687), de Aphra Behn, se lamenta: "Oh, how fatal are forced Marriages! / How many Ruines one such Match pulls on -" (Behn, 1687: I, 2, p. 8). Delarivier Manley refleja así el problema en *The New Atalantis* (1709):

Hymen no more officiates at their marriages, the saffron robe hangs neglected in the wardrobe, the genuine torch is long since extinguished, the glare only of a false light appears: Interest is deputed in his room, he presides over the feast, he joins their hands, and brings them to the sacred ceremony of the bed with so much indifferency, that were not consummation a necessary article, the unloving pair could with the utmost indifferency repair to their several chambers" (Ballaster, 1992: 5-6).

La figura del marido viejo y cornudo, omnipresente en la comedia universal de todos los tiempos, fue también recurrente en la época de la Restauración. En *The Mock Tempest* (estr. 1674/publ. 1675) Duffet nos presenta a una inocente Miranda que le explica a su hermana Dorinda, aún más inexperta, lo que es un marido: "Why, that's a thing like a man (for ought I / know) with a

RESTAURACIÓN INGLESA

great pair of horns upon his head, and / my father said 'twas made for women, look ye" (Duffett, 1675: II, 1, p. 125).

Tales ejemplos evidencian un cambio progresivo con respecto al concepto del matrimonio. Tras un siglo de reflexión y controversia, el matrimonio por amor empezaba a considerarse como el ideal social opuesto al del interés económico que perseguían los padres en las clases privilegiadas (Williamson, 1990: 32). Aphra Behn –aunque sin desafiar totalmente el orden establecido ni subvertir las convicciones ideológicas de su público- convirtió la exposición de los aspectos más opresivos del matrimonio y la imposición de la voluntad masculina a la mujer en un tema común a todas sus obras (Williamson, 1990: 174). Coperías reitera esta idea incidiendo en aspectos como la defensa de los derechos de la mujer, en especial frente al matrimonio convenido, y legitimar la necesidad de sentir y desear como ser independiente (Coperías, 2006: 46).

Así, en piezas de Behn como *The Forced Marriage* (estr. 1670/publ. 1671) se justifican los deseos de los amantes por encima de la autoridad paterna, y en *The Town-Fop* (estr. 1676/publ. 1677) los cónyuges obligados a casarse acaban separándose para reunirse con sus respectivos amantes. *The Amorous Prince* (1671) y *The Dutch Lover* (1673) ensalzan el amor natural en contraposición a las convenciones urbanas, como deja constancia el epílogo de la primera de ellas, en el que el personaje Cloris –que ha conseguido doblegar al inmoral Prince Frederick a través del amor, antes de contraer matrimonio con él- manifiesta:

She [the author] might have made our Lovers constant too,
A work which Heaven it self can scarcely do;
But simple Nature never taught the way
To hide those passions which she must obey.

Humble Cottages and Cells,
Where Innocence and Virtue dwells;
Then Courts no more secure can be,
From Love and dangerous flattery.

(Behn, 1671: "Epilogue")

Las diferentes actitudes hacia el amor por parte de hombres y mujeres quedan patentes también en otras obras de Behn. En *The Rover* (1677), la protagonista, Hellena, consigue finalmente conquistar a Willmore más por su inteligencia que por su honor, y el matrimonio se presenta como limitación al amor. Cuando Willmore tacha a Angellica –afamada dama cortesana- de interesada por exigirle mil coronas mensuales, ésta le replica: "Pray tell me, Sir, are not you guilty of the same Mercenary Crime, When a Lady is propos'd to you for a Wife, you never ask, how fair---discreet---or virtuous she is; but what's her Fortune--- which if but small, you cry---she will not do my business" (Behn, 1677: II, 2, p. 27), equiparándose en cierto modo el matrimonio por interés económico con la prostitución. Behn se radicaliza así en su crítica a las estructuras sociales que rigen las relaciones entre los sexos, especialmente cuando es el caso del matrimonio de conveniencia. Por ello, se muestra indulgente y justifica las relaciones extramaritales, ya que la lealtad sólo es concebible en una relación de igualdad donde el amor esté presente, tal y como puede observarse en *Sir Patient Fancy* (1678) y *The Lucky Chance* (Coperías, 2006: 63-67 y Williamson, 1990: 173-184).

También en la década de los 90 el género dramático continuó incidiendo en la polémica sobre el matrimonio como moneda de cambio. Southerne exploró el tema en dos de sus mejores comedias, *The Wives' Excuse* (estr. 1691/publ. 1692) y *The Maid's Last Prayer* (1693). En esta última presenta una imagen sombría de relaciones humanas que se subordinan a cuestiones puramente

RESTAURACIÓN INGLESA

económicas, donde el adulterio es otro elemento más en este intercambio social. El *Amphytrion* (estr. 1688/89/publ. 1690) de Dryden ofrece una perspectiva mitológica y libertina del matrimonio. Vanbrugh imprime un toque sarcástico a la cuestión matrimonial en *The Relapse. The Double Dealer* (1694) y *The Way of the World*, de Congreve, se centran también en el matrimonio como medio para conquistar los privilegios de la clase alta (Richetti, 2005: 126-127). Otras perspectivas más conciliadoras exponen la posibilidad de alcanzar una postura que aúne obligación y deseo personal con necesidad social. De ahí que el personaje Beaumine, representación del pícaro libertino –que queda envilecido en el transcurso de la obra- sea ridiculizado por el ingenio de Phillabell (Kelley, 2001: xxvi-xxvii):

PHILLABELL: I cou'd never find any reason why a Man shou'd be uneasy in
the Possession of a Woman that he loves, only because he enjoys her
without breaking Humane or divine Laws.

BEAUMINE: What are Laws but Chains to our Wills, our Inclinations?
Destroyers of Liberty, the dear Prerogative of Nature.

PHILLABELL: But Libertinism is not a Priviledge to be very fond of, and that's
all we are deny'd.

(Trotter, 1701 : I, 1, p. 6)

El matrimonio como institución, fue pues, objeto de controversia durante el periodo de la Restauración. También se llegó a plantear el divorcio, tema que había sido objeto de discusión ya en la época de Cromwell y que seguía sin ser resuelto. John Milton, que había participado activamente en la configuración ideológica del Protectorado, había contribuido en 1643 a alimentar este debate en su ensayo *The Doctrine and Discipline of Divorce*:

What thing more instituted to the solace and delight of man then marriage, and yet the misinterpreting of some scripture directed mainly against the abusers of the law for divorce giv'n by Moses, hath chang'd the blessing of matrimony not seldome into a familiar and co-inhabiting mischiefe.

(Milton, 1643: Book I, "Preface")

El matrimonio, salvo en rarísimas excepciones, era indisoluble hasta la muerte de uno de los cónyuges. Según los datos demográficos que Stone nos ofrece, la duración media para el 30% de los matrimonios en el siglo XVII y principios del XVIII era de unos 15 años (Stone, 1977: 55).

Las segundas nupcias por viudez eran bastante comunes, aunque desde mediados del siglo XVI –en que la cifra de contrayentes viudos se acercaba al 30%- el porcentaje fue decayendo paulatinamente hasta el 11'27% en el s. XIX. En un muestreo realizado en la localidad de Abingdon, la proporción de viudas entre 1600 y 1660 era del 37'5%, descendiendo hasta un 23'5% en el periodo comprendido entre 1660 y 1700 (Prior, 1985: 56). Stone aporta datos similares pero incide en que las segundas nupcias eran más comunes para hombres que habían enviudado siendo padres de niños pequeños, ya que necesitaban encontrar con urgencia una persona reponsable para las tareas domésticas y, a la vez, una compañera sexual. Encontrar cónyuge tras enviudar sería más complicado para una mujer –y como se ha visto más arriba le asistirían otras razones socio-económicas- tal y como se observa en el dato ofrecido para la localidad de Lichfield en 1695, donde más del 31% de todas las mujeres que superaban la treintena eran viudas (Stone, 1977: 56).

Sin tener que llegar al extremo del "eternal divorce of death" (Charleton, 1668: 2), cuando la convivencia de pareja se hacía insostenible, las opciones para romper el vínculo y volver a contraer matrimonio eran prácticamente nulas para las clases medias. La Iglesia Anglicana sólo concedía permiso para casarse

RESTAURACIÓN INGLESA

de nuevo tras una separación cuando consideraba nula la unión. Los motivos que se podían aducir eran los siguientes: consanguinidad en grados "levíticos" – según se establece en *Leviticus* 18 y 20¹³–, impotencia masculina por un periodo superior a tres años o abandono del hogar por parte de uno de los cónyuges durante más de siete años. Ni siquiera, como contemplaban otras iglesias protestantes, se permitía un segundo matrimonio en los habituales casos de adulterio, alegados por los hombres contra sus esposas, y violencia extrema, alegada normalmente por las mujeres contra sus maridos. Amussen expone algunos casos concretos que superaban los límites "aceptables" de maltrato. En 1696, en las alegaciones para solicitar la separación, un vecino recriminó a John Robinson que "[he] was very ill man to beat his wife at that rate" y unos años más tarde, Samuel Sad había intentado estrangular a su esposa (Amussen, 1988: 128-129).

Una alternativa legal a la nulidad era el *divortium a mensa et thoro* (Waller, 2001: 37), es decir, una simple separación sin posibilidad de volver a casarse. En aquella sociedad tan condicionada por la tradición bíblica del Antiguo Testamento y donde el papel del hombre era preponderante, la mujer, una vez decidida a solicitar el divorcio, estaba en clara desventaja con respecto al marido. Los miembros del servicio doméstico eran fácilmente sobornados por los esposos para que aportaran pruebas contra sus mujeres, para que el tribunal les cediese la patria potestad de los hijos y legítimos herederos, junto al pago de la manutención que este tipo de divorcio estipulaba, a saber, una tercera parte de las propiedades. En *The Reformation* (estr. 1672/publ. 1673), de Arrowsmith,

¹³ En *Leviticus*, 18: 6-16 y 20: 11-21 se concretan qué relaciones son consideradas ilegítimas, y los severos castigos a que se han de someter aquéllos que descubran la desnudez de otros miembros de la familia.

Antonio alude a esta costumbre inglesa y señala: "if the women be displeased, 'tis / but finding a pretence of quarrel, sue their husbands, and the / law gives them the thirds of the estate to keep gallants with" (Prieto-Pablos et al., 2003: V, 2, vv.75-76).

El elevado coste del proceso legal convirtió a este tipo de divorcio en un hecho poco habitual. Para las clases menos acomodadas, las £20 que podía costar significaban los ingresos anuales de un obrero, o hasta diez veces los de una mujer trabajadora (Waller, 2001: 38 y Picard, 2003: 248-249). Fue, por tanto, una posibilidad reservada a las clases pudientes, que recurrían a ella en contadas ocasiones, ya que resultaba más cómodo llegar a civilizados acuerdos de convivencia o de separación encubierta. Un ejemplo literario muestra cómo los más poderosos burlaban la ley. En *The City Heiress* Wilding contesta así a Diana, que se queja de su falta de sinceridad y de sus esfuerzos por conquistarla:

Faith and Troth! We stand upon neither Faith nor Troth in the City, Lady. I have known an Heiress married and bedded, and yet with the advice of the wiser Magistrates, has been unmarried and consummated anew with another, so it stands with our Interest; 'tis Law by *Magna Charta* (Behn, 1682: III, 1, p. 27).

En las clases bajas, se zanjaba la cuestión omitiendo legalismos, bien con el simple abandono del hogar o bien practicando la bigamia, que era fácil y común, como se ha visto más arriba, aunque se consideraba delito capital y, por tanto, estaba excluido del *Act of Free and General Pardon, Indemnity and Oblivion* aprobado tras el regreso de Charles II (Picard, 2003: 232). Una tercera alternativa consistía en la venta de la esposa -*wife-sale*-, que llegó a ser muy

RESTAURACIÓN INGLESA

popular en el siglo XVIII y que, siguiendo el mismo procedimiento de las ventas de ganado en las ferias, conllevaba normalmente un acuerdo tripartito¹⁴.

La presión de la clase aristocrática logró que se institucionalizara el llamado *divortium a vincula*, que posibilitaba una nueva unión, y que era concedido por ley *-act-* del Parlamento en caso de que la esposa hubiera cometido adulterio antes de cumplir con la obligación de ofrecer un heredero para los bienes familiares (Waller,2001: 41). Se atribuye a Charles II el conocido comentario "better than a play" (Partington, 1996: 191) en relación al divorcio entre John Manners¹⁵ y Anne Pierrepont, coheredera del Marqués de Colchester. En 1670, el Parlamento falló que el aristócrata podía volver a contraer matrimonio, pero no declaraba disuelto el anterior, por lo que el litigio se prolongó durante años, pasando por varios tribunales. Esta alternativa, que resultaba extremadamente costosa, era excepcional. Entre 1670 y 1750 sólo se concedieron 17, todos ellos, por cierto, demandados por hombres (Stone, 1977: 38). Así, sólo los estamentos sociales situados en los extremos practicaron el divorcio -legal o ilegalmente- mientras que para la gran mayoría de la clase media constituía una auténtica quimera.

¹⁴ Este método se conocía como el '*poor man's divorce*'. La "venta" -a cargo de un subastador- ocurría en lugares públicos, como los mercados. La transacción se anunciaba públicamente y la mujer, conducida mediante un ronzal, era "vendida" tras acordar el precio a un hombre que normalmente era su amante ("wife-selling": *The Oxford Dictionary of Local and Family History*).

¹⁵ Earl of Rutland, aunque quizás erróneamente identificado como Lord Roos (Lenep, 1965: ccxlv).

2.2. Construcción de la identidad sexual: el atuendo y el aspecto físico.

Belleza, castidad, silencio y obediencia.

Todo este juego de dependencias psico-socio-económicas con respecto a la superioridad masculina se ponía también de manifiesto en el aspecto externo. Aunque era más evidente en rangos sociales más altos, el atuendo y los adornos femeninos exhibían el estatus económico del marido, convirtiendo las tendencias de los usos en el vestir "for show rather than for work" (Roberts, 1989: 8).

En lo que concierne a la moda, ésta siguió en toda Europa los parámetros establecidos por la Francia de Louis XIV, que se renovaban cada año por Pascua (Picard, 2003: 112). La vestimenta masculina cambió en este periodo de forma más notable que la femenina: camisa blanca, chaqueta abierta hasta la cintura, anchos pantalones que casi parecían faldas -*petticoat breeches* o *rhinegraves* ("dress": EB) y que dieron paso a un traje más elaborado que incluía un chaquetón sin cuellos, también abierto, aunque más largo, hasta la rodilla, con mangas acabadas en puños que también se alargaron a finales del siglo XVII. Esta prenda se conocía como *justaucorps* o *surtout* (Ballaster, 1992: 119). Debajo aparecía un chaleco más corto.

El traje se completaba con un lazo a modo de corbata y unos pantalones que, con el transcurso del tiempo, se ajustaron más al cuerpo. Se puede decir que esta indumentaria constituye el precedente del "tres piezas" actual. Posiblemente empezó a popularizarse desde 1666, cuando Charles II, renunciando a los dictados de la moda francesa, imitó el atuendo del embajador ruso que había visitado la corte en 1662. Pepys describe esa novedad al anotar en su *Diary* que

[...] the king begins to put on his vest, and I did see several persons of the House of Lords, and Commons too, great courtiers, who are in it –

RESTAURACIÓN INGLESA

being a long cassocke close to the body, of black cloth and pinked with white silk under it, and a coat over it, and the legs ruffled with black riband like a pigeon's leg (15-10-1666).

Debió de ser éste un episodio digno de atención, ya que Evelyn— aprovechando para manifestar su posición anti-francesa— también describe en su *Diary* al rey

[...] into the Eastern fashion of vest, changing doublet, stiff collar, bands and cloak, into a comely dress, after the Persian mode, with girdles or straps, and shoe-strings and garters into buckles, of which some were set with precious stones, resolving never to alter it, and to leave the French mode, which had hitherto obtained to our great expense and reproach (*Diary*, 18-10-1666).

El calzado masculino -al igual que el femenino, formado por un par de piezas "rectas", sin distinguir entre izquierda y derecha- llevaba tacón y se complementaba con lazos o hebillas. El 22-1-1660 Pepys "began to put on buckles" a los suyos, como exigían las tendencias. Las botas se usaban habitualmente para cabalgar y caminar en las calles enlodadas, aunque también en celebraciones y bailes.

El sombrero, que en sus versiones refinadas estaba fabricado con piel de castor, era un elemento con el que mostrar respeto al descubrirse, sobre todo a alguien de rango superior. Gesto, por cierto, rechazado por los cuáqueros, como signo de rebeldía ante el orden establecido (Briggs, 1983: 154). El que llevaban los trabajadores era redondeado y abotonado en la parte superior (Picard, 2003: 121-123).

La moda femenina experimentó transformaciones menos significativas: descendió ligeramente el escote redondeado del vestido y la línea que marcaba la cintura; se recuperó el corpiño almidonado, acabado frontalmente en pico, y

se alargó la falda, recogida con unos lazos por los que, en forma de arcos asomaban las enaguas. De hecho, éstas se convirtieron en un adorno exterior más, en especial la parte delantera y el dobladillo, ribeteados con un brocado. Los bordes delanteros de la falda solían recogerse hacia atrás, preservando el vestido del barro o permitiendo mayor comodidad en el trabajo (Picard, 2003: 109).

Completaba una bella apariencia el peinado, con recogido alto y gran cantidad de bucles que, en caso de necesidad, se podían comprar, como los que Pepys regaló a Elizabeth: "I look my wife (who is mighty fine, and with a new fair pair of locks" (29-10-1666). Una buena peluca de pelo natural –aun a riesgo de que la escasez de higiene la convirtiera en nido de liendres (27-03-1667)- también complacía a una mujer que deseara ser moderna, como Elizabeth Pepys, que recibió el 24-3-1662 "a pair of perukes of hair, as the fashion now is for ladies to wear." El peinado podía coronarse con tocados como el que en una ocasión llevaba Elizabeth Pepys, con el que a los ojos de su marido resultaba "very fine in a new yellow birds-eye hood, as the fashion now" (14-05-1665).

El calzado de las damas elegantes, fabricado en ricos materiales como el satén y con adornos bordados, no se lucía en las calles. Los zapatos se introducían en sendas piezas que les servían de protección. Eran los *galoches*, definidos en el diccionario de Johnson como "shoes without buckles or straps, made to wear over other shoes in wet weather", o unos zuecos –*pattens*- fabricados en "wood with an iron ring, worn under the common shoe by women, to keep them from the dirt" (Chalmers, 1994: 528).

En general, lo que marcaba la diferencia de atuendo entre clases era el tipo de tejido empleado en la confección de la ropa. Las fibras textiles conocidas y usadas en la época fueron lino, seda, lana, algodón y cáñamo. Las sirvientas

RESTAURACIÓN INGLESA

solían aprovechar también las ropas anticuadas de sus señoras. En *The Female Wits* (estr. 1696/publ. 1704) –una pieza que parodia a las principales dramaturgas de finales del siglo XVII-, el personaje Marsilia dice a su asistente Patience “after my third day¹⁶ I’ll give you this gown and petticoat” (Morgan, 1992: I, 1, p. 393).

En cuanto a vestimenta interior, se extendió el uso del color blanco, respondiendo a la idea común de que absorbía impurezas y preservaba la salud de los usuarios (Duby y Perrot, 2000: 81). Si el acceso al hilo o a la seda resultaba prohibitivo, éstos eran sustituidos por el cáñamo, más incómodo aunque ciertamente más asequible.

Las mujeres llevaban un corsé cuyos adornos sobresalían a veces por el escote con unas ballenas que, al gusto de la época, elevaban el pecho de forma exagerada. La imagen de voluptuosidad de las damas de la época nos llega no sólo a través de la pintura, sino de la literatura. Para un amante de los placeres sensoriales como Pepys, debió de ser muy difícil resistirse a tan evidentes tentaciones, pues como confiesa en una ocasión: “away home and to bed – apres ayant tocado les mamelles de Mercer, que eran ouverts, con grand plaisir” (18-04-1666). Un chascarrillo de la época aludía a tan provocativa moda así:

A Gallant once meeting in Covent-Garden with a handsome, and [...] smart Lass, with her Naked Breasts appearing very largely; says he, I pray, Mistress, is that Flesh to be sold? No, says she, no Money shall buy it. Well, says he, then let me advise you, if you will not sell, you should shut up your shop (Wilson, 1958: 69).

¹⁶ Las ganancias que percibía un autor teatral dependían de los ingresos que se produjeran en la tercera función consecutiva y podían alcanzar unas 70 libras (Coperías, 2006: 30).

En cualquier caso, las camisolas interiores de hombres y mujeres servían, además de proteger contra el frío, para aislar el vestido exterior del contacto con la piel (Picard, 2003: 130). En este periodo, la higiene personal era todavía ajena al uso del agua, pues la creencia en la permeabilidad de la piel en un entorno cálido y húmedo convertía, a los ojos de médicos y moralistas, el baño público en caldo de cultivo de enfermedades, e incluso de embarazos no deseados, por lo que habría que esperar hasta bien entrado el siglo XVIII para comprobar sus beneficios terapéuticos y lúdicos (Duby y Perrot, 2000: 76-77).

Cara y manos eran el principal objeto de las abluciones matinales, para las que se solía utilizar un tipo de jabón importado de España y que se llamaba *castle soap* (Picard, 2003: 128). Pepys recurre al agua en contadas ocasiones: por exceso de calor (02-05-1662) o por exigencias de la convivencia, enjuagándose "with warm water; my wife will have me, because she doth herself; and so to bed" (25-02-1665); su temor parece comprensible dado que, en su opinión, le reportaba riesgos para la salud. El 20-01-1665 se retira a la cama "having a great cold, got [...] by sitting too long with my head bare for Mercer to comb me and wash my eares." También el 17-07-1666 atribuye el origen de otro resfriado al lavado de los pies la noche anterior.

Polvos cosméticos y perfumes sustituyeron al agua y adquirieron, además de un valor higiénico, una muestra de pertenencia a clase social, por lo que las mujeres -y también, aunque en menor medida, los hombres- prestaron más atención a los afeites que al lavado con agua y jabón.

Ese aspecto físico, cada vez más importante como connotador de rango, sufrió también diversas transformaciones, dependiendo de la posición social y de la dieta. Gordura saludable y palidez se identificaron con belleza. Lo opuesto, es decir, piel cetrina y ajada por el sol, eran sinónimos de raquitismo campesino,

RESTAURACIÓN INGLESA

signos de subalimentación y pobreza. La estética de la mujer, reafirmada de forma constante por la tradición literaria escrita y oral, seguía, pues anclada en la imagen petrarquista de piel blanca, pelo claro, labios y mejillas rojos. Véase este ejemplo de Sidney en el "Sonnet 9" de *Astrophil and Stella* (1582):

Queene Vertue's court, which some call Stella's face,
 Prepar'd by Nature's choisest furniture,
 Hath his front built of Alabaster pure;
 Gold is the covering of that stately place.
 The doore by which sometimes comes forth her Grace,
 Red Porphir is, which locke of pearle makes sure:
 Whose porches rich (which name of cheekes endure)
 Marble mixt red and white do enterlace.

(Watson, 1997: vv. 1-8)

Alusiones literarias más tardías seguían incidiendo en esta imagen de la mujer, mostrando la perdurabilidad de este modelo estético- como las que encontramos en *All for Love* (estr. 1677/publ. 1678): "ANTONY: I thought how those white arms would fold me in, / And strain me close, and melt me into love (Andrew, 1983: III, 1, vv. 1-2) o *Venice Preserved* (1682): "JAFFEIR: Yes faith in virgin sheets / White as her bosom, Pierre, dished neatly up, / Might tempt a weaker appetite to taste" (Berman, 1980: III, 2, p. 320).

La exigencia de la perfección en la apariencia, demandada por los hombres, sobre todo entre las clases altas, redundaba en el uso abusivo de productos cosméticos que incluso impedían gesticular de forma natural, pues para blanquear el rostro, se usaba el albayalde, altamente nocivo para la salud, como se demostró más adelante, causando calambres e incluso ceguera. El color sonrosado de las mejillas se conseguía mediante polvo de cochinilla, los párpados

se pintaban con *henna* o lápiz de cera azul, y los labios, de color rojo (Picard, 2003: 126).

En las clases altas, la exhibición exagerada de maquillaje y el exceso ornamental fueron con frecuencia objeto de las críticas del entorno religioso, erigido en árbitro de la moral. Se argumentaba que se alteraba de forma artificial el rostro creado por Dios y se favorecía la pérdida de compostura en las mujeres, que debían vestirse “decorosamente” y adornarse “in modest apparel, with shamefacedness and sobriety; not with broided hair, or gold, or pearls, or costly array; But (which becometh women professing godliness) with good works” (I Timothy, 2: 9-10), evitando esos adornos frívolos para así descubrir la bondad interior: “[Ye, wives] Whose adorning let it not be that outward adorning of plaiting the hair, and of wearing of gold, or of putting on apparel; But let it be the hidden man of the heart, in that which is not corruptible, even the ornament of a meek and quiet spirit, which is in the sight of God of great price” (I Peter, 3: 3-4).

Jezebel había sido un detestado ejemplo de mujer maldita por su arrogancia en el Antiguo Testamento. Habiendo servido y adorado a Baal, fue modelo de vanidad, pues

[...] she painted her face, and tired her head, and looked out at a window.

[...] So they threw her down: and some of her blood was sprinkled on the wall, and on the horses: and he [Jehu] trode her under foot. [...] In the portion of Jezreel shall dogs eat the flesh of Jezebel [...]; so that they shall not say, this is Jezebel” (1 Kings, 16:31 y 2 Kings, 9: 30-37).

RESTAURACIÓN INGLESA

El uso de maquillaje la convirtió en paradigma de mujer desvergonzada e inmoral, y su nombre se ha usado metonímicamente para designarla (Pearsall and Trumble, 1995: 795. Véase también 2.5.)¹⁷.

Aún subyacía el dogmatismo puritano en la mentalidad de buena parte de la sociedad. Thomas Tuke había advertido, ya en 1616, de los peligros de un hábito que contribuía a aumentar los poderes de seducción y que inducía a los hombres a la lujuria: "borrowing of complection [...] beseeme none [...] but whores and dishonest women" (Tuke, 1616: 7) o "what doe this white and red paint, and a hundred other poisons of colours in an honest body?; [...] painting of the face, colouring of the browes, litting of the haire, and such superfluous curiosities, are abominations in his [God's] eyes" (21-22). Casi 80 años más tarde, esta opinión prevalecía en ciertos sectores de la sociedad, como atestigua esta definición de "painting the face":

Beauty, when attended on by Vertue, Create *Women* very Angels on Earth; when corrupted by Vice, degenerates them into Devils of Hell! [...] But for all that, I think those that *paint* their *Faces*, ought to be severely reproved. [...] *The very Devils* [...] to *adulterate* the *true* and *Naked Complexion of the whole Head and Face, with those cursed Impostures*, (and again) *God hath said, Come let us make man after our own Image. And does any one dare to alter or correct what he hath made?* (*The Ladies Dictionary*, 1694: 361-362).

Todo ello contribuyó a la construcción de una determinada identidad sexual para la mujer. Quedaba asumido que una mujer virtuosa debía manifestar

¹⁷ Ya en *Hamlet* se aprecia esta crítica al uso de maquillaje por parte de las mujeres: "I have heard of your paintings too, well enough; God hath given you one face, and you make yourselves another" (Greer et al., 1994: III, 1, 141-143).

en su aspecto una condición discreta que, junto a su delicadeza, fragilidad y belleza, eran signos de bondad interior, al tiempo que la obligaba a la protección masculina, que se expresaba por medio de energía y virilidad.

De todos modos, hay que reseñar que hacia finales del siglo XVII y principios del XVIII se produjo una interacción de género que se refleja en la progresiva "feminización" del aspecto y el atuendo masculino de la aristocracia, mucho más evidente en Francia, aunque su influjo quedó también patente al otro lado del canal, al popularizarse las pelucas de bucles, que llegaban hasta los hombros y que se convertirían, además, en signo de clase. Ya en 1665, Anthony Wood manifestaba una severa crítica social en los siguientes términos: "A strange effeminate age when men strive to imitate women in their apparel, viz. long periwigs, patches in their faces, painting, short wide breeches like petticoates, muffs, and their clothes highly scented, bedecked with ribbons of all colours [...]" (Wilson, 1958: 74). Para el autor de los poemas satíricos "Advice to a Painter" (1667), el ambiente de libertinaje sexual de la época estaba favorecido por las mujeres que "have emasculated the Court's men, who have become playgoing 'feather'd Gallants', pale imitations of stage heroes (Garganigo, 2003: 484). En "Satyr against the Play-House" (1685) –incluida en una antología de 1689– Gould ridiculizó al público masculino que asistía al teatro precisamente por este aspecto afeminado que él consideraba exagerado:

Nor is this all; they are so oddly dress'd,
You'd think God meant'em for a standing Jest,
[...]
Their Cravat-strings and Perukes so refin'd,
They dare not tempt their Enemy, the Wind:

Of the least slender puff each Sot affraid is,
It kills the Curls design'd to kill the *Ladies*.

[...]

(Gould, 1689: 169)

Por otra parte, la conjunción entre beldad y discreción se convirtió en la principal virtud de la mujer casta. Desde el punto de vista neoplatónico, ya desde el siglo XVI, la belleza se había presentado como sinónimo de bondad y vía para alcanzar la perfección espiritual, pues como expone Sidney en el "Sonnet 5" de *Astrophil and Stella*:

True, that true Beautie Vertue is indeed,
Whereof this Beautie can be but a shade,
Which elements with mortall mixture breed:
True, that on earth we are but pilgrims made,
And should in soule up to our countrey move:

[...]

(Watson, 1997: vv. 9-13)

Imágenes similares seguían vigentes mucho más tarde. John Crowne, al dedicar su *Destruction of Jerusalem by Titus Vespasian* (1677) a la Duchesse of Portsmouth, asevera que

Men are exalted to love Beauty by the same faculty which lifts `em to adore
Heaven; and there is a Kind of Divinity in Beauty, which makes Love to be a
Kind of Religion: Beauty is certainly the fairest visible Image of Divinity in the
world (Crowne, 1677: "The Epistle Dedicatory").

Y en la tragedia *The Royal Mischief* (1696) el protagonista –Levan- se pregunta: "When Beauty pleads, what Rage can keep its height?" (Manley, 1696: V,1 ,p. 44); lo que viene a demostrar que, al menos en las obras literarias, esa

concepción se mantuvo inalterable. Tal identificación de belleza con virtud contribuiría a la fusión entre el pudor, con sus connotaciones religiosas, aunque útil también como arma profiláctica, y el asimilado culto renacentista a la belleza física. Pero entre el ideal exaltado por la literatura y la realidad existían notables contradicciones. Puesto que la belleza podía arrastrar al pecado, era más deseable la virtud: "Fine Shape, good Features, and a handsome Face;/ Such do the Glory of the Mind deface;/ But Virtue is the best and only grace." (Gould, 1679: 7).

La mujer siguió arrastrando el bagaje medieval que implicaba desconfianza hacia un cuerpo débil, sensual y veleidoso. Cristina de Pizán, hija del astrólogo de Charles V de Francia, lideró una reivindicación "protofeminista" en su obra *La Cité des Dames* (1405) en la que mediante la argumentación alegórica cuestionaba la entonces incontestable inferioridad de la mujer o su natural tendencia a pecar y a hacer pecar. Pizán se preguntaba

[...] cuáles podrían ser las razones que llevan a tantos hombres, clérigos y laicos, a vituperar a las mujeres [...] filósofos, poetas, moralistas, todos parecen hablar con la misma voz para llegar a la conclusión de que la mujer, mala por esencia y naturaleza, siempre se inclina hacia el vicio" (Pizán, 1405: 64).

Estas quejas no distaban mucho de las que luego harían autoras como Delarivier Manley, que manifestó en *The New Atalantis* a través de un personaje masculino: "courage we see inborn to many whilst chastity must be acquired, because it moves directly against the prior law of nature and has the whole artillery of Venus to contend against" (Ballaster, 1992: 80). Belleza y castidad eran, por tanto, dos de los ejes sobre los que giraba la perfección exigida a las mujeres; además, figuraban de forma preeminente, silencio y obediencia:

RESTAURACIÓN INGLESA

[...] certainly the duty of all [...], it being the mulct that was laid upon the first Womans disobedience to God, that she [...] should be subject to the Husband; so that the contending for superiority, is an attempt to reverse that Fundamental Law [...] How pleasantly might many Women have lived, if they had not affected Dominion. (Allestree, 1673: 175).

Posturas religiosas involucionistas como la de Allestree seguían haciéndose eco en el siglo XVII de algunas opiniones vertidas por San Pablo en sus cartas: "Wives, submit yourselves unto your own husbands, as unto the Lord. [...] as the church is subject unto Christ, so let the wives be to their husbands in every thing" (Ephesians, 5: 22-24), y desoyendo posiciones razonadas –también desde el punto de vista religioso- de intelectuales como Mary Astell, quien afirmaba en 1700:

For if Arbitrary Power is evil in it self, and an improper Method of Governing Rational and Free Agents, it ought not to be practis'd any where; nor is it less, but rather more mischievous in Families than in Kingdoms, [...]. If all Men are born Free, how is it that all Women are born slaves? [...] And why is Slavery so much condemn'd and strove against in one Case, and so highly applauded, and held so necessary and so sacred in another (Ferguson, 1985: 193).

Si la mujer quedaba privada de participar en el ámbito público, desde luego era consciente de que necesitaba, al menos, ostentar cierta parcela de autoridad en el entorno doméstico, hecho por el que también era recriminada. Por eso, el personaje Lady Betty Modish, en la obra de Cibber *The Careless Husband* (estr. 1704/publ. 1705) apostilla: "Beauty certainly is the Source of Power, as Power in all Creatures is the height of Happiness" (Cibber, 1705: II, 1, p. 12).

Según Bacon, la obra de Robert Whitehall, editor de *The Womans Right Proved False*¹⁸ apela al recurso del afecto por parte de las esposas para conquistar los corazones de sus maridos y así gobernarlos. Tal afabilidad, como argumenta Bacon, a pesar de ser recomendada por Whitehall como “unfeigned”, difícilmente podría escapar al engaño y al disimulo –la proverbial “falsedad” femenina- si el objetivo era el poder (Bacon, 1991: 428 y 431). Gómez-Lara hace una observación similar al afirmar que “the prevalent discourses on female subjection reified this mechanism [male restraint] and made dissimulation the only female weapon to comply with the requirements of modesty” (Cuder-Domínguez et al., 2006: 129). Amussen también argumenta que los *skimmington rides* (descritos más arriba; véase 2.1.), en la mayoría de los casos, eran organizados por y para hombres, ridiculizándolos más como objeto de desobediencia que como víctima del adulterio. Curiosamente Howe considera sexista la tragedia de la Restauración, entre otras razones porque las malvadas–y a pesar de la popularidad de que gozaban gracias a las magníficas interpretaciones de Marshall o Barry- eran mujeres enérgicas y firmes, mientras que la virtud de las heroínas residía precisamente en su fragilidad y pasividad (Howe, 1996: 175-176). La mujer, sin embargo, concedía más importancia a la reputación sexual que a la sumisión, aunque ambos conceptos quedaban confusos porque se suponía que una mujer arrogante no era casta (Prior, 1985: 217). Se revelaba así su desconcierto ante los mensajes contradictorios que recibía del entorno: puesto que contribuía a la economía familiar con su labor en la vaquería, o en la huerta, o con la costura, debía mostrar sus habilidades sociales; en casa, la supeditación al marido y el silencio eran lo esencial.

¹⁸ Compilación miscelánea de manuscritos de entre 1674 y 1685.

RESTAURACIÓN INGLESA

Para castigar las actitudes rebeldes de la mujer se recurrió a los *cucking stools*, es decir, unos taburetes a los que eran atadas las "gruñonas" –*scolds*– a la puerta de sus casas para ser arrastradas o incluso para ser sumergidas en un abrevadero o estanque cercanos. Fue la pena impuesta a las mujeres que por su rebeldía y por su actitud escandalosa –fundamentalmente verbal– sobrepasaban los límites de lo aceptable más allá del propio hogar, molestando a vecinos o protagonizando altercados en la iglesia. Este castigo se practicó en el siglo XVII y, en ocasiones, los casos fueron juzgados por los tribunales eclesiásticos o bien en las *quarter sessions*¹⁹ ("cucking and ducking stools": EB y "scolding": *The Oxford Dictionary of Local and Family History*).

Estos castigos, muy comunes antes de 1640, apenas aparecen después de la Restauración. Desde que a partir de 1650 la economía empieza a estabilizarse, las "gruñonas" dejaron de ser citadas por los tribunales, no porque no existieran, sino porque su locuacidad no constituía ya una amenaza para la preservación del orden público (Amussen, 1988: 118-123). De todas formas, la imagen de este castigo como propiamente femenino permaneció durante más tiempo, como demuestra el paralelismo usado por el autor de la anónima *A Comparison Between the Two Stages* (1702) para describir su afición a la rumorología: "the Women Hill have me ductt for a Scold" (Wells, 1942: 1).

La verbosidad femenina como motivo de execración respondía a la exigencia de "juzgarlas menores de edad, es decir, a otorgarse el derecho de

¹⁹ Desde 1631, hubo reuniones trimestrales de los Jueces de Paz en cada condado para vigilar la aplicación de las leyes vigentes de conformidad a lo establecido en asuntos religiosos, regulación del comercio y del empleo, asistencia a los pobres y mantenimiento de caminos y puentes ("quarter sessions": *The Oxford Dictionary of Local and Family History*).

regular su aparición y de educarlas” (Duby y Perrot, 2000: 264). Era lugar común considerar que “Women have such propensity to talk, that the greatest punishment they can suffer, is hindring them from babling; [...]” (Olivier, 1662: 54). Como recomendaba una madre a su hija: “remember thou art a Maid, and such ought thy modesty to bee, that thou shouldst scarce speak, but when thou answerest” (Joceline, 1624: 69-70).

También entre las mujeres identificadas como altamente peligrosas se encontraban las brujas. Eran normalmente ancianas, solteras o viudas, de aspecto desagradable -cualquier protuberancia en la piel podía ser considerada una ubre con la que amantaban al diablo- y pocos recursos económicos. La ignorancia y la superstición les atribuían el origen de las desgracias incomprensibles, que se solían considerar fruto de supuestos pactos satánicos, lo que les confería poder para obrar maleficios. Al fin y al cabo, era una actividad propiamente femenina, en tanto que ser responsable de la maldad en el mundo, por lo que se la imprecaba no sólo en tono serio sino también en tono burlón: “Woman! Thou damn’ d hyperbole in Sin,/ Malign Atropos, Hell and Woes Origin.” (Rochester, *Female Excellence*, 1679: 3). Constituían la negación absoluta de las virtudes de su género tales como belleza, castidad o sumisión, y de las ventajas de clase, puesto que solían ser indigentes. En Essex, entre 1560 y 1680, el 91 % de las personas acusadas de brujería fueron mujeres (Duby y Perrot, 2000: 494), lo que despertó ciertas opiniones contemporáneas como las de Scot, que en 1651 cuestionaba la validez de los cargos en tanto que no se podía responsabilizar a estas mujeres como “contrivers of all mens calamities; [...] they themselves were innocents, and had deserved no such punishments” (Scot, 1665: 1). Aún en la Restauración, seguía vigente el *Witchcraft Act* aprobado en 1604, que castigaba el uso de filtros amorosos con un año de cárcel y exposición

RESTAURACIÓN INGLESA

pública en la picota (Mora et al., 2007: 154). La última ejecución de una bruja tuvo lugar en Exeter en 1685, y en fecha tan tardía como 1712, Jane Wenham fue condenada por el mismo delito aunque indultada posteriormente (Fraser, 1999: 130). Hutchinson, en un amplio tratado que intentaba demostrar las injusticias cometidas hacia estas mujeres, basadas en supersticiones absurdas, relató cómo en este caso concreto, "a Judge of Learning and Experience, [...] valu'd not those Tricks and Tryals and tho' he was forc'd to condemn her, because a silly Jury would find her Guilty, he sav'd her Life" (Hutchinson, 1718: 130).

Gibson arguye que la marginalidad económica había sido un factor primordial en estas acusaciones, ya que la sociedad protestante, privada de las instituciones católicas de caridad, y reacia a la limosna, había endurecido las leyes contra los pobres, constituyendo las mujeres un grupo especialmente vulnerable económicamente y, por tanto, proclive a estas denuncias (Gibson, 2007: xi).

2.3. La formación intelectual femenina: educación en el entorno doméstico y primeros centros escolares. Las lecturas "femeninas". Debate sobre la educación de la mujer.

La formación personal de la mujer no escapaba tampoco a los prejuicios y condicionamientos ya señalados. La educación femenina se organizaba en función de lo que exigía el sistema social. Si bien es cierto que la ampliación de la oferta educativa fue un hecho en esta época, por supuesto no incidió de la misma forma en hombres y en mujeres, entre otras razones porque se negaba la igualdad de la inteligencia femenina y masculina.

A pesar de que ya en el siglo XVII existía la Royal Society²⁰ y de que el XVIII atestiguó el nacimiento de la ciencia moderna al abrigo del Racionalismo y del Empirismo²¹, el peso de la tradición filosófica, médica y religiosa fue determinante para reafirmar la inferioridad de la mujer. Escasa trascendencia tuvieron las voces disonantes de algunas intelectuales que, como Mary Lee –Lady Chudleigh- criticaba irónicamente aunque con determinación en 1701 lo que se había tenido por una verdad axiomática; de hecho, en su poema dialogado *The Ladies Defence* (1701) un sacerdote se jacta:

Heav'n, you must own, to you has been less kind,
You cannot boast our Steadiness of Mind,
Nor is your knowledge half so unconfi'd;
We can beyond the Bounds of Nature see,
And dare to fathom vast Infinity.

(Ferguson,1985: 223)

Tal había sido la idea dominante transmitida durante siglos, desde la antigüedad clásica. La análoga griega de Eva había sido Pandora, una bella mujer modelada con arcilla a imagen y semejanza de las diosas pero con los defectos que Hermes

²⁰ La *Royal Society of London for Improving Natural Knowledge* es la sociedad científica nacional más antigua del mundo. Sus orígenes datan de noviembre de 1660, cuando tras una conferencia a cargo de Christopher Wren en el Gresham College de Londres, varios asistentes decidieron crear "a Colledge for the promoting of Physico-Mathematicall Experimentall Learning." La iniciativa tuvo sus orígenes en otros encuentros de filósofos y científicos en las décadas de los 40 y los 50, como el "Experimental Philosophy Club" de Oxford. Charles II suscribió la carta estatutaria –*Charter*- en 1662, posteriormente revisada y ratificada en 1663 ("Royal Society": EB). La Royal Society estaba unida por lazos personales a los poderes dirigentes: el Parlamento y los *whig* (Bernal, 1979: 378).

²¹ Las nuevas aproximaciones para interpretar la naturaleza humana y sus relaciones con el mundo circundante basadas en el conocimiento y el análisis científico estuvieron ligadas al progreso de la burguesía y su triunfo político, especialmente en Inglaterra (Bernal, 1979: 373).

RESTAURACIÓN INGLESA

le había conferido: maldad y falta de inteligencia. A ella le correspondió destapar la vasija de donde escaparon los males y se esparcieron por la tierra (Falcón Martínez et al., 1986, vol. 2: 490-491).

Aunque entre los siglos V y IV a. d. C., Platón, al describir una sociedad ideal en *La República*, sostenía que "si empleamos a las mujeres en las mismas tareas que los hombres, menester será darles las mismas enseñanzas" (Pabón y Fernández Galiano, 1996: 229), en *Timaeus* recurre al argumento de la inferioridad exponiendo que "of those who were born as men all that were cowardly and spent their life in wrongdoing were, according to the probable account, transformed at the second birth into women" (Cornford, 1971: 356).

Ni siquiera su papel activo como engendradora le confería el protagonismo asignado al hombre, por lo que su función quedaba infravalorada por teorías fisiológicas y religiosas (Wilcox, 1996: 56). Apolo, al justificar a Orestes por el asesinato de su madre, argumenta en *Las Euménides* (s. V a. d. C.) de Esquilo que

No es la madre la que engendra la criatura que llamamos su hijo; ella no es sino la nodriza del germen sembrado en su seno; el que engendra es el padre. La madre, como un depositario extraño, protege la semilla, y si place a los dioses, la conserva hasta el fin (Montsiá, 1987: 168).

La influyente filosofía de Aristóteles (s. IV a. d. C.), a través de su tratado de biología *De la Generación de los Animales*, atribuye al hombre una superioridad en función del mayor tamaño y el calor de su cuerpo -procedente del alma-, que le confiere la capacidad de producir esperma. El alma -más perfecta y de origen masculino- se opone a la materia, que es lo que aporta la mujer en la procreación (Louis, 1961: 48). En el s. II, Galeno retomaba la misma teoría de la temperatura corporal para demostrar la superioridad del varón,

puesto que "within mankind the man is more perfect than the woman, and the reason for his perfection is his excess of heat, for heat is Nature's primary instrument" (Laqueur, 1992: 28).

También Santo Tomás de Aquino (s. XIII), la figura más prominente del Escolasticismo, coincidió en la inferioridad femenina, debido a que "the image of God is found in man, and not in woman, for man is the beginning and end of woman, just as God is the beginning and end of every creature" (Hutchins, 1999: 495).

Todas las interpretaciones coincidían en la sublimación del poder generativo, que residía en el hombre, por lo que Charleton, en *The Ephesian and Cimmerian Matrons* (1668), argumentaba "not wholly in the male, nor wholly in the female, [...] the active part being the propriety of the male, and the passive of the female; [...]" (Charleton, 1668: 54). Tradición popular e intelectual representaron una imagen inferior de la mujer. De esta forma, su función social siguió confinada a las fronteras delimitadas por los mecanismos machistas de control social, que favorecieron la idea irracional de subordinación tan profusamente argumentada a lo largo de la historia. El protestantismo contribuyó aún más a alimentar esa idea, pues el pueblo inglés interiorizó las enseñanzas transmitidas por el Antiguo Testamento, las Epístolas de San Pablo y las obras de Calvino.

En los libros históricos de la Biblia se encuentran ejemplos de mujeres valientes y virtuosas como Ruth; destacadas ciudadanas como Deborah: "a profetess, [...], she judged Israel at that time. [...] and the children of Israel came up to her for judgement" (Judges, 4: 4-5); o Huldah, a la que sacerdotes y nobles acudían también a consultar designios divinos (II Chronicles, 34: 22-28). San Pablo recomienda a una mujer de relevancia social por ser "a servant of the

RESTAURACIÓN INGLESA

church which is at Cenchrea: That ye receive her in the Lord, as becometh saints, and that ye assit her [...]” (Romans, 16: 1-2) y hace una explícita llamada a la igualdad de género en el seno de una Iglesia donde “There is neither Jew nor Greek, there is neither bond nor free, there is neither male nor female: for ye are all one in Christ Jesus.” (Galatians, 3: 28). La propia Biblia ofrecía pues modelos como Deborah, Jael y Esther, citadas por las mujeres que presentaron peticiones al Parlamento en las reclamaciones de 1642, 1649 y 1653 (Prior,1985: 221). No obstante, el dogmatismo de la Iglesia, aliada con los estamentos de poder económico y político, se radicalizó en los modelos opuestos.

No se prestaba atención al primer relato del Génesis según el cual, Dios los creó “male and female” (Genesis, 1:27), pero sí al segundo, que marcó más profundamente la subordinación de la mujer al hombre por naturaleza, porque Dios la creó para él: “for Adam there was not found an help meet [...] And Adam said, [...] she shall be called Woman, because she was taken out of Man.” (Genesis, 2: 20-23). San Pablo se adhiere a este pasaje:

For a Man indeed ought not to cover his head, forasmuch as he is the image and glory of God: but the woman is the glory of the man. For the man is not of the woman; but the woman of the man. Neither was the man created for the woman; but the woman for the man (I Corinthians, 11: 7-9).

De ello se deducía que la mujer, creada en un plano secundario, era inferior, social e intelectualmente: “the head of every man is Christ; and the head of the woman is the man; and the head of Christ is God.” (I Corinthians, 11: 3).

Además, se le privaba de expresarse en público:

Let your women keep silence in the churches: for it is not permitted unto them to speak; but they are commanded to be under obedience, as also saith the law. And if they will learn any thing, let them ask their husbands at

home: for it is a shame for women to speak in the church (I Corinthians, 14: 34-35).

Tampoco le estaba permitido el conocimiento con proyección social: "Let the woman learn in silence with all subjection. But I suffer not a woman to teach, nor to usurp authority over the man, but to be in silence" (I Timothy, 2: 11-12).

La influencia de Calvino en el entorno protestante hizo que se concediera una relevancia singular al Génesis, y por tanto, a la idea del pecado original y su repercusión en el devenir de la raza humana y en la disposición jerarquizada del mundo, con el hombre en la cúspide y la mujer como ayudante y subordinada. Milton abunda en ello en *Paradise Lost* (1667), donde Eva es creada para el hombre y a su semejanza, aunque de distinto sexo. En el "Book VIII", el propio Adán explica:

Giver of all things fair, but fairest this
Of all gifts; nor enviest. I now see
Bone of my bone, flesh of my flesh, my self
Before me; woman is her name, of man
Extracted; [...]

(Aers and Radzinowicz, 1974: vv. 493-497)

También Milton abunda en la idea de la imperfección femenina aristotélica, tal y como puede observarse en el "Book X":

[...] O why did God,
Creator wise, that peopled highest heaven
With spirits masculine, create at last
This novelty on earth, this fair defect
Of nature, and not fill the world at once
With men as angels without feminine,

RESTAURACIÓN INGLESA

Or find some other way to generate

Mankind? [...]

(Evans, 1982: vv. 888-895)

Cualquier intento de la mujer por acceder al ámbito de carácter público se entendía como una intromisión en la capacidad de dominio del hombre establecido por Dios. Hubo, no obstante, casos excepcionales de defensa de la mujer por parte de algunos hombres. William Walsh, en *A Dialogue Concerning Women, being a Defence of the Sex* (1691) o Nahum Tate, en *A Present for the Ladies* (1692), ofrecían modelos irreales de mujeres en la antigüedad y por tanto, difícilmente aplicables a las de su entorno. Walsh se refería al controvertido tema del dominio masculino y decía:

And as for Mens being govern'd by their Wives, tho' the being hector'd by 'em is not so commendable; yet it was observ'd by Cato of the Romans, that they govern'd all the World, and that their Wives govern'd them: [...] We know how much the Spartans [...] were Commanded by their Wives, and that all the care and management of Domestick Affairs was committed to them. So that I can not imagine how a thing shou'd be so very scandalous, that was practis'd by most of the bravest People under the Sun (Walsh, 1691: 72-73).

En *A Present for the Ladies* (1692), Tate elogia a las esposas en tanto que

Her Heart is Wisdoms Centre, whose mild sway

Her Actions all harmoniously obey.

Her Heav'nly Thoughts without disorder move,

All calm and tuneful as the Spheres above.

(Tate, 1692: vv. 25-28)

Aunque tanto Walsh como Tate usaron el elogio para adular a damas influyentes cuyo patronazgo se solicitaba, no dejan de constituir una contrapartida positiva al pensamiento general establecido (Wilcox, 1996: 13).

De todos modos, habría que esperar hasta 1792 para asistir a las primeras batallas formales en pro de la igualdad de los sexos, desde una postura civil y racional, como la de Mary Wollstonecraft en *A Vindication of the Rights of Woman*. No faltaron, sin embargo, en la época mujeres que polemizaron sobre estos asuntos. Sarah Egerton protestaba en *The Female Advocate* (1686):

Though Man had Being first, yet methinks She
In Nature should have the Supremacy;
For Man was form'd out of dull senceless Earth,
But Woman had a much more Noble birth:
For when the Dust was purify'd by Heaven,

[...]

Then the Almighty and All-wise God said,
That Woman of that Species should be made;

[...]

Thus have I prov'd Womans Creation good,
And not inferiour, when right understood:

[...]

(Egerton, 1686: 2)

La controversia pedagógica sobre la formación intelectual femenina se extendió desde las tertulias a la literatura. En Francia destacaron las contribuciones de Molière, que en su comedia *L'École des Femmes* (1662) satirizó el papel reservado a las mujeres en la sociedad:

ARNOLPHE: En un mot, qu'elle soit d'une ignorance extrême;
Et c'est assez pour elle, à vous en bien parler,
De savoir prier Dieu, m'aimer, coudre et filer.

(Despois et Mesnard, 1997: I, 2, vv. 102-104)

Poullain de La Barre, en obras como *De l'Éducation de las Dames pour la Conduite de l'Esprit dans les Sciences et dans les Mœurs* (1674) o *De l'Égalité*

RESTAURACIÓN INGLESA

des Deux Sexes (1676), trató de demostrar, mediante razonamientos cartesianos, que las diferencias de género respondían a estereotipos sociales, no a la realidad:

De tous les Préjugés, on n'en a point remarqué de plus propre à ce dessein que celui qu'on a communément sur l'Inégalité des deux Sexes.

En effet, [...] ils sont plus différents dans les fonctions Civiles, & qui dépendent de l'Esprit, que dans celles qui appartiennent au Corps. [...] tout le Monde, [...], & les Femmes même s'accordent à dire qu'elles n'ont point de part aux Sciences ny aux emplois, parce qu'elles n'en sont pas capables [...].

[...] cette Opinion, [...] a paru fausse, & fondée sur un Préjugé, & sur une Tradition populaire, & [...] on a trouvé que les Femmes sont aussi Nobles, aussi parfaites, & aussi capables que les hommes (Poullain de La Barre, 1676: Préface).

La repercusión social en la Inglaterra de la Restauración de estas obras no fue escasa, pues la segunda de ellas incluso se tradujo al inglés: *The Woman as Good as the Man* (1677).

Todos estos testimonios ponen de manifiesto que el tema de la igualdad en la educación preocupaba y necesitaba regularización. Ya no bastaba la educación de subsistencia doméstica transmitida de madres a hijas (en el caso de las clases bajas y medias), ni tampoco el aprendizaje que las niñas adquirían en los hogares aristócratas (Fraser, 1999: 144).

El intento de regularizar la enseñanza procedió, en países como Francia, del estamento religioso, que abrió sus puertas a la educación de las niñas como complemento a la educación en el hogar, en espacios conventuales en régimen de internado, o en escuelas elementales y de caridad, dependiendo del origen social. Se establecieron programas educativos que incluían materias como la religión, lecto-escritura, aritmética, farmacopea, gobierno de la casa,

jurisprudencia, costura y cocina, cuyos objetivos explícitos e implícitos eran convertir a las jóvenes en buenas esposas o en buenas religiosas. A partir de ese momento -principios del siglo XVII- los conventos empezaron a dejar de ser sólo la antesala de la vida monástica para ofrecer también instrucción académica, siempre con tintes religiosos, en lugares establecidos para la educación durante periodos de tiempo limitados y con parte del profesorado incluso ajeno al convento (Duby y Perrot, 2000: 157-160).

Desde Europa Central llegaron iniciativas más "democratizadoras". El "realismo pedagógico" conjugó el método experimental baconiano con la demanda protestante de que todo el mundo debería poder acceder al conocimiento de la revelación. Comenius, cuya estancia en Inglaterra entre 1641 y 1642 originó debates que desembocaron en la fundación de la Royal Society, argüía que "the whole of the human race may become educated, men of all ages, all conditions, both sexes and all nations" ("education, history of": EB). Comenius se convirtió en un importante referente para la corriente pedagógica adscrita al protestantismo. En Inglaterra estuvo representada por Samuel Hartlib -que en 1653 fundó el *Committee for Advancement of Learning*- y John Dury, que aspiraba a la creación de instituciones educativas semejantes a las creadas en Francia por las congregaciones religiosas.

Milton, en su *Of Education* (1644), dedicado a Hartlib, propugnaba la formación intelectual de los niños con la finalidad de convertirlos en ciudadanos y líderes cultos y responsables, "brave men, and worthy Patriots, dear to God, and famous to all ages" (Patrides, 1979: 187). Aspiraba a una educación "vertuous and noble", que armonizara formación espiritual "to repair the ruines of our first Parents by regaining to know God aright" con la diligencia que "fits a man to perform justly, skillfully and magnanimously all the offices both private and

RESTAURACIÓN INGLESA

publick of Peace and War" (Patrides, 1979: 182-185). La propuesta educativa de Milton para los niños de entre 12 y 21 años se completaba con la descripción de un lugar –*Academy*– donde se impartiría un completo currículo que abarcara desde la gramática, pronunciación, aritmética y geografía hasta la economía doméstica, pasando por conocimientos agropecuarios, sin menoscabo de la formación física y musical. Tal concepción puritana de la educación tuvo como contrapartida la aportación realista de partidarios de la nobleza como Henry Peacham o John Gailhard, quienes en sendos tratados titulados igualmente *The Compleat Gentleman* (de 1622 y 1678, respectivamente) exponían su concepto elitista de la pedagogía ("education, history of": EB).

Aunque paralelamente a este debate comenzó a gestarse la escolarización formal, ambas tendencias, puritana y realista, estaban impregnadas de principios conservadores con respecto a la educación. El currículo tenía como objetivo formar a los dirigentes en el servicio al estado o a la religión, y a los hombres de a pie en el trabajo cualificado (O'Day, 1982: 179). Este conservadurismo tuvo consecuencias más drásticas para las mujeres, como se demuestra en el alto grado de analfabetismo femenino. Entre 1660-1700, la cifra,²² a nivel global, alcanzaba el 82%, descendiendo hasta el 80% en la década de los 90 en la periferia, y hasta un sorprendente 52% en Londres (Picard, 2003: 197 y O'Day, 1982: 190).

La educación básica tenía lugar en el hogar. Las madres transmitían a sus hijas los requisitos básicos necesarios para desenvolverse en un futuro: costura, cocina, operaciones matemáticas simples, medicina –por la tradicional dedicación femenina al cuidado de los enfermos– y, en algunos casos, conocimientos

²² Calculada en función de la capacidad para firmar con su nombre.

agrícolas. En las familias aristócratas continuaba la tradición medieval de la formación con tutores particulares *in loco parentis*, de la que algunas niñas se beneficiaban. Los casos en los que accedían a una educación clásica de forma sistemática y rigurosa –la Princesa Elizabeth, hija de Charles I, o las hijas de Sir Anthony Cooke- eran absolutamente excepcionales y exigibles para mantener el liderazgo de la clase a la que pertenecían (O’Day, 1982: 184-185).

Aun en el entorno aristocrático, a las damas se les privaba de las ventajas reservadas a sus hermanos: el viaje de iniciación juvenil por la cultura continental, es decir, el *Grand Tour* que les llevaba a visitar París, Roma o Constantinopla –“the Court of the World”-, o Venecia, Ginebra y Lisboa –“the City”-, o incluso la Provenza, Andalucía e Italia –“the garden”-. En casos excepcionales también África y América –“the Desert and Wilderness”- (Picard, 2003: 187). Las mujeres, aun perteneciendo a las clases altas, no participaban en las mismas actividades recreativas y culturales que los hombres.

En las ciudades y zonas rurales, las hijas de las familias menos acomodadas asistían a las *dames’ schools*. Eran pequeñas escuelas infantiles situadas en las casas de las maestras y sostenidas con fondos parroquiales. Estaban dirigidas generalmente por mujeres que se ocupaban de la educación de las niñas –de cualquier edad- y de niños menores siete años, impartiendo un currículo basado en conocimientos básicos de lecturas con contenido religioso, un poco de cálculo y habilidades como el tejido del hilo (“dame school”: EB). Para las alumnas, tal formación constituía un aprendizaje más que suficiente para desenvolverse en el entorno familiar que les estaba reservado. Algunas de estas escuelas establecidas en Londres estaban gestionadas por familias de tejedores inmigrantes. Al final de este tramo educativo elemental solía concluir la educación femenina.

RESTAURACIÓN INGLESA

Los niños podían continuar su formación en escuelas de caridad como las de Greencoat o Blackcoat en Londres. En el orfanato Christ's Hospital convivían niños y niñas a los que, además de la manutención, se les ofrecía una educación cuyos contenidos diferían según el sexo. Evelyn recoge en su *Diary* una visita a esta institución donde los niños "are taught for the Universities, others designed for seamen, all for trades and callings. The girls are instructed in all such work as becomes their sex and may fit them for good wives, mistresses, and to be a blessing to their generation" (10-03-1687). Los niños de rango social más elevado estudiaban en escuelas privadas y elitistas como St Paul –a la que asistió Pepys- donde se aprendía latín, griego, y, a veces, hebreo. Entre estas instituciones selectas destacaban las *Inns of Court*²³, donde los hijos de los hombres de estado se preparaban para emprender su carrera en Derecho (Picard, 2003: 186-187). Los alumnos recibían instrucción académica bajo la supervisión de *benchers* –abogados en activo en la jurisdicción del área de las *Inns*- y de *readers*, abogados que les impartían clases teóricas. Estas residencias eran también centros de intensa vida social, no sólo por las reuniones, debates y la práctica simulada del ejercicio de la ley²⁴, sino por la relativa facilidad con que en su asueto se relacionaban impunemente con el juego, la delincuencia y la prostitución (Mora et al., 2007: 23).

²³ Conjunto formado por cuatro construcciones -*the Inner Temple, the Middle Temple, Lincoln's Inn, and Gray's Inn*- pertenecientes a las cuatro sociedades legales autorizadas para instruir en la teoría y práctica de las leyes ("Inns of Court": OED). En las *Inns of Court* se desarrollaba una intensa vida social y cultural. Además de leyes, los alumnos aprendían música, danza y entrenamiento militar (Mora et al., 2007: 23).

²⁴ "the students in the University of the Laws [...] did not onely study the Laws, to serve the Courts of Justice, [...]; but did further learnt to dance, to sing, to play on Instruments

La oferta educativa se completaba con las escuelas laicas para niñas *-boarding schools-* como las londinenses de Hackney –donde se impartía caligrafía, contabilidad, cultura, música y danza- Chelsea y Putney. En estos centros educativos más selectos, las alumnas, además de manualidades como el lacado, dedicaban tiempo a la música y la representación de obras dramáticas, como queda patente en esta referencia de Pepys en su *Diary*: “[Mary] Ashwell all along telling us some parts of their maske at Chelsy school, which was very pretty” (26-04-1663). En esta escuela se representó la ópera de Purcell *Dido and Aeneas* en 1689 –o 1690-, en la que el popular bailarín Josias Priest -responsable de la coreografía- dirigió a jóvenes alumnas (Summers, 1928: 195).

También Pepys menciona en su diario a las de Putney: “and there took one turn alone and then back to Putny church, where I saw the girls of the schools” (28-04-1667). Esta escuela había existido con anterioridad, puesto que Evelyn visitó “the schools, or Colleges, of the young gentlewomen” (17-05-1649); estaba probablemente dirigida por Batshua Makin, a quien Dobson describe como “a learned woman of that day” (Dobson, 1906, vol. 2: 11). Fuera de Londres destacaron las escuelas de Oxford y Manchester, ésta última creada para las hijas de los Disidentes; su existencia quedaba sujeta a los caprichos del mercado, puesto que estaban fundamentalmente concebidas como empresas dedicadas a la formación de las hijas de la burguesía comercial. Los objetivos educativos no trascendían, en la mayoría de los casos, a la adquisición de buenos modales y a las correctas apariencias en sociedad, para convertir a las alumnas en futuras esposas dignas de un caballero de la clase media-alta (O’Day, 1982: 187).

[...]. So that these Hostells being Nurseries or Seminaries of the Court, [...] were called therefore the Innes of Court” (Dugdale, 1671: 141).

RESTAURACIÓN INGLESA

Makin fue una de las más importantes "protofeministas" de esta época y defendió con vehemencia el derecho a la educación femenina. Esta maestra, que en 1640 se había convertido en institutriz de la Princesa Elizabeth, exponía en *An Essay to Revive the Antient Education of Gentlewomen* (1673) la extendida suposición de que "A Learned Woman is thought to be a Comet, that bodes Mischief, when ever it appears" (Makin, 1673: 3); el personaje Sparkish es de esa opinión; en *The Country Wife*, de Wycherley afirma: "I see virtue makes a Woman as troublesome, as a little reading, or learning" (Wycherley, 1675: III, 1, p. 42). Makin fundó una escuela cuyo currículo incluía materias como latín, francés, gramática inglesa, griego, hebreo, italiano, español (Picard, 2003: 189) y también ciencias y matemáticas (O'Day, 1982: 188). Aunque aparentemente pretendía alejarse de los estereotipos establecidos en los programas educativos de otras *boarding schools*, continuaba reforzando la ideología extracurricular predominante que delimitaba y reproducía el rol tradicional de la mujer como esposa, tal y como se observa en otro argumento del ensayo más arriba citado:

God intended Woman as a help-meet to Man, in his constant conversation, and in the concerns of his Family and Estate, when he should most need, in sickness, weakness, absence, death, etc. Whilst we neglect to fit them for these things, we renounce God's Blessing, he hath appointed Women for, are ungrateful to him, cruel to them, and injurious to our selves (Makin, 1673: 23).

En *A Serious Proposal to the Ladies* (1694), Mary Astell criticó la frivolidad de las enseñanzas impartidas en las *boarding schools*, instando a las damas a que aspiraran a algo más "above the Vulgar by something more truly illustrious, than a sounding Title or a great Estate. [...] 'Twill not be near so advantageous to consult with your Dancing Master as with your own Thoughts, how you may with greatest exactness tread in the Paths of Vertue [...]" (Astell, 1694: 3-8).

Astell se adscribía a un conservadurismo monárquico que le impedía cuestionarse la estructura familiar convencional y llevar hasta sus últimas consecuencias sociales los nuevos valores que proponía para la mujer (Williamson, 1990: 85). Pero aún así, se atrevió a censurar las formas en las que se transmitía la fe religiosa a la mujer, instruida acaso en "the Principles and Duties of religion, but not Acquainted with the Reasons and Grounds of them; being told 'tis enough for her to believe, to examine why, and wherefore, belongs not to her" (Astell, 1694: 51). Ella llegó a crear en Londres una escuela de beneficencia para niñas en la que relegó a un plano secundario la enseñanza religiosa.

Otros modelos de escuelas para niñas también surgieron en esta época. Aunque el *Act of Uniformity* (1662) había estipulado que todos los docentes –tanto en instituciones públicas como privadas– debían contar con una licencia para desarrollar su actividad y someterse a la disciplina anglicana, muchos cuáqueros burlaron estas disposiciones estableciéndose en el extrarradio de las ciudades. Abrieron una escuela masculina en Waltham (Essex) en 1668, y otra en Shacklewell –al norte de Hackney– "to instruct young lasses and maidens in whatsoever things were civil and useful in the creation". De las quince escuelas creadas por ellos, dos fueron femeninas y otras dos, mixtas (Picard, 2003: 187). El espíritu igualitario que los cuáqueros imprimieron a la educación comenzó a manifestarse más abiertamente en la década de los 80, cuando empezaron a surgir las auténticas escuelas secundarias -*grammar schools*- mixtas.

Pero la evidencia demuestra que el entorno doméstico pesaba mucho más y que la demanda de formación femenina por parte de sus familias era escasa por no decir nula. Para una niña, su escolarización ponía en peligro su bien máspreciado, es decir, la castidad: "it is convenient that Parents well take care of their Daughters Chastity" (*Aristoteles Masterpiece*, 1684: 5). Unos mínimos

RESTAURACIÓN INGLESA

conocimientos lingüístico-numéricos eran suficientes (O'Day, 1982: 185). Incluso en los entornos privilegiados, las propias madres se prestaban a perpetuar el rol tradicional de sus hijas. Picard propone el ejemplo de Mrs Joceline tal y como ésta lo expresaba en *The Mother's Legacie* (1624). Embarazada, anhelaba para su futuro vástago, en caso de que fuera niña, una educación basada en "learning the Bible as my sisters doo, good huswifery, writing and good work; other learning a woman needs not" (Joceline, 1624: "The Epistle Dedicatorie"). Este libro de Joceline gozó de gran popularidad –fue traducido incluso al holandés y alemán- y se siguió editando hasta el siglo XIX (véase Watson, 1971, vol.2: 2392). En 1665, Betty –Viscountess Mordaunt- rogaba a Dios en su séptimo embarazo –y ya tenía seis hijos varones- que "If it be thy blessed will, let it be a boy" (Fraser, 1999: 133). Un deseo procedente del instinto de protección a una futura hija frente a las adversidades o quizás una actitud misógina hacia un ser imperfecto y frívolo como ciertamente lo eran muchas mujeres de las clases altas. En 1709, Elizabeth Elstob –pionera en estudios de inglés antiguo- criticaba irritada la indolencia de quienes "despairing to arrive at any eminent or laudable degree of knowledge, seem totally to abandon themselves to Ignorance" (Ferguson, 1985: 241). Era una llamada de atención sobre la ambigüedad de los mensajes que recibían las mujeres: para ellas la educación suponía en la mayoría de los casos la censura o, al menos, el recelo social (Fraser, 1999: 133).

Los contenidos educativos propios de la mujer se difundían por medio de una serie de *advice books* tales como el de Dorothy Leigh –*The Mothers Blessing* (1616)- que fue reeditado al menos quince veces entre 1616 y 1674 (Wilcox, 1996: 59). Las obras de la maestra Hannah Woolley tuvieron también gran éxito: su *Queen-Like Closet* (1670), que llegaba en 1684 a su quinta edición, abundaba en recetas y consejos para mantener limpio el cabello, mitigar dolores óseos,

limpiar oro y plata o, incluso, deshacerse de las ratas, todo ello "Very Pleasant and Beneficial to all Ingenious Persons of the Female Sex" (Woolley, 1670: "Title Page"). *The Accomplish'd Lady's Delight* (1675, con once ediciones hasta 1715) incluía recetas culinarias además de "Excellent Receipts in Physick and Chirurgery; Together with some Rare Beautifying Waters, to adorn and add Loveliness to the Face and Body" (Woolley, 1675: "Title Page").

Los calendarios –*almanacs*– ofrecían todo tipo de curiosidades prácticas sobre medicina y jardinería, así como cuestiones históricas, geográficas e incluso astronómicas. Su precio asequible –entre 2 d. y 6 d.– y las ventas, que en la Restauración alcanzaron los 400.000 ejemplares, indican que probablemente fueron un entretenimiento familiar muy popular (Picard, 2003: 196-197) que apelaría a muchas mujeres; siempre y cuando supieran leer.

El punto de vista masculino sobre la conveniencia de la educación femenina se vio reflejado en publicaciones especialmente dirigidas a las clases privilegiadas. Richard Allestree, en *The Ladies Calling* (1673) defendió con contundencia la capacidad femenina de aprendizaje –especialmente en el plano moral– atribuyendo su inferioridad sólo a la escasez de oportunidades con respecto a la educación. Apeló sobre todo a las damas "of Quality" elogiando, sobre todo, la modestia, "the most indispensable requisite [...]; so essential and natural to the sex" (Allestree, 1673: 14); pero también la docilidad, aunque tratando de evitar seducciones masculinas a las que las mujeres sucumben no sólo por su "natural imbecillity", sino porque "their opinion of their being so, makes them particularly aim'd at by seducers" (Allestree, 1673: 33); la afabilidad, "more universally necessary [...] then in the other sex" (Allestree, 1673: 65) o la piedad y la devoción, "nothing [...] so proper, so necessary" (Allestree, 1673: 79).

RESTAURACIÓN INGLESA

En la segunda parte, Allestree se centra en las obligaciones de las vírgenes –que deben preservar este estado hasta el matrimonio–; de las esposas, que deben fidelidad y obediencia al marido y atención a los hijos y a la administración doméstica- o las viudas. Este libro alcanzaba su séptima edición en 1700 (véase Watson, 1971, vol.2: 1949). Clement Barksdale propuso en *A Letter Touching a Colledge of Maids, or a Virgin Society* (1675) la creación de una institución para “fair young Ladies, rich, and virtuous” que podrían abandonar para contraer matrimonio a instancia paterna. Este centro dispondría en el comedor de una biblioteca de “History, Poetry, and especially of Practical Divinity and Devotion” y las alumnas aprenderían, entre otras materias, música y danza “for the recreation, or for the service of God” (Barksdale, 1675).

El Marqués de Halifax cosechó también un gran éxito con *The Lady's New-Years Gift*, del que sólo en 1688 se publicaron tres ediciones, seguidas de otras tantas hasta 1699, y llegando a una undécima edición en 1734 (véase Watson, 1971, vol.2: 1040). Era un compendio de consejos paternos dirigidos a su hija sobre “Religion, Husband, House and Family, Servants, Behaviour and Conversation, Friendships, Censure, Vanity and Affectation, Pride, Diversions, Dancing” (Halifax, 1688: “Title Page”), donde exponía los patrones de comportamiento deseables para las jóvenes damas de rango social elevado.

Cabe mencionar, además, la atención que desde los años 90 dedicaron al público femenino algunos editores de publicaciones periódicas. John Dunton, creador del *Athenian Gazette* –más conocido como *Athenian Mercury*– con la intención de tratar “all the most Nice and Curious Questions” –lanzó en 1693 la primera revista específica para mujeres, *The Ladies' Mercury*, fruto de algunos números especiales del *Athenian Mercury* dedicados al “Fair Sex” (“publishing, history of”: EB).

La progresiva tendencia hacia la formación intelectual de las mujeres se ve reflejada, por ejemplo, en *The Country Wife* (1675), pues nos presenta al celoso marido Pinchwife advirtiéndole a su esposa "No, Playes are not for your reading" (Wycherley, 1675: III, p. 40). En *The London Cuckolds* (estr. 1681/publ. 1682) Wiseacre y Doodle discuten sobre la formación femenina, que consideran perniciosa para la estabilidad matrimonial:

WISEACRE: [...] Girles now at sixteen are as knowing as Matrons were formerly at sixty, I tell you in these days they understand *Aristotle's* Problems at twelve years of age.

DOODLE: 'Tis true indeed, nothing in the nature of man or woman is a secret to them. I'll be sworn, Mr. Alderman, the other day I catcht two young wenches, the eldest not above twelve, reading the beastly, bawdy translated book called *the Schoole of Women*. O to say the truth 'tis a very forward knowing age (Ravenscroft, 1683?: I, p. 2).

En *The Relapse* (estr. 1696/publ. 1697), de Vanbrugh, Amanda opina que los libros son "the best Entertainment in the World" (Vanbrugh, 1697: II, 1, p. 28) y Berinthia dice que "tho' a Woman", ha leído obras filosóficas (Vanbrugh, 1697: II, 1, p. 36). Ciertamente, y aunque no según nuestra concepción contemporánea de la educación, muchas mujeres londinenses de estratos sociales medios gozaban de una alfabetización aceptable, aunque sólo en casos excepcionales se planificaba de forma consciente en las clases altas esta formación (Roberts, 1989: 13 y 22).

Hacia finales de siglo, eminentes pensadores se habían sumado ya al debate sobre la educación, prestando también atención a la mujer. Locke escribió su tratado *Some Thoughts Concerning Education* (1693), cuyo principal objetivo era determinar "how a young Gentleman should be brought up from his Infancy, which, in all things, will not so perfectly suit the Education of Daughters, [...]"

RESTAURACIÓN INGLESA

(Locke, 1693: 5). Pero a las mujeres también les reservaba un papel destacado como responsables de la educación de los hijos en los fundamentales primeros años de vida (O'Day, 1982: 188) y les llamaba la atención sobre la disciplina con que debían conducirse, puesto que "most Children's Constitutions are either spoiled or harmed by Cockering and Tenderness" (Locke, 1693: 4).

En 1697 Daniel Defoe exigía en *An Essay upon Projects* el perfeccionamiento de la educación de la mujer, para que pudiera relacionarse en un plano de mayor igualdad con el marido y convertirse en mejor compañera: "For I cannot think that God Almighty ever made them so delicate, so glorious Creatures, and furnish'd them with such Charms, so Agreeable and so Delightful to Mankind, with Souls capable the same Accomplishments with Men, and all to be only Stewards of our Houses, Cooks and Slaves" (Defoe, 1697: 302). Defoe critica a los hombres, pues "deni'd Women the advantages of Education, for fear they shou'd vye with the Men in their Improvements" (Defoe, 1697: 285). Parece hacerse eco de la inquietud masculina hacia la capacidad intelectual de la mujer, restringiendo su intervención en la vida pública (Bacon, 1991: 430). La autora femenina que firmaba con el seudónimo de Philo-Philippa dedicó unos versos a la publicación póstuma de Katherine Philips (*Poems*, 1669), y en ella asegura que "jealous men debar / Our Sex from Books in Peace, from arms in War... because our Parts will soon demand / Tribunals for our Persons, and Command" (Philips, 1669: "To the Excellent Orinda").

El panfleto anónimo²⁵ *An Essay in Defence of the Female Sex* (1696) incide en el mismo argumento: "[...] for Men being sensible as well of the

²⁵ Posiblemente fue Mary Astell la autora, aunque Ferguson lo atribuye a Judith Drake (Ferguson, 1985: 201).

Abilities of Mind in our Sex, as of the Strength of Body in their own, began to grow Jealous, that we, who in the Infancy of the World were their Equals [...] might in process of Time, by Subtlety and Stratagem, become their Superiours” (*An Essay in Defence...*, 1696: 21). James Drake, en los versos laudatorios que prologaban la obra, afirmaba que

Our Sex have long thro’ Usurpation reign’d,
And by their Tyranny their Rule maintain’d.
Till wanton grown with Arbitrary Sway
Depos’d by you They practice to obey,
Proudly submitting, when such Graces meet,
Beauty by Nature, and by Conquest Wit.

(*An Essay in Defence...*, 1696: “To the Most Ingenious...”)

En *An Essay upon Projects* Defoe propugna la creación de escuelas “wherein such Ladies as were willing to study, shou’d have all the advantages of Learning suitable to their Genius” (Defoe, 1697: 286-287). Además de proponer el diseño arquitectónico apropiado, en esta *Academy for Women* se impartirían música, danza, idiomas modernos, retórica y lectura, en especial de historia, “to make them understand the World, and be able to know and judge of things when they hear of them” (Defoe, 1697: 292-293).

Pese a que las contribuciones de Locke y Defoe son concepciones pragmáticas de la educación, en el segundo caso se viene a romper con el paradigma masculino dominante. Cabe destacar pues, que pese al progresivo establecimiento de la escuela como instrumento de poder que reafirmaba los esquemas sociales establecidos, quedó patente la controversia entre los defensores del derecho de la mujer para acceder al conocimiento, y el pensamiento convencional que cuestionaba su participación social activa desde

RESTAURACIÓN INGLESA

su capacidad y formación intelectuales. Esto fue sintomático del inicio de una transformación profunda que continúa hasta nuestros días.

2.4. La mujer en el mundo laboral: trabajo doméstico, sector textil, comercio y salud. Las alianzas matrimoniales aristocracia-burguesía. Incursiones empresariales femeninas. La tendencia al ocio femenino en las clases privilegiadas.

Las mujeres fueron mucho más activas y mucho más determinantes para el desarrollo social en el siglo XVII de lo que podría pensarse. En el entorno doméstico, sus tareas no se limitaban a atender a la familia, propia o ajena. Un empleo al servicio de una familia con recursos económicos constituía una situación envidiable para encontrar un buen esposo, o para acceder a ocupaciones más cómodas y mejor remuneradas, como las del pequeño comercio (O'Day, 1982: 181). Pepys se mostraba muy satisfecho y "neatly served" por dos de sus sirvientas, Jane y Sue (28-07-1664) y aunque los salarios que les pagaba eran los usuales –"3 l. a year" a Jane (26-03-1662) o "4 l. per annum" a una nueva cocinera (26-03-1663)-, eran muy inferiores a los de un tendero, que podía alcanzar las £12 anuales (Picard, 2003: 249). Como partícipes en el sostenimiento de la economía familiar, las mujeres también se dedicaban a la elaboración de cerveza²⁶, a cuidar del ganado, la producción y conservación de frutas y verduras, confección de tejidos, transporte y venta de productos en el

²⁶ En *The Woman Turned Bully*, Docket –abogado de Londres- prueba la cerveza que le ofrece Madam Goodfield –viuda de origen rural- y ésta le explica que su retrogusto es especial, "brewed in my own house, and I see to the working it myself" (Mora et al., 2007: II, 2, 189).

mercado y la tradicional atención a los enfermos. El trabajo femenino era vital para mantener la economía doméstica.

Paralelamente, también los hombres de esta época preindustrial estaban mucho más implicados en el cuidado del hogar, especialmente en su faceta de aprendices de oficios o bien como sirvientes. Aquélla era una sociedad cuyo núcleo activo radicaba en la familia; toda retribución revertía en la economía de ésta, por lo que no existían individuos con independencia financiera (O'Day, 1982: 179). En esta microestructura familiar, el hombre y la mujer eran elementos interdependientes y protectores de la prole; correspondía al padre el establecimiento del cobijo y la obtención de recursos económicos, y a la madre, la provisión alimenticia. En *An Essay in Defence of the Female Sex* (1696), este "equilibrio" de funciones es contemplado así: "amongst these [the Country People], [...] yet the Condition of the two Sexes is more level, than amongst Gentlemen, City Traders, or rich Yeomen" (*An Essay in Defence...*, 1696: 15-16).

En 1660, Inglaterra era un país eminentemente rural. De una población total estimada en unos 5 millones de habitantes, más de 300.000 vivían en Londres y unos 80.000 se distribuían entre los principales centros urbanos: Norwich, Bristol, Newcastle, York y Exeter (Picard, 2003: 3). Desde 1650 hasta 1700, entre un 8'8 % y un 13'3 % vivían en ciudades de más de 10.000 habitantes (Anderson, 1996: 122). En el esquema de rentas y gastos del precursor estadístico Gregory King, en 1688 los campesinos, peones y sirvientes externos sumaban 2.575.000, cifra seguida por la de 750.000 que conformaban los granjeros (Laslett, 1987: 54-55). A pesar de que Laslett discute la parcialidad de estos datos, les concede una importancia reveladora. En efecto, la clase dominante era minoritaria: sólo entre el 4% y 5% de los habitantes de Inglaterra poseían entre el 30% y el 50% de toda la tierra, y una proporción aún mayor de

RESTAURACIÓN INGLESA

toda la riqueza y, sin embargo, ostentaban el poder y eran responsables de las decisiones políticas, económicas y sociales (Laslett, 1987: 46).

En 1696, la actividad laboral continuaba dominada por la agricultura, con un 77% de empleos (Tenenti, 2003: 251). Así pues, el grueso de la población subsistía gracias a las tareas agropecuarias. En las familias cuyas tierras eran suficientes para el mantenimiento de sus miembros, la mujer acudía al mercado con regularidad y era la responsable de llevar a cabo las transacciones comerciales, exponiéndose a los riesgos propios de largos trayectos a caballo. En la jurisprudencia de la época se encuentran declaraciones como la de Maud Collar, que fue asaltada cuando volvía del mercado de Bridgwater; otra mujer que apareció en el lugar de los hechos e intentó socorrerla fue golpeada por el mismo asaltante (Clark, 1968: 51). Estas mujeres dedicaban gran parte de su tiempo al cultivo de la explotación doméstica y al cuidado de animales, mientras sus esposos trabajaban en granjas vecinas, a las que ellas acudían también para elaborar productos lácteos. A veces eran empleadas del pastoreo, al servicio de algún propietario de ganado, y a pesar de percibir una remuneración menor a la de los hombres, gozaban de mayores ventajas económicas que dedicándose a labores de recolección. En su visita a Stonehenge el 11-06-1668, Pepys dio a "the shepherd woman, for leading our horses, 4 *d.*", que era el precio de una libra de la mantequilla más barata; sin embargo, al chico que fue a buscar los caballos ese mismo día le pagó "6 *d.*"²⁷.

El periodo de cosecha ofrecía asimismo ciertas ventajas, puesto que las mujeres podían simultanear el trabajo del campo con el cuidado de los más

²⁷ Cantidad con la que podía comprarse, por ejemplo, una paletilla de cordero (Picard, 2003: 146).

pequeños que, en un clima más benigno, podían jugar cerca de sus madres. Cuando el tiempo empeoraba, la mujer retornaba al hogar y al recurso subsidiario de la rueca.

Las esposas de labradores que trabajaban por cuenta ajena, sin embargo, carecían de esas ventajas, ya que los exiguos salarios quedaban a expensas de la regulación por parte de los magistrados de cada localidad; tenían nulas garantías contractuales, por lo que difícilmente podían mantener a la familia; ello convertía a la mujer viuda o abandonada y a sus hijos en dependientes de la beneficencia parroquial (Clark, 1968: 63-89).

Ocupaba también lugar destacado el sector textil, en el que mujeres y niños conformaban la base obrera. El 05-10-1664 Pepys visitó una instalación textil y vio "with great pleasure [...] the many pretty works and the little children employed." Las mujeres sin cargas familiares se dedicaban con frecuencia a esa labor. De hecho, fue en esta época cuando el vocablo *spinster* pasó a designar a las solteras (Chalmers, 1994: 688 y Hoad, 1992: 454), adquiriendo más tarde connotaciones peyorativas, puesto que fue "appended to names of women, originally in order to denote their occupation, but subsequently (from the 17th century) as the proper legal designation of one still unmarried" ("spinster": OED). Desde la Edad Media esta palabra había hecho referencia simplemente a la labor propia de viudas y solteras que consagraban su trabajo a la posterior comercialización.

El sistema productivo en que participaban las casadas quedaba reducido principalmente al uso doméstico, como actividad complementaria a las tareas del hogar. El incipiente desarrollo tecnológico se puso al servicio de este importante motor económico que muchos consideran el germen de la revolución industrial (Tenenti, 2003: 251). Evelyn quedó maravillado al contemplar "the wonderful

RESTAURACIÓN INGLESA

engine for weaving silk stockings, said to have been the invention of an Oxford scholar forty years since" (03-05-1661). Aunque la mayor parte de la actividad manufacturera siguió siendo de tipo doméstico, el número de operarios llegó a alcanzar en la zona de Manchester los 40.000 en 1696 (Tenenti, 2003: 203).

Fue el comercio de la lana el que mayor desarrollo experimentó, a pesar de determinados periodos de depresión. La creciente competitividad de los mercados holandeses no logró postrar el comercio de la lana inglesa, gracias al aumento moderado de precios –55% en siglo y medio- y a medidas proteccionistas, como los decretos de navegación, que reservaban la flota nacional al tráfico comercial con las colonias (Briggs, 1983: 162 y Tenenti, 2003: 202).

También el comercio constituía una importante fuente de ingresos. Además de la venta ambulante, mediante la que las mujeres solían distribuir los productos perecederos, los hombres compraban y vendían otros artículos como carbón o ropa de segunda mano (Picard, 2003: 137). En todas las localidades se establecieron negocios para otros tipos de mercancías. En 1686, sólo en Londres, había casi 100.000 tiendas (Tenenti, 2003: 252). En el comercio era común la dedicación laboral femenina. El *New Exchange*, centro comercial por excelencia de Londres, con una clientela muy distinguida –Pepys lo visitaba para adquirir libros y ropa- fue decayendo en tanto que lugar selecto hacia finales de los 90, y sus dependientas empezaron a ser más conocidas por dedicarse a la prostitución. Simultáneamente, los clientes más exquisitos se fueron trasladando a otros lugares en boga como *St. James's Square*, que formaría parte de la nueva zona de compras, es decir, el *Middle Exchange* (O'Day, 1982: 182).

Las mujeres también trabajaban como gerentes en el sector del pequeño comercio, sobre todo de carpinteros, librerías e impresores, carniceros,

pescaderos, cerveceros, etc., puesto que tras el matrimonio, los derechos y privilegios de los maridos quedaban conferidos a sus esposas, quienes desempeñaban un papel fundamental como colaboradoras. Conocemos por Pepys a su librera, Mrs Michell, a la que aquél efectuaba sus pagos (23-01-1660). En *The Old Batchelour* (1693), Belinda ayuda en sus compras –y ridiculiza- a una familia de ricos propietarios rurales en el establecimiento de Mrs Snipwell:

BELINDA: [...] A Country- Squire, with the Equipage of a Wife and two Daughters, came to Mrs *Snipwel's* shop while I was there- [...]

[...]

I did endeavour to make her [one of the women] look like a Christian – and she was sensible of it, for she thank'd me, [..]

[...]

ARAMINTA: [...] What did they buy?

BELINDA: [...] a Powder-Horn, and an Almanack, and a Comb-Case; [...]

(Congreve, 1693: IV, p. 35).

En el caso de enviudar, muchas de ellas continuaban con la gestión del negocio familiar (Clark, 1968: 150-151). En *Oroonoko* (estr. 1695/publ. 1696), de Southerne, la viuda Lackitt así lo expresa a Mr Stanmore: "I am a lone Woman, you know it, left in a great deal of Business; and Business must be followed or lost" (Southerne, 1696: I,1, 234-236). Aún así, como arguye Prior, esas viudas nunca consiguieron el reconocimiento social merecido, pues, por ejemplo, en Oxford, no hay constancia de que asistieran a las reuniones de los gremios, lo que claramente las situaba en posición de desventaja (Prior, 1985: 96). La integración femenina en la actividad comercial fue diluyéndose a medida que se avanzaba hacia la capitalización, ya que el desempeño de esas tareas fue trasladándose y permaneciendo en poder de manos masculinas. Amussen discute la localización temporal del fenómeno por parte de Clark (finales del siglo XVII),

RESTAURACIÓN INGLESA

ya que se adelanta la transformación de la producción doméstica en capitalista al menos en un siglo. Aun así, Amussen destaca el valioso análisis de la vida laboral de la mujer en el siglo XVII que Clark hace (Amussen, 1988: 1). En el mismo sentido que Clark, Ogg y Veblen coinciden en afirmar cómo el sistema económico preindustrial hacia el capitalismo derivó la actividad del hombre fuera del hogar y confinó a la mujer dentro de él (Roberts, 1989: 7).

De mayor independencia (social, más que económica) gozaron las mujeres que ocupaban puestos profesionales relacionados con la vida familiar; por ejemplo, la comadrona, cuyos conocimientos se habían transmitido oralmente y a veces estaba mejor pagada que los médicos. También el de la maestra en escuelas elementales, cuidando a los más pequeños. La especialización y la promoción de estas mujeres no fue posible a causa de su escasa formación intelectual, lo que fue dando paso a una mayor presencia masculina, puesto que a ellos se reservaba el conocimiento impartido en las instituciones superiores de enseñanza.

Además de la aristocracia (que siempre hasta ahora había controlado la riqueza), estaba la incipiente, aunque poderosa, burguesía comercial. La necesidad de la primera de mantener su posición de privilegio propició la permeabilidad de estas capas, favoreciendo alianzas matrimoniales que hicieron que sus costumbres y modales fueran cada vez más próximos. Bajo los 160 nobles que a finales de siglo conformaban la cúspide de la pirámide social, había otras 100 familias que poseían unos 10.000 acres de tierra. Las familias terratenientes se beneficiaron de aquellos matrimonios con miembros ajenos a su entorno rural aristocrático. En 1695, por ejemplo, la fortuna de los duques de Bedford se vio incrementada por el matrimonio del marqués de Tavistock con Elizabeth Howland, hija de un rico comerciante londinense (Briggs, 1983: 144).

La sátira contra la nueva clase de advenedizos fue también tema central de las comedias, pues "the expatriates [...] were well aware of the upward thrust from the lower classes and were determined to beat them down, even as they borrowed money from the new merchants and married their children off to these purveyors of ready cash" (Loftis, 1976: 166). En *The Committee* (estr. 1661/1662/²⁸ publ. 1665), de Howard, Careless manifiesta con asombro y rabia cómo "Mrs. Day that commanded the Party in the / Hackney-Coach, was my Father's Kitchen-maid" (Howard, 1700: III, 1, p. 78).

Entre los miembros de la burguesía comercial, era una situación corriente que las esposas dirigieran al cuerpo de sirvientes y también participaran de las actividades comerciales de sus maridos. El hecho de que aquéllas tuvieran acceso a conocimientos de aritmética era considerado natural para llevar el registro de la economía familiar (Fraser, 1999: 428), puesto que –como puede leerse en el popular tratado de urbanidad *The Ladies Calling* (1673)- una buena esposa "is oblig'd to administer it [her Husband's Fortune], with her best Care and Industry" (Allestree, 1673: 177). El mismo Pepys, funcionario de clase media, se preocupaba de enseñarle esta disciplina a su esposa, que "takes [...] very well" y que le será de tanta utilidad no sólo para "her studying of the globes", sino para lograr comprender "many fine things" (21-10-1663) y se mostraba "above all things pleased to hear Mrs. Bland talk like a merchant in her husband's business very well, and it seems she do understand it and perform a great deal" (31-12-1662).

Ejemplos como los de Mrs Bendish -una nieta de Cromwell- o Lady Falkland, nos muestran la activa implicación femenina en prósperos negocios de

²⁸ La primera representación de la que queda constancia tuvo lugar en noviembre de 1662, pero quizás no fue ésta la fecha del estreno (Lennep, 1965: 58).

RESTAURACIÓN INGLESA

las clases altas, como la sal o la fabricación y comercialización de tejidos (Clark, 1968: 18). Fueron mujeres consagradas a mantener el patrimonio familiar, y si enviudaban, proseguían con esta actividad. La mujer asumía un papel que, en muchos aspectos era equiparable al del marido, colaborando de forma activa en la ampliación de la riqueza familiar y superando así el simple hecho de aportar una dote.

A medida que la situación de prosperidad avanzaba en estos estratos, la tendencia al ocio femenino se ponía también de manifiesto. En el entorno de las clases privilegiadas, el éxito económico del esposo se demostraba por la capacidad de pagar al cuerpo de empleados domésticos y por la ociosidad de sus esposas e hijas, lo que era resultado de disponer de una nómina considerable (Prior, 1985: 96). En el prólogo a *Abdelazer* (estr. 1676/publ. 1677), Aphra Behn censuró a las damas no acudir al teatro porque en "Damn'd Beasts and Ombre²⁹ spent the Afternoon;/ So that we cannot hope to see you here / Before the little Net-work Purse be clear." (Behn, 1677: "Prologue"). Delarivier Manley nos describe a Mrs Tilly como una mujer entregada a los juegos de naipes, "better than anything but money and for the sake of money she loves cards" (*The New Atalantis*, 101).

Pepys abunda en ejemplos de participación femenina en bailes, y Mary Astell elevó su voz crítica para recordarles que su actividad no debía limitarse a esos momentos de asueto, pues debían reflexionar acerca de su papel social y su propia misión en la vida. Margaret Cavendish –Duchess of Newcastle- ya había incidido en esa misma cuestión muchos años antes, ya que para las mujeres "of

²⁹ En el diccionario de Johnsos se definen estos términos como: "To beast. A term at cards". "Ombre. A game of cards played by three" (Chalmers, 1994: 61 y 503).

quality; oft their education is only to dance, sing, and fiddle, [...] their parents take more care of their feet than their head" (Newcastle, 1664: 50). En *The Basset-Table* (estr. 1705/publ. 1706), Susanna Centlivre defiende la finalidad didáctica de la literatura, y en su dedicatoria a Lord Altham manifiesta que "through the whole Piece, I have had a tender regard to good Manners, and by the main Drift of it, endeavour'd to Redicule and Correct one of the most reigning Vices of the Age" (Centlivre, 1706: "Dedicatory"), y luego ella muestra dos personajes, Lady Lucy y Valeria, cuya formación supone una protección contra la ludopatía (Williamson, 1990: 202); de hecho, así lo expresa Lady Lucy comentando su afición por el teatro: "I had rather be noted every Night in the front Box, then, by my absence, once be suspected of Gaming; one ruins my Estate and Character, the other diverts my Temper, and improves my Mind" (Centlivre, 1706: I, p. 7).

Fue también Centlivre quien criticó en su farsa *A Bickerstaff's³⁰ Burying* (1710) la costumbre de que muchas jóvenes acabaran casándose por interés con hombres mayores. En la irónica dedicatoria expone abiertamente esta opinión:

[...] I was considering at whose Feet to lay these following Scenes. First I thought of offering it to all those young Wives who had sold themselves for Money, and been inter'd with Misery, from the first Day of their Marriage; but supposing their chief Pleasure to consist in Pride, and that they had rather gratifie their Ambition in the Arms of a Fool, or Fourscore, than wed a Man of Sense of narrower Fortunes, I concluded 'em unworthy of my Notice (Centlivre, 1724: "To the Magnificent Company of UPHOLDERS, & C.").

Así pues, aquella sociedad convulsa que había sido testigo de grandes controversias políticas y religiosas materializadas en sucesos tan importantes

³⁰ Este nombre procede de la publicación de Steele *The Tatler*, donde Bickerstaff es sinónimo de alguien sin propósito en la vida (Mann et al., 1996: 55).

RESTAURACIÓN INGLESA

como la Guerra Civil, la decapitación de Charles II, la Restauración, el advenimiento de James II -abiertamente católico- y la incruenta Revolución "Gloriosa", vivió como protagonista esos acontecimientos que no eran sino los signos visibles del progresivo establecimiento de los esquemas económicos burgueses. Éstos, a su vez, dieron lugar a las incipientes formas del capitalismo, que mantuvieron y fomentaron las estructuras androcentristas e inmovilistas de las que la propia mujer era partícipe; como lo diría Susanna Centlivre en su dedicatoria de *A Bold Stroke for a Wife* (1718), "the Muses, like most Females, are least liberal to their own Sex" (Centlivre, 1718: "To his Grace Philip, Duke and Marquis of Wharton").

2.5. Mujer y profesión literaria. Razones que determinaron la escasa repercusión de las escritoras. *Salique Law of Wit*: la excepción como norma. Poesía y la doble tradición Philips-Behn. Traducción. Lírica religiosa. Ensayo y poesía. Ciencia y filosofía. Hacia la profesionalización de la literatura escrita por mujeres: primeras incursiones en la narrativa y divulgación científico-profesional.

El contexto histórico-social arriba expuesto es fundamental para comprender las razones que impidieron la mayor participación profesional femenina en el mundo literario. La mujer –como se ha visto más arriba- a pesar de colaborar activamente en el desarrollo económico de la estructura familiar, siempre aparecía como hija, esposa, madre o viuda y, por tanto, sin entidad propia como persona. No resulta difícil imaginar que fueron todas estas limitaciones las que motivaron su escasa presencia en el ámbito de la creación literaria, convirtiendo a las autoras de las obras que han llegado hasta nuestros días en casos anecdóticos. Frances Boothby, pionera de la dramaturgia femenina,

se refería a esta circunstancia en la dedicatoria de su tragicomedia *Marcellia* (estr. 1669/publ. 1670), considerando el hecho de escribir algo "uncommon in my Sex" (Boothby, 1670: Dedication). En fecha tan reciente como 1929 Virginia Woolf teorizaba en *A Room of One's Own* sobre los obstáculos que habían impedido el desarrollo literario femenino, argumentando que una mujer "must have money and a room of her own if she is to write fiction" (Woolf, 1945: 6).

Nivel económico y concepto de clase fueron sin duda circunstancias determinantes. La mayoría de las escritoras de la época pertenecían al entorno aristocrático –Anne Finch o Margaret Cavendish-, militar –Jane Barker-, político –Susanna Centlivre-, comercial –Mary Astell o Katherine Philips- y también religioso –Mary Pix o Elizabeth Rowe-. Estas mujeres se habían criado en familias con situaciones privilegiadas durante el Protectorado o se desenvolvían ahora en círculos próximos a la corte.

Factor decisivo fue, naturalmente, el acceso a la educación, ya que la formación intelectual se había limitado tradicionalmente al entorno masculino. En las palabras que Behn dedica al lector de *The Dutch Lover* (1673), Behn argumentaba: "Plays have no great room for that which is mens great advantage over women, that is Learning" (Behn, 1673: "An Epistle to the Reader"). En palabras de Mary Astell, era complicado para las mujeres "to tast of that Tree of knowledge they have so long unjustly monopoliz'd" (Astell, 1694: 87). Aun en el entorno paródico de *The Female Wits* (estr. 1696/publ. 1704), el personaje Calista –trasunto de la dramaturga Catherine Trotter- manifiesta que: "Learning is absolutely necessary to all who pretend to poetry" (Morgan, 1992: I, 2, p. 402), con lo que quizás involuntariamente se hace referencia a esta lacra padecida por la mujer. En *The Revolution of Sweden* (1706), Trotter manifiesta esta misma preocupación compartida con otras autoras, ya que

RESTAURACIÓN INGLESA

There are so great Difficulties, and such general Discouragements, to those of our Sex who wou'd improve their Minds, and employ their Time in any Science, or useful Art, that there cannot be a more distinguishing Mark of a Free, and Beneficient Spirit, than openly to condemn that illgrounded Custom, by giving Countenance and Protection to those who have attempted against it (Trotter, 1706: "To the Right Honourable the Lady Harriett Godolphin").

Todavía en 1711, Susanna Centlivre hacía esta ingeniosa confesión -que encerraba una crítica al género masculino- a Henry Bentick, receptor de la dedicatoria a *Mar-Plot* (estr. 1710/publ. 1711): "It is the Misfortune of our Sex, that we are deterr'd from the Advantages of a Learned Education: But as our Expressions are Artless, our Sentiments are less Disguis'd" (Centlivre, 1711: "Epistle Dedicatory").

De hecho, la mujer no pudo participar plenamente de la enseñanza universitaria hasta finales del siglo XIX. En Oxford, la primera facultad universitaria femenina -Lady Margaret Hall- fue fundada en 1878, aunque las alumnas no gozaron de plenos derechos hasta 1920. Fueron fundamentales las aportaciones de luchadoras como Emily Davies (1830-1921), que participó en una comisión para lograr la admisión de mujeres a los exámenes universitarios e intervino en la fundación de Girton College en 1873. Fue precisamente en la biblioteca de esta facultad donde en 1928, Virginia Woolf, mientras reflexionaba sobre su próxima conferencia -de la que surgió *A Room of One's Own*- fue reprendida porque "ladies are only admitted [...] if accompanied by a Fellow of the College or furnished with a letter of introduction" (Woolf, 1945: 9). Anne Jemima Clough (1820-1892) contribuyó decididamente a la admisión de alumnas

en las universidades de Manchester y Newcastle, convirtiéndose en la primera rectora de Newnham College –Cambridge- en 1880.³¹

Ni siquiera el acceso a la lectura proporcionaba a las mujeres instruidas de la Restauración elementos para cuestionarse los inalterables roles maternos y de sumisión al hombre que se consideraban intrínsecos a su género y que implicaban su exclusión de la vida pública. Puesto que la bibliografía demandada por y para el público femenino estaba conformada en su mayor parte por libros de divulgación consuetudinaria, normas de urbanidad o lecturas religiosas, los libros que leían hacían hincapié en su formación moral, no intelectual. El satirizado personaje del abogado Docket, en *The Woman Turned Bully* (1675), advierte a su sobrina contra la lectura de obras de teatro, recomendándole obras instructivas como *The Whole Duty of Man*³² o los *Psalms* de Robert Wisdom (Mora et al., 2007: 32). Entre las mujeres de clase acomodada era un hecho la afición por el teatro y, en una de las numerosas publicaciones que recomendaban buenos modales a las damas, se criticaba irónicamente el gusto por la lectura de "Lewd Plays and Whining Romances"³³ (*The Ladies Catechism*, 1703: 4).

Entre las lecturas recomendadas por Woolley (véase más arriba), se encontraban las novelas románticas de Gaultier La Calprenède o Madeleine de

³¹ Véanse "Oxford, University of", "Davies, Emily" y "Clough, Anne Jemima": EB.

³² "Fear God, and keep his commandments: for this *is* the whole *duty* of man" (Ecclesiastes, 12: 13). Richard Allestree (véase también *The Ladies Calling* más arriba) fue autor de *The Practice of Christian Graces, or the Whole Duty of Man Laid down in a Plaine and Familiar Way for the Use of all, but especially the Meanest Reader* (1658), que en 1700 alcanzaba su vigésimo-quinta edición (Sutherland, 1969: 30).

³³ "A fictitious narrative in prose of which the scene and incidents are very remote from those of ordinary life; *esp.* one of the class prevalent in the 16th and 17th centuries, in which the story is often overlaid with long disquisitions and digressions. Also occas., a long poem of a similar type" (OED).

RESTAURACIÓN INGLESA

Scudéry –traducidas al inglés por Cotterel, Loveday, Davies y Havers- que gozaron de gran popularidad. La hermana de Evelyn se mostró encantada al ver *The Conquest of Granada* (estr. 1670/publ. 1672), de Dryden, ya que le pareció “a play so full of ideas that the most refined romance I ever read is not to compare with it: love is made so pure, and valour so nice, [...]” (Sutherland, 1969: 61). Elizabeth Pepys era también gran aficionada a estas lecturas, como *Le Grand Cyrus*³⁴, de Scudéry (08-12-1660 y 12-05-1666) o *Polixandre*, de Gomberville (31-01-1660)³⁵.

Los contenidos de las publicaciones “permitidas” y difundidas entre las mujeres fueron consolidando una notable escisión entre hombres y mujeres que, según Laqueur, culminaría un siglo más tarde, ya que “sexuality as a singular and all-important human attribute with a specific object –the *opposite* sex- is the product of the late eighteenth century. There is nothing natural about it” (Laqueur, 1992: 13). La literatura “femenina” seguía reafirmando y definiendo el ámbito privado en el que debían desenvolverse las mujeres. La pasión por la lectura y el conocimiento era todavía considerada, incluso en las clases altas, síntoma de desequilibrio mental (Wilcox, 1996: 82 y 86). Como afirmaba irónicamente Frances Boothby en su prólogo a *Marcelia*,

With Ballading I think she mad is grown,
And by her Prologue fain would make it known.
She need not be so hasty; faith her Play
Will witness that her Reason's gone astray:

³⁴ La novela más extensa de la literatura francesa, publicada en 10 volúmenes (“Scudéry, Madeleine”: EB).

³⁵ Véase en 3.2. el epílogo de *Squire of Alsatia*, de Shadwell, tratando estas lecturas de forma peyorativa.

For when that it is done, I'm almost sure,
You'l give her Bedlam³⁶ for Reward or Cure.

(Boothby, 1670: "Prologue")

Y Rochester, en "*A Letter from Artemisa in the Town, to Cloe in the Country*",
volvía a incidir en el asunto:

Dear *Artemisa!* Poetry's a Snare:
Bedlam has many Mansions: have a care:
Your Muse diverts you, makes the Reader sad:
You think your self inspir'd: He thinks you mad.

(Rochester, 1691: 66)

Quienes se atrevieron a cruzar esta frontera se situaron en la esfera de la excentricidad y la marginalidad. De hecho, Margaret Cavendish –Duchess of Newcastle- fue conocida como "Mad Madge" (Mann et al., 1996: 8); esta aristócrata concitaba la curiosidad de quienes la veían llegar a la *Royal Society* donde observaba –sin poder participar en ellos- los experimentos allí realizados (Wilson, 2004: 3). Fue la primera mujer que logró introducirse en aquel mundo científico de predominancia masculina. Margaret Cavendish gozó de una desahogada posición económica –que le permitía ciertos caprichos- y además contó con la complicidad de su comprensivo esposo. Abundando irónicamente en la fama de esta mujer, Woolf escribe "Evidently, the crazy Duchess became a bogey to frighten clever girls with" (Woolf, 1945: 63).

En resumidas cuentas, factores como el inmovilismo social, la posición económica y una deficiente formación intelectual determinaron la escasa producción literaria de la mujer en esta época. Por ejemplo, sólo siete mujeres

³⁶ Hospital psiquiátrico de la época. El diccionario de Johnson aclara la etimología: "(corrupted from Bethlehem, the name of a religious house in London, converted afterwards into a hospital for the mad.) A madhouse" (Chalmers, 1994: 62).

RESTAURACIÓN INGLESA

de un total de 142 autores merecen para James Sutherland una referencia en *English Literature of the Late Seventeenth Century* (véase Sutherland, 1969: 579-589). El compendio bibliográfico de Watson no menciona a ninguna escritora bajo los epígrafes de *Restoration Poetry* o *Restoration Drama*. En el apartado de *Minor Poetry 1660-1700* aparecen los nombres de 63 autores, de los que sólo siete son mujeres (véase Watson, 1971, vol.2: 467-490). En el de *Minor Restoration Drama* se consignan 44 dramaturgos y seis autoras que publicaron sus obras antes de 1714. Entre todas ellas, merece mención especial Susanna Centlivre, cuyo nombre figura entre los cuatro que integran el grupo de *Early Eighteenth-Century Drama*. El compilador la incluye en el epígrafe principal, no en los secundarios (véase Watson, 1971, vol.2: 777-784).

En una tabla comparativa de Patricia Crawford que recoge publicaciones de mujeres por géneros literarios y décadas, destacan 121 adscritas a la divulgación cuáquera³⁷; 51 a la literatura y 38 a la prosa, entre 1661 y 1700 (Mulhivill, 1987: 131). En otra tabla estadística donde Crawford recoge publicaciones femeninas por lustros, se observa un crecimiento importante desde 1651, tanto en primeras ediciones como en cifras totales de publicaciones: de 5 a 43, y de 11 a 57 con respecto al lustro anterior, respectivamente. Otros números relevantes son 75 ediciones entre 1681-85; 89 entre 1686-90, y 96 entre 1696-1700 (Prior, 1985: 265. Véase ANEXO 7.1. de esta tesis).

The Oxford Guide to British Women Writers incluye hasta 27 autoras que desarrollaron su labor literaria en este periodo histórico (véase Shattock, 1994). Pero exceptuando algunas contribuciones notables en la lírica, el ensayo

³⁷ Según Travitsky, en 1672 este movimiento religioso decidió conservar dos copias de cada texto producido por sus miembros (Wilcox, 1996: 253).

filosófico-religioso y ciertas obras de teatro que gozaron de éxito, el resto de la producción permaneció inédita, circulando de forma manuscrita en entornos familiares, y no se empezaron a editar hasta mucho más tarde. Muestras de esta escasa repercusión editorial son las obras de Lady Hutchinson (1620-c. 1675), Lady Halkett (1622-1699) o Celia Fiennes (1662-1741), publicadas por primera vez en 1806, 1875 y 1812, respectivamente. En otras ocasiones y quizás para evitar prejuicios editoriales, obras como las de Sarah Egerton y Elizabeth Rowe fueron publicadas anónimamente (véase Shattock, 1994). De hecho, no fue hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando surgieron los primeros intentos de rescatar del olvido a aquellas mujeres.

George Ballard, con *Memoirs of Several Ladies of Great Britain* (1752); John Duncombe, con *The Feminiad* (1754) o George Colman y Bonnel Thornton con *Poems by Eminent Women* (1755), contribuyeron a crear un catálogo de escritoras certificando, al tiempo, la creciente importancia de la producción literaria femenina (Shattock, 1994: ix). Tanto Ballard como Duncombe destacaron a las autoras más discretas –abanderadas por Katherine Philips- e ignoraron a las más atrevidas –las que siguieron la estela de Aphra Behn–, tales como Delarivier Manley o Susanna Centlivre- (Williamson, 1990: 20-21). Ballard se proponía eliminar “that vulgar prejudice of the supposed incapacity of the female sex” (Shattock, 1994: 22). Para Duncombe, la actividad literaria no implicaba una amenaza al orden doméstico (Shattock, 1994: 165); Colman y Thornton destacaron que esta antología no era “inferior to any miscellany compiled from the works of men” (Shattock, 1994: 343).

A pesar de las dificultades a que se ha hecho referencia, no deja de sorprender el número de mujeres que intentaron hacerse un hueco en el mundo literario. Para Williamson –apoyándose en los ejemplos de Fraser- este periodo

RESTAURACIÓN INGLESA

histórico que atestigua el nacimiento de la Inglaterra moderna propició el desarrollo de la conciencia liberadora de la mujer. Fue una manifestación más del desafío a la autoridad, patente en otros ámbitos sociales. El mismo poder monárquico se sometió definitivamente al parlamentario a partir de 1688; al mismo tiempo, se empezó a cuestionar el progresivo poder del hombre de clase media en la vida política y pública, de la que estaba excluida la mujer (Williamson, 1990: 23 y 26).

No fue fácil romper con el papel tradicionalmente asignado a la mujer. Hablar en público significaba para ella transgredir unos preceptos establecidos. Por eso, su relación con la expresión literaria debía basarse en el rol pasivo de la inspiración, no de la creación (Wilcox, 1996: 1). Margaret Cavendish manifestaba en *Poems, and Fancies* (1653) haber recibido esta advertencia: "Work Lady, Work, let writing Books alone, / For surely wiser Women nere wrote one" (Newcastle, 1653: "To all Noble, and Worthy Ladies"). De la reticencia a la formación intelectual de la mujer y a su exhibición en público da cuenta *The Female Wits*, donde se ridiculiza a las autoras teatrales más notables de finales del siglo -Mary Pix, Delarivier Manley y Catherine Trotter-, presentándolas como ejemplos de arrogancia y pedantería. El hecho mismo de la existencia de tal obra satírica revela hasta qué punto habían adquirido relevancia esas dramaturgas. *The Royal Mischief* (1696) y su autora -Delarivier Manley- fueron objetivos centrales de esta parodia.

El número de representaciones de la tragedia de Manley, que "made a shift to live half a dozen Days, and then expir'd" (Wells, 1942: 20) -tal y como documenta *A Comparison between the Two Stages* (1702)- no implica desde luego un triunfo rotundo, pero tampoco despreciable, considerando además el sarcasmo con que el autor se refirió siempre a las dramaturgas de la época . En

las primeras temporadas de los años 60, un gran éxito como *The Siege of Rhodes* se consideraba como tal a tenor de su "continu'd Acting 12 Days without Interruption with Great Applause" o *The Wits* (estr. 1661/publ. 1665³⁸) –ambas de Davenant-, "8 Days Acting Successively" (Summers, 1928: 21). Posteriormente, parece que se dio más importancia al número total de representaciones durante la primera temporada que al total de días inmediatamente después del estreno. En el prefacio de *A Citizen Turned Gentleman* (1672), de Ravenscroft –con nueve días en cartel tras el estreno- se especifica como hecho sintomático de su triunfo el que fuera representada treinta veces en un corto espacio de tiempo, y el Prefacio de *The Constant Couple* (estr. 1699/publ. 1700) de Farquhar alude a un enorme éxito, debido a 50 funciones en 5 meses (Lennep, 1965: clxi).

La sátira de *The Female Wits* se articula contra los excesos retóricos y la truculencia de la obra de Manley en particular, y sobre todo, contra la inadecuación de la mujer para la dramaturgia y la literatura; como ironiza Marsilia –álgter ego de la dramaturga Manley-: "by this play the Town will perceive what a woman can do" (Morgan, 1992: III, 1, p. 431). Según Finke, esta obra "achieves its ends –laughing women from the stage- by reasserting the essential masculinity of art and of language". El hecho de que en la primera escena se muestre a la protagonista en su vestuario y no en el teatro, como hubiera sido propio de estas *rehearsal plays*³⁹, delimita de forma cruel el dominio social en el que debía estar confinada la mujer (Finke, 1984: 66). Pero esta sátira

³⁸ Esta obra es en realidad anterior: obtuvo permiso en 1634 para ser representada por la *King's Company* y existe un texto de 1636 (Harbage, 1989: 134).

³⁹ Se refiere a la técnica del metateatro o "teatro dentro del teatro", por lo que al escenificarse el ensayo de una pieza, la acción debería estar localizada siempre en el escenario o un entorno teatral.

RESTAURACIÓN INGLESA

no es más que una muestra dentro de una larga tradición de burlas hacia la mujer instruida. Tal actitud no fue privativa del entorno masculino, ya que la propia Aphra Behn ridiculizó a Mary Astell mediante el personaje Lady Knowell en *Sir Patient Fancy* (1678) (Fraser, 1999: 488), aunque concediéndole al final cierta indulgencia (Mann et al., 1996: 311).

Más implacables fueron otros autores. La parodia que de *The Virtuoso* (1676) de Shadwell hizo Thomas Wright -*The Female Virtuoso's* (1693)- mostraba a mujeres de "appropriately nonsensical opinions" (Fraser, 1999: 378); de hecho, en el *Dramatis Personae* se describe a Lady Meanwell como "An imperious Wife; great Pretender to Wit" (Wright, 1693: *Dramatis Personae*). Sabiduría y altanería se identifican, oponiéndose a otras cualidades consideradas propiamente "femeninas". Catchat –una "solterona" que persigue a los hombres en la pieza de Wright- es recriminada así por el notario Engross:

CATCHAT: But for all you Mr. Engross, when I Marry, which I know I will be soon now, I'll have all my Writings drawn in Hieroglyphics, and some Egyptian Priest, or Brachman of India to perform the Office.

ENGROSS: Faith, Lady, those Gentlemen live a great way off, and if you stay to Marry, till their arrival, your Virginitie will deserve a place in the Oxford Nackatory, among the pieces of Antiquity.

(Wright, 1693: V, p. 42)

Sir Maurice Meanwell, un ciudadano rico y honrado, alude en una canción a los orígenes bíblicos de la arrogancia femenina:

Man first was destin'd for the Sov'reign Sway,
But haughty Woman, scorning to obey,
Call'd to her Beauty's Aid, the Serpent's Art,
Surpris'd his Reason, and Ensnar'd his Heart:

Since when we struggle for our Right in vain,
Their Tongues and Eyes will still the Rule maintain.

(Wright, 1693: V, p. 51)

Congreve, en *The Double Dealer* (1694), incluía el personaje de Lady Froth, "a great Cocquet; pretender to Poetry, Wit, and Learning" (Dramatis Personae), una mujer digna de mofa porque escribe "Songs, Elegies, Satires, Encomiums, / Panegyricks, Lampoons, Plays, or Heroick Poems" (Congreve, 1694: II,1, p. 14). Aludiendo concretamente a dos de las dramaturgas de la época, el autor anónimo de *Animadversions on Mr. Congreve's Late Answer to Mr. Collier*, se refiere a ellas como "two She Things, call'd Poetesses, which write for his House"⁴⁰ (*Animadversions...*, 1698: 34). Se acusaba a la mujer instruida no sólo de petulancia, sino paradójicamente de poseer escasa formación para suplir su supuesta inferioridad intelectual, con lo que no se permitía válvula de escape a su expresión literaria. En *The Female Wits*, el personaje Awdwell, oyendo a Marsilia y a Calista, que hacen comentarios sobre Aristóteles, dice en un aparte "Oh, that I could but conjure up the old philosopher to hear these women pull him in pieces!", y Marsilia ruega a sus actrices: "Pray, take care, gentlewomen, as we poets are fain to do, that we may excel the men, who first led the way" (Morgan, 1992: I, 1, p. 397, y III, 1, p. 420).

El personaje Chagrin -the Critick- lo expuso así en *A Comparison between the Two Stages* (1702): "I hate these Petticoat-Authors; 'tis false Grammar, there's no Feminine for the Latin word, 'tis entirely of the Masculine Gender, and

⁴⁰ Puesto que Congreve fue uno de los gerentes del nuevo Theatre Royal -en Lincoln's Inn Fields- tras la crisis y escisión de la *United Company* ("Congreve, William": EB), se debía referir a Pix y a Trotter, que estrenaron, por un lado, *The Innocent Mistress*, *The Deceiver Deceived* y *Queen Catharine*; y por otro, *Fatal Friendship* entre 1697 y 1698 (véanse datos de la producción teatral en Mann et al., 1996: 405).

RESTAURACIÓN INGLESA

the Language won't bear such a thing as a She-Author" (Wells, 1942: 17). Finke concluye que "the very idea of an 'author' is closely tied to notion of masculine identity and procreation which exclude women" (Finke, 1984: 69). Evidentemente, el rechazo a las escritoras por su supuesta inferioridad intelectual y por sus carencias educativas se completaba además -como en el caso de las actrices- con las dudas sobre su moral sexual, identificando expresión pública con prostitución. Rochester -en *A Letter from Artemisa in the Town, to Cloe in the Country*- advierte: "No sooner well convinc'd writing's a shame;/ That Whore is scarce a more reproachful name / Than Poetess" (Rochester, 1691: 67). Gould parafrasea esta cita añadiendo: "He [Rochester] tells thee, *Whore's the like Reproachful Name, / As Poetress* --- the luckless Twins of Shame" y recomienda la renuncia de la mujer a una actividad claramente masculina: "For Songs obscene fit not a Womans Pen, / Let's leave that Guilty Glory to the Men" (Gould, 1691: 19-20).

Es comprensible pues cómo la propia Trotter intentó esquivar ese término que encerraba tal ambigüedad. En la dedicatoria al Lord Chamberlain en *Agnes de Castro* (estr. 1695/publ. 1696) se presenta como "one who Conceals her Name, to shun that of Poetress" (Trotter, 1696: "To Charles, Earl of Dorset and Middlesex"). La postura defendida por los escritores de finales del siglo XVII exigía que las mujeres estuvieran excluidas tanto del trono francés como del Parnaso de Apolo. Esta invocación a la *Salique Law of Wit* permitía sólo una excepción en cada periodo de tiempo. Para Cowley, ésta fue Philips, a la que elogiaba en la dedicatoria a su libro de poemas afirmando

Ah cruel Sex! Will you depose us too in Wit?

Orinda does in that too reign,

Does Man behind her in prod triumph draw,
And cancel great Apollo's Salick Law.

(Philips, 1664: "To the most excellently
accomplish'd, Mrs. *K.P.* upon her Poems")

En opinión de Jenkins fue Behn quien representó la ruptura con esa excluyente norma (Williamson, 1990: 166). En una de las dedicatorias a *Fatal Friendship* (1698), de Catherine Trotter, una voz masculina afirma: "Our Salique Law of Wit you have destroy'd, / Establish'd Female Claim, and Triumph'd o'er our Pride" (Trotter, 1698: "To the Ingenious Author"); Mr Prior, autor del epílogo a *Lucius* (1717) de Manley, se dirige al público masculino para reprocharle: "By our full Pow'r of Beauty, we think fit To damn this Salique Law, impos'd on Wit" (Rodes, 1989: "Epilogue"). Pero las así llamadas "*petticoat authors*" recurrieron a la autodefensa manifestándose por medio de la literatura.

Aphra Behn, en el epílogo a *Sir Patient Fancy*, reclama con contundencia un derecho al que se considera acreedora:

What has poor Woman done that she must be,
Debar'd from Sense, and Sacred Poetrie?

[...]

Because we do not Laugh at you, when Lewd,
And scorn and cudgell ye when you are Rude;

[...]

Quickest in finding all the subtlest waies
To make your Joys: why not to make you Plays?

[...]

An if you're drawn to th'tife, pray tell me then
Why Women should not write as well as Men.

(Behn, 1687: "Epilogue")

RESTAURACIÓN INGLESA

Por su parte, Anne Finch –Countess of Winchelsea- denunciaba con ironía en “The Introduction”:

Alas! a woman that attempts the pen,
Such an intruder on the rights of men,
Such a presumptuous creature is esteemed,
The fault can by no vertue be redeemed.

(Thompson, 1987: vv. 9-12)

Este extracto, que pertenece a su obra poética publicada anónimamente en 1713, deja traslucir un enojo al que afortunadamente –por su posición privilegiada- no se sumaban las dificultades económicas de otras autoras (Ferguson, 1985: 248). Desde luego, la poesía -a la que podía atribuirse cierta carga erótica- no se consideraba precisamente el género más apropiado para la lectura o la expresión literaria de las mujeres, pero aún así, se encuentran notorias aportaciones.

Williamson establece una interesante doble tradición poética femenina: la encabezada por Philips -*The Matchless* o también *Chaste Orinda*- y la liderada por Behn -*Astrea*-. Esta “doble tradición” distingue entre dos formas diferentes de aproximarse a la creación literaria por parte de las poetisas, es decir, desde la virtud y el recato, que se convierten en cualidades indisociables de las artísticas, o desde el atrevimiento impropio de una mujer. Gould, aludiendo a este segundo grupo, lamenta la degeneración a la que había sucumbido la poesía,

`Tis not, I say, as when *Orinda* wrote,
With all the Grace and Majesty of thought;
So well proportion'd her soft strain appears,
She pleas'd our Eyes, not more than our Ears;

Rapt we all stood, nor knew which to prefer,
Whether to Read her Verse, or gaze on Her!

(Gould, 1691: 19)

Duncombe, en *The Feminiad* (1754), ensalza la tendencia iniciada por Philips:

Since here [Britain], in Charles's days, amidst a train
Of shameless bards, licentious and profane,
The chaste Orinda rose; with purer light,
Like modest Cynthia, beaming thro' the night:

(Duncombe, 1754: vv. 108-111)

Mary Pix, intentando conciliar ambas tendencias, alaba a Manley por *The Royal Mischief* y la compara tanto con Behn como con Philips: “*Like Sappho Charming, like Afra Eloquent,/ Like Chast Orinda, sweetly Innocent*” (Manley, 1696: “To Mrs Manley, upon her Tragedy call’d *The Royal Mischief*”). De forma similar, en la dedicatoria a la autora de *Poems on Several Occasions* –Elizabeth Rowe, aunque firmados con su seudónimo “Philomela”- se la elogia de esta forma: “*Sappho and Behn reform’d, in Thee revive,/ In Thee we see the chast Orinda live*” (“Philomela”, 1696: “To the Author of these Poems”). El criterio que Williamson sigue para establecer esta distinción entre formas diferentes de abordar la poesía se basa no sólo en los contenidos temáticos sino en la actitud “protofeminista” de cada grupo. Las primeras –las que preferían el estilo de Philips-, desde un cierto conservadurismo político, social y artístico que ensalzaba la virtud de la vida retirada, la amistad, la discreción y la mejora de oportunidades para la educación femenina. Las segundas –seguidoras de la estética lírica iniciada por Behn-, desde el atrevimiento de escribir sobre la sexualidad desafiando tabúes, reclamando la igualdad con los hombres en cuanto a calidad literaria y considerando su actividad dentro de una profesionalidad por la que no había que disculparse (Williamson, 1990: 21-22). Para Williamson, Philips representa pues,

RESTAURACIÓN INGLESA

el modelo poético femenino aceptable alineado con la tradición horaciana del *Beatus ille*,⁴¹ bajo la convicción de que la vida moral sólo podría lograrse en un entorno rústico mediante la renuncia consciente a la vida pública, lo que significa el alejamiento de los conflictos mundanos asequible desde el entorno privado (Williamson, 1990: 68-70). Obsérvense las similitudes del poema "A Country-life" con el epodo horaciano:

How Sacred and how Innocent
 A Country-life appears,
 How free from Tumult, Discontent,
 From Flattery or Fears!
 This was the first and happiest Life,
 When man enjoy'd himself,
 Till Pride exchanged Peace for Strife,
 And Happiness for Pelf.

(Philips, 1669: 88)

Williamson también destaca como tema central en la obra poética de Philips el elogio a la amistad por encima del amor, como vínculo establecido entre iguales y normalmente del mismo sexo (Williamson, 1990: 71).

41

Beatus ille qui procul negotiis,
 ut prisca gens mortalium
 paterna rura bobus exercet suis,
 solutus omni fenore,
 neque excitatur classico meles
 trucineque horret iratum mare,
 forumque vitat et superba civium
 potentiorum limina.

A happy man is he,
 From business far and free,
 Like mortals in the golden days;
 With steers at his command,
 To till his father's land,
 Whom int'rest neither plagues nor
 sways.
 Him no dread trump alarms,
 To take the soldiers arms,

[...]

(Smart, 1767, vol.2, Epode II: vv.1-8)

And when two Souls are chang'd and mix'd so,
It is what they and none but they can do.
This, this is Friendship, that abstracted flame
Which groveling Mortals know not how to name.

[...]

For Love, like earthy firest (which will decay
If the material fuel be away)
Is with offensive smoke accompanied,
And by resistance only is supplied:

[...]

(Philips, 1669: 79)

Los poemas de Anne Killigrew, publicados de forma póstuma por su padre, fueron prologados por Dryden con una oda –“To the Pious Memory of the Accomplisht Young Lady Mrs Anne Killigrew”- en la que, aun reconociendo su ingenio y capacidad intelectual, concedía más importancia a cualidades propiamente “femeninas”, como la belleza física. En la estrofa VIII así lo expresa:

Now all those Charmes, that blooming Grace,
The well-proportion'd Shape, and beauteous face,
Shall never more be seen by Mortal Eyes;
In Earth the much lamented Virgin lies!

(Killigrew, 1686: vv. 1-4)

La compara con Philips, pero el reconocimiento de su capacidad intelectual queda ensombrecido por la anecdótica coincidencia de sus tempranas muertes a causa de la viruela: “But thus Orinda dy'ed: / Heav'n, by the same Disease, did both translate, / As equal were their Souls, so equal was their Fate” (Killigrew, 1686: vv. 14-16).

Para Williamson, el punto en común entre Killigrew y Philips radica en la temática común de sus obras, es decir, su desprecio por la hostilidad del mundo

RESTAURACIÓN INGLESA

y la condición humana y su alabanza del retiro espiritual (Williamson, 1990: 79). En "A Farewell to Worldly Joys", Killigrew expresa esta renuncia a los bienes materiales:

Farewell ye Unsubstantial Joyes,
Ye Gilded Nothings, Gaudy Toyes,
Too long ye have my Soul misled,
Too long with Aiery Diet fed:
But now my Heart ye shall no more
Deceive, as you have heretofore:

(Killigrew, 1686: 18)

En "The Miseries of Man" expresa así el lamento de la melancólica Cloris:

Ah wretched, truly wretched Humane Race!
Your Woes from what Beginning shall I trace,
Where End, from your first feeble New-born Cryes,
To the last Tears that wet your dying Eyes?
Man, Common Foe, assail'd on ev'ry hand,
Finds that no Ill does Neuter by him stand,
Inexorable Death, Lean Poverty,
Pale Sickness, ever sad Captivity.

(Killigrew, 1686: 33)

Jane Barker -*Galesia*-, también admiradora de Philips, mitifica el retiro de los anacoretas o el sentido profundo de la amistad como un sentimiento "mysterious [...] / Which can unite, and make two Hearts but one;/ It purifies our Love, and makes it flow /I'th' clearest stream that's found in Love below" (Barker, 1688: 18). Las dedicatorias que recibe con motivo de la publicación de sus poemas inciden en la identificación con Philips; Philaster, por ejemplo, la considera "the *Heiress* of that Ladies *Muse*,/ Rivals their Merits, and their Sence

out-do's; [...] " (Barker, 1688: "To Madam Jane Barker, on her Incomparable Poems") o la de S.C. Esq., reconociendo que "We Men wou'd fain *monopolize* all Wit, / [...] our *Patent* writ. / How grosly we mistook, *Orinda* knew, / We are convinc'd too by your *Verse* and *You* (Barker, 1688: "To Mrs. Jane Barker, on her Ingenious Poems").

Lady Mary Chudleigh y Anne Finch -Countess of Winchelsea- se vinculan también a este grupo de seguidoras de Philips exponiendo, sobre todo, su defensa vehemente de la capacidad intelectual y creativa de la mujer, como se ha visto más arriba. En momento mucho más tardío, Jane Holt (véase Jane Wiseman en 3.4.4.), en su poema "To a Lady from the Country in 1709" se adscribía a esta tradición de la lírica bucólica iniciada por Philips:

Cheerful and Healthy here I dwell,
In a little homely Cell,
From whence the World wou'd tempt in vain,
I all its faithless Charms disdain.

(Holt, 1717: 21-22)

El segundo grupo de poetisas, más osado en su reivindicación de la igualdad, sigue la estela que iniciara Behn. En el epílogo a *Sir Patient Fancy*, Behn abundaba en disquisiciones que no se consideraban propias de la medida femenina; ella desafió las concepciones de sumisión y recato explotando abiertamente la sexualidad como tema, y presentando en sus composiciones líricas a la mujer como objeto y sujeto de las mismas. En la obra poética *Lycidus: or the Lover in Fashion* (1688), alude a sus amistades femeninas incluyendo claras referencias autobiográficas. El poema final versa sin eufemismos sobre el amor lésbico (Ferguson, 1985: 143) al dedicarlo abiertamente "To the Fair Clarinda, Who Made Love to Me, imagin'd more than Woman" y al reconocer que:

RESTAURACIÓN INGLESA

In pity to our Sex sure thou wer't sent,
 That we might Love, and yet be Innocent;
 For sure no Crime with thee we can commit;
 Or if we shou'd – thy Form excuses it.

(Behn, 1688: vv. 12-15, p. 176)

Bajo el seudónimo "Ephelia" se oculta una identidad literaria que ha sido objeto de debate durante siglos. Según algunas teorías podría ser Joan, hija de Philips (Williamson, 1990: 154); otras hipótesis apuntan a Katherine Philips, Cary Frazier –Countess of Peterborough-, Anne Phillips Prowde, Lady Mary Villiers–Duchess of Richmond and Lennox- o incluso a un hombre: Sir George Etherege. Casanova mantiene que más importante que la identificación personal del autor o autora es el contexto literario propiamente femenino recreado por "Ephelia" (Cuder-Domínguez et al., 2006: 38). Williamson incide en este mismo argumento ya que,

We know her female perspective on a love affair [...], her relationships with other men, and her sense of herself as a writer, even if her creator was a man. If her book was isolated from its context, any reader would know that it was written by a woman or someone pretending to be a woman. [...] If a male writer can pretend to be a woman, women have developed a discourse, and this is another achievement of seventeenth-century women (Williamson, 1990: 35).

Mulhivill argumenta en un extenso estudio que "Ephelia" es Lady Mary Villiers, aristócrata próxima al círculo de Charles II (Mulhivill, 2005), quien se proclamaba heredera de Behn. Su colección de sesenta y cinco poemas, *Female Poems on Several Occasions* fue publicada en 1679 y de nuevo en 1682. En las composiciones de temática amorosa se apropia de temas y convenciones del amor cortés –tan explotados por los hombres- que ella recrea desde el punto de

vista femenino (Shattock, 1994: 155). Así expresa sus sentimientos en "Love's First Approach"⁴²:

Strephon I saw, and started at the sight,
 And interchangably look'd red and white;
 I felt my Blood run swiftly to my heart,
 And a chill Trembling seize each outward part:
 My Breath grew short, my Pulse did quicker beat,
 My Heart did heave, as it wou'd change its Seat:

("Ephelia", 1679: 7).

Gould equipara a "Ephelia" con Behn –aquí identificada con Sappho⁴³- no por sus logros literarios, sino por sus costumbres disolutas:

Ephelia, poor *Ephelia*, Ragged Jilt,
 And *Sapho*, famous for Her Gout and Guilt,

[...]

Yet *Hackney Writers*; when their Verse did fail
 To get 'em Brandy, Bread and Cheese, and Ale,
 Their Wants by Prostitution were supply'd;

[...]

For *Punk* and *Poesie* agree so pat,
 You cannot well be *this*, and not be *that*:

(Gould, 1691: 5)

Otra mujer que podría incluirse en este grupo en línea con Behn, Sara Egerton, respondió con contundencia a los ataques misóginos de Gould en su *Female Advocate: or, an Answer to a Late Satyr against the Pride, Lust and*

⁴² Incluido en *Female Poems on Several Occasions* (1679).

⁴³ Según opinión contemporánea, "stil'd for curious Verse, the tenth Muse, but her wanton way of Writing hindered much of the Merit of them" (*The Ladies Dictionary*, 1694: 444).

RESTAURACIÓN INGLESA

Inconstancy of Woman (1686), llamándolo "Blasphemous Wretch" y justificando la creación de la mujer en base a que

When Heaven survey'd the Works that it had done,
Saw Male and Female, but foud Man alone,
A barren Sex, and insignificant;
So Heaven made Woman to supply the want,
And to make perfect what before was scant:
Then surely she a Noble Creature is,
Whom Heaven thus made to consummate all Bliss.

(Egerton, 1686: 2)

También Trotter, Manley, Pix y Centlivre están, según Williamson, vinculadas a ese grupo que afirmaba su rebeldía ante la inconsistencia del tópico de la inferioridad intelectual de la mujer. Para Duncombe, estas autoras eran enemigas de la verdad (Williamson, 1990: 21) y hace a "the modest Muse" sentir cómo "Abash'd she views the bold unblushing mien / Of modern Manley, Centlivre and Behn; / And grieves to see One nobly born disgrace" (Duncombe, 1754: vv. 139-143). Behn y las cuatro autoras mencionadas en último lugar fueron más célebres por sus obras dramáticas y en prosa que por su verso.

En ocasiones, las escritoras elegían como medio expresivo la traducción, que resultaba menos comprometedora. De hecho, durante una visita a Irlanda, Katherine Philips tradujo *La Mort de Pompée* (1644), de Pierre Corneille, con el nombre de *Pompey*, que se estrenó en el Smock Alley de Dublín el 10 de febrero de 1663 (Mann et al., 1996: 257) y que apareció publicada ese mismo año en Londres. La publicación "was celebrated in a cautious couplet" que intentaba advertir de los prejuicios contra la autoría femenina desde la modestia: "Yes, that bold work a Woman dares Translate, / Not to provoke, nor yet to fear Mens hate" (Fraser, 1999: 381). Philips mostraba su humildad en la dedicatoria a la

Condesa de Cork en la edición de *Pompey* de 1669, a la vez que reclamaba su protección:

As some untimely Flower, whose bashful head

[...]

Is rescu'd by the Sun's prevailing Ray,

To share that Light with which he guilds the Day;

So this Translation of strict Eyes afraid,

With conscious blushes, would have sought a shade,

When your resistless Power did Orders give,

Yet from submission this assurance grows,

That you'll protect the Person you expose,

[...]

(Philips, 1669: "To the Right Honourable...")

La traducción del *Horace* de Corneille –que ella no pudo concluir antes de su muerte- sería luego completada por Sir John Denham, quien le añadiría el último acto. En ambas versiones de Corneille, Philips transformó elegantemente los alejandrinos franceses en pareados heroicos (Wilcox, 1996: 272), demostrando esa maestría en el terreno lírico por el que fue tan reconocida. Su imagen quedaría asociada a la de "A Lady of that Admirable Merit and Reputation, that her Memory will be honour'd of all Men that are Favourers of Poetry" (Langbaine, 1691: 403). Sus poemas, difundidos de forma semiprivada, fueron publicados en 1664, al parecer, sin su consentimiento. A Sir Charles Cotterel⁴⁴, en una de sus cartas, le confesaba:

⁴⁴ *Master of Ceremonies* de Charles II y quien podría asegurarle acceso a lo más granado del círculo de la corte, como la Duchess of York e incluso al propio rey (Milling, 2000: 274).

RESTAURACIÓN INGLESA

I am so innocent of that wretched artifice of a secret consent (of which I am, I fear, suspected) that whosoever would have brought me those copies corrected and amended, and a thousand pounds to have bought my permission for their being printed, should not have obtained it (Aughterson, 1995: 257).

Williamson manifiesta sus dudas con respecto al deseado anonimato, arguyendo que, a pesar de negarse a firmar sus obras, la correspondencia de Philips con Cotterel evidencia su preocupación por la marcha de las ediciones de sus obras, e incluso el temor a un plagio de *Pompey*⁴⁵. Philips trataba de mantener el equilibrio entre la discreción y el recato propios de una mujer y su ambición como escritora (Williamson, 1990: 65).

Aphra Behn también tradujo: en 1700 realizó una versión de *La Pluralité des Deux Mondes*, de Bernard Le Bovier de Fontenelle. Behn muestra en *The Theory or System of Several Worlds* una postura muy diferente a la docilidad expresada por Philips, puesto que la clara intencionalidad de introducir a las mujeres en el mundo científico-filosófico queda patente al argumentar frente a un interlocutor: "What [...] do you think me then incapable of all those Pleasures which entertain our Reason, and only treat the Mind? I will instantly shew you the contrary, at least as soon as you have told me what you know of your Stars" (Behn, 1700: 5). En el prefacio expone los objetivos de su traducción:

[...] to encourage the fair Sex (who lose so much time at their Toylets in a less charming Study) by the Example of a Lady who had no supernatural Character [...]. And why should this imaginary lady have the Precedency of all the rest of

⁴⁵ Una versión de *Pompey* que había sido traducida por Filmer, Godolphin, Sackville, Sedley y Waller se estrenó entre diciembre de 1663 y enero de 1664 a cargo de la compañía rival, *The Duke's* (Harbage, 1989: 162).

her delicate Sex? Or do they believe they are not as capable of conceiving that which she learned with so much Facility? (Ferguson, 1985: 149).

También el terreno religioso resultó socialmente aceptable para las mujeres, a pesar de que hasta la aprobación del *Toleration Act*⁴⁶ (24-05-1689) algunas autoras como Dorcas Dole o Margaret Fox llegaron a sufrir prisión. El protestantismo de influencia calvinista, que incidió en la fe individual y en el perfeccionamiento interior mediante la íntima relación con Dios, favoreció la lectura y meditación religiosas (Wilcox, 1996: 34 y 214). A la luz de estas posturas floreció, a partir de la década de los 50, un género literario que unió la experiencia mística y la autobiografía: es lo que Wilcox denomina *devotional poetry* y que permitía la participación de la mujer en el mundo literario, combinando tradición bíblica y poética (Wilcox, 2000: 447-66).

Entre los subgéneros cultivados con mayor profusión sobresalió la elegía, a la que se dedicaron autoras como Elizabeth Newell y Katherine Austen. La propia realidad tangible de la muerte en esa época afectaba, de hecho, más a las mujeres por los riesgos en el parto, y por la elevada mortandad infantil (Wilcox, 2000: 447-461). También fueron notables las aportaciones de Egerton, Lady Piers, Pix, Trotter, Manley –que fue además la editora- y posiblemente de Centlivre a la colección elegíaca *The Nine Muses; or Poems Written by so many Ladies upon the Death of the Famous John Dryden, Esq.* (1700) (Shattock, 1994: 316-317).

⁴⁶ Según este Decreto Parlamentario, se garantizaba a los *Nonconformists* –aunque se excluía a los católicos- la libertad de culto y de disponer de sus propios clérigos y docentes, sujetos a la aceptación de ciertos juramentos de fidelidad (“Toleration Act”: EB).

RESTAURACIÓN INGLESA

Autobiografía y revelación divina, relato y lírica, se mezclan también en la producción literaria de escritoras como Anne Wentworth, en cuya *Revelation of Jesus Christ* (1679) expresa una experiencia mística mediante una visión moral un tanto apocalíptica, en la que recrimina al pueblo inglés sus pecados. Las diecisiete revelaciones –anunciadas entre 1677 y 1679- que conforman esta obra, descubren la conveniencia del recogimiento y la soledad. Son experiencias espirituales que exigían una intimidad para la que es necesario un entorno apropiado: “In the morning, as I lay still in my Bed” ; “as I was sitting alone, came the word of the Lord unto me” o “[I] was retired alone in my Chamber” (Wentworth, 1679: 10-11 y 16). Por otra parte, las confesiones de Hannah Allen en *Satan his Methods and Malice Baffled* (1683) dan cuenta de las batallas libradas contra las crisis de fe y la victoria final de Dios sobre el diablo (Wilcox, 1996: 218-219).

En los extremos del espectro confesional destacaron los poemas de la católica Gertrude More –*Spiritual Exercises* (1688)- y los de la cuáquera Mary Melineux, más comprometida en la denuncia de lo que ella consideraba una época de decadencia moral (Wilcox, 2000: 456 y 463). Ciertamente, en el seno de la comunidad cuáquera existía cierta permisividad para que las mujeres asumieran liderazgo religioso (Wilson, 2004: 2). Dentro de la argumentación panfletaria tan propia de la época, Margaret Fox⁴⁷ se adscribió a la tradición exegética para reinterpretar las tesis paulinas que excluían a las mujeres de la vida activa en las iglesias. Tomando como base la doctrina de que la inspiración divina –*Inner Light*– superaba a los dogmas e incluso a las Escrituras, en el

⁴⁷ Esposa de George Fox, predicador y fundador de la confesión cuáquera, formalmente llamada *Society of Friends* (“Fox, George”: EB).

opúsculo *Womens Speaking Justified* (1666), trató de demostrar, mediante un discurso deductivo y a la luz de otras citas bíblicas, que "God hath put no such difference between the Male and Female as men would make." Fox justificó los exabruptos misóginos de San Pablo descubriendo incoherencias que no podrían explicar "why did he entreat his true Yoak-fellow to help those Women who laboured with him in the Gospel? [...] And why did the Apostles joyn together in Prayer and Supplication with the Women, and Mary the Mother of Jesus, [...] if they had not allowed, and had union and fellowship with the Spirit of God, wherever it was revealed in Women as well as others?". Mostrando un gran conocimiento bíblico, concluye que fueron, pues, "the *Jezebel*, and the Woman, the false Church, the great Whore, and tatling women, and busie-bodies, which are forbidden to Preach" (Fox, 1666: 3, 9 y 15). Aun sin cuestionar totalmente el esquema masculino dominante, también destacaron en el campo del ensayo y la poesía Makin, Egerton, Barker, Astell, Drake, Lady Chudleigh, Elstob o Finch – Countess of Winchelsea-, unidas en la demanda de la igualdad de oportunidades para acceder al conocimiento.

El creciente interés de las clases medias y altas por la ciencia y la filosofía tampoco dejó indiferentes a algunas mujeres que, por posición y educación, pudieron acercarse a ellas. Racionalismo y empirismo no quedaron ajenos a la experiencia literaria femenina. La exponente más significativa fue la ya mencionada Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle. Su obra *Poems and Fancies* (1653) es una forma original de acercarse al conocimiento empírico usando como medio expresivo el verso, lo que resultaba aberrante para explicar unas relaciones que, según la teoría cartesiana, debían exponerse mediante lenguaje sencillo, carente de retórica. Como defensora de la capacidad intelectual femenina, arguye -dirigiéndose a los profesores de Oxford y Cambridge- que

RESTAURACIÓN INGLESA

debían recibir sus *Philosophical and Physical Opinions* (1655) "without a scorn, for the good encouragement of our sex, lest in time we should grow irrational as idiots, by the dejectednesse of our spirits, through the carelesse neglects, and despisements of the masculine sex to the effeminate, thinking it impossible we should have either learning or understanding, wit or judgement, as if we had not rational souls as well as men, [...]" (Newcastle, 1655: "To the Two Universities").

En este mismo sentido, Anne Finch -Viscountess of Conway- destacó por sus aportaciones a la controversia filosófica y científica en *The Principles of the Most Ancient and Modern Philosophy* (1692), en los que expone su punto de vista acerca de la dualidad corporal-espiritual del ser humano o su actividad intelectual. Interesada por reconciliar los descubrimientos de la ciencia con la verdad de la religión cristiana, su trabajo fue elogiado por Leibniz (Fraser, 1999: 390). También Catharine Trotter contribuyó en este ámbito con sus escritos de corte filosófico: en 1702, mientras vivía en Salisbury con su hermana tras abandonar Londres, escribió *A Defence of Mr. Locke's "Essay of Human Understanding"*, publicado anónimamente como respuesta de adscripción y defensa de los presupuestos ideológicos de Locke. Éste contestó en una carta que Trotter "not only vanquished my adversary, but reduced me also absolutely under your power" (Locke, cit. Shattock, 1994: 434). Cuando la autoría de Trotter se desveló, provocó "astonishment among her contemporaries that such an accomplished piece of philosophical reasoning could have been written by a woman" (Kelley, 2001: xxiii). En 1707, tras abandonar el catolicismo por la fe anglicana publicó *A Discourse Concerning a Guide in Controversies*, sobre los problemas suscitados por el cristianismo confesional (Shattock, 1994: 434) y ya en 1726, volviendo a posicionarse a favor de Locke, publicó *A Letter to Dr.*

Holdsworth y otra reivindicación más que no llegó a ser publicada ("Trotter, Catharine": DNB).

Behn destacó también en el terreno de la ficción narrativa mediante su alegato antiesclavista *Oroonoko* (1688) –que muchos consideran la primera novela en lengua inglesa (Ferguson, 1985: 143)- y cuyo argumento sirvió de base a Thomas Southerne para su tragedia homónima de 1695. Behn, insistiendo en la autenticidad de los hechos, relata la historia del noble salvaje convertido en héroe frente a la hostilidad de un mundo aparentemente "civilizado".

En 1693 se publicó anónimamente un relato corto de tipo epistolar –*The Adventures of a Young Lady*- en una colección recopilada por Samuel Briscoe, *Letters of Love, and Galantry and Several Occasions*. No fue hasta 1718 –fecha en que Briscoe reeditó esta antología- que el relato, ahora titulado *Olinda's Adventures*, quedó adscrito a "Mrs Trotter" (Kelley, 2001: xxi).

Manley alcanzó gran notoriedad e influencia política con sus relatos *The Secret History of Queen Zarah and the Zarazians* (1705), *The New Atalantis* (1709)⁴⁸ y sus contribuciones a la prensa. Su defensa vehemente del partido *Tory* y de la reina Anne quedaron de manifiesto en sus escritos políticos, que mezclaban sátira personal –en especial de la Duchess of Marlborough, favorita de la reina⁴⁹- y denuncia de corrupción social y, sobre todo, de la clase gobernante. Estas obras, que entrelazaban inteligentemente ficción y realidad, tuvieron una gran acogida por parte de un público cada vez más interesado por participar en

⁴⁸ Fue tal el impacto de esta obra, que Jacob, en *Poetical Register* (1719), se refiere a ella como "the *Atalantic* LADY, being deservedly esteem'd for her Affability, Wit and Loyalty (Jacob, 1723, vol. 1: 167).

⁴⁹ Para resolver esta comprometida posición de difamar a la favorita de la reina Anne, Manley elogia la bondad e inexperiencia de la reina cuando se dejó influir de forma negativa por Sarah Marlborough (Needham, 1949: 256).

RESTAURACIÓN INGLESA

los asuntos públicos y en conocer los entresijos de las vidas privadas de los dirigentes. No debe despreciarse la determinante influencia del *New Atalantis* en la derrota del ministro *whig* Godolphin en favor del *tory* Harley en 1710. De hecho, la obra fue prohibida y se ordenó el arresto de su "supuesto autor". El 29 de octubre de 1709, autora y editores fueron detenidos: Manley, que reconoció ser la autora, se vio en prisión y llegó a hacerse cargo de su propia defensa. Tal fue el peso de esta obra que mereció estos versos de Pope en *The Rape of the Lock*: "While Fish in Streams, or Birds delight in Air, / Or in a Coach and Six the British Fair, / As long as *Atalantis* shall be read" (Pope, 1714: 28) para describir la eternidad (Rubik, 1998: 60).

El propio Harley, consciente del poder que ejercía la prensa en la creación de opinión, comenzó a instrumentalizar este influyente medio. Antes de la muerte de la reina Anne, el periodismo inglés estaba ya sometido al patronazgo político (Needham, 1949: 253-264). Manley destacó también en este medio expresivo; bajo el seudónimo de "Mrs. Crackenthorpe, a Lady that knows every thing" fue la responsable de *The Female Tatler*⁵⁰ –entre 1709 y 1710- (Morgan, 1992: 40). Tras el onomatopéyico sobrenombre y la inscripción en latín que rodeaba su efigie impresa –*sum canna vocalis*, "soy la flauta elocuente" (*Female Tatler*, 1709)- parece ocultarse su afición al sensacionalismo político que tanta popularidad le reportó y que provocó tanto admiración como, en ocasiones, desprecio por parte de sus influyentes contemporáneos Steele, Swift y Pope (Rubik, 1998: 60).

⁵⁰ John Harrington Smith atribuye la autoría a Thomas Baker (Rodes, 1989: xi). A su compañera de profesión y enemiga política, Susanna Centlivre, se le atribuyó también alguna aportación en esta publicación.

Otras mujeres contribuyeron a la escritura profesional con obras no necesariamente "literarias" y, por tanto, de menor riesgo a la hora de ser publicadas. La divulgación de conocimientos médicos, en especial de la obstetricia, formó parte de la creciente necesidad femenina de reconocimiento social y, en este caso concreto, de reclamar un protagonismo profesional que consideraban amenazado por parte de los hombres. *The Midwives Book* (1671), de Jane Sharp, es una interesante reivindicación de la práctica ginecológica frente al intrusismo masculino (Wilcox, 1996: 256). La comadrona de la familia real y protegida de James II, Elizabeth Celleor, aludía en *A Letter to Dr.--- Concerning the Colledg of Midwives* (1688) al progresivo protagonismo de los médicos en esta labor tradicionalmente femenina.

Celleor, que al menos de forma parcial obtenía recursos económicos mediante la escritura, contestaba a las burlas de un médico defendiendo la mayor capacitación femenina para el ejercicio de esta profesión, para lo cual empleó incluso referencias bíblicas e históricas que ella clasificó como "sacred" y "profane". Según Celleor, en el libro del Éxodo, las comadronas gozaban de la bendición divina, recibiendo "such a favour from God of building Houses for them", y sin embargo "we do not read the Physitians ever received; nor was Physick then a regular study". Habla también en su libro de Shiphrah y Puah⁵¹, ensalzando no sólo su bondad sino su capacidad de "Great Learning, and excellently skill'd in Physick". Entre las historias "profanas" refiere las de Agnodicea en Atenas, Phanarota -madre de Sócrates- o la del juramento hipocrático que requiere como testigos a Apolo y Esculapio pero también a Hygea

⁵¹ Según el relato bíblico, el faraón egipcio ordenó asesinar en el momento de nacer a todos los varones hebreos y preservar la vida de las niñas, por lo que convocó a las matronas Shiphrah y Puah, "But the midwives feared God, and did not as the king of Egypt commanded them, but saved the men children alive" (Exodus, 1: 17).

RESTAURACIÓN INGLESA

y Panacea. Celleor demostraba un profundo conocimiento del tema e ilustraba su defensa con ejemplos que referían “the Yearly Bills of Mortality, from 42 to 62: Collections of which they may find at Clerks-Hall” cuando “there did not then happen the eighth part of the Casualties, either to Women or Children, as do now.” (Celleor, 1688: 2-6).

Entre las mujeres de clase alta, el punto de vista práctico asignado a la literatura se manifestó en la publicación de libros educativos y de buenos modales –*advice* o *conduct books*– que escribieron Joceline, Leigh o Woolley, a las que se ha aludido más arriba.

Por lo que respecta al teatro de la Restauración, la participación de la mujer supuso una gran revolución, puesto que su mayor visibilidad a varios niveles –como público, como actriz e incluso como gerente teatral en algún caso, y por supuesto, como escritora– se produjo de forma simultánea, contribuyendo a crear esa especial idiosincrasia que caracterizó la escena de la época.

3. MUJER, TEATRO Y TRAGEDIA.

3.1. La incorporación de la mujer al mundo teatral como consecuencia de las transformaciones sociopolíticas de la Restauración. Heterogeneidad y progresiva "democratización" de la conformación del público teatral.

"And glorious dreams stand ready to restore / The pleasing shapes of all you saw before." De esta forma, Dryden, voz oficial de los nuevos tiempos, manifestaba en *The Panegyrick of Charles II* (1662: 36) el deseo de muchos que como Clarendon –Edward Hyde, principal consejero de Charles II-, pretendían el regreso a la situación anterior a las guerras civiles y al gobierno de Cromwell. Es decir, había que restituir el lugar usurpado a aquel mundo *turned upside down*, según la canción popularizada en 1646 que criticaba los excesos del mundo puritano al prohibir, por ejemplo, tradiciones tan arraigadas como la celebración de la Navidad. Esta imagen del *mundus inversus* fue muy extendida en el arte y la literatura populares en toda Europa desde la época clásica, y representaba a un hombre-mundo sosteniéndose con gran dificultad sobre su cabeza y asistido por dos bufones. Otras imágenes adicionales a ésta insistían en la comicidad de las relaciones humanas subvertidas: un hombre sosteniendo en brazos a un bebé mientras la esposa marcha con garrote y pistola, una esposa azotando al marido, etc. (Donaldson, 1974: 21-23).

Durante la segunda mitad del siglo XVII -momento de gran agitación social para el pueblo inglés en su revisión de viejas costumbres, instituciones y creencias-, tal imagen sirvió para ilustrar la subversión en el orden social establecido. William Dell lo había expresado así en 1646:

Enemies of the church [...] abuse the precious saints of God with these and other reproaches...Oh, these are the men that would turn the world upside

RESTAURACIÓN INGLESA

down, that make the nation full of tumults and uproars, that work all the disturbance in church and state (Hill, 1985: 13-19).

En 1647 un poema firmado por "T.J. [Taylor, John] a well-willer to king, Parliament and kingdom" se había basado en citas de origen bíblico⁵² para asegurar que "Nor doth that Doctrine from the Scriptures spring, / For to rebell against God and the King" (Taylor, 1647). Esta idea prevaleció durante la Restauración entre los monárquicos, que mostraron su rechazo a los sucesos acontecidos antes y durante el Protectorado. Pero esos terribles hechos -como la decapitación de Charles I y las guerras civiles- junto al debilitamiento de una sociedad marcada por luchas intestinas y el paulatino e imparable ascenso del poder parlamentario y burgués, impidieron esa vuelta atrás que desearon algunos tras la restauración monárquica. Habría que encontrar el necesario equilibrio entre la gloria que se añoraba y la incertidumbre -y la esperanza- que suscitaba la nueva época que aún quedaba por vivir.

El teatro había sido uno de los grandes perjudicados por la intransigencia puritana, "that Fanatick Spirit" que, según Richard Flecknoe, "began with the Stage and after ended with the Throne" (Womersley, 1997: 4) ya que, en efecto, se firmaron

[...] two Ordinances of the Long Parliament, one of the 22 of *October* 1647, the other of the II of Feb. 1647. By which all Stage-Plays and Interludes are

⁵² "The LORD preserveth the strangers; he relieveth the fatherless and widow: but the way of the wicked he turneth upside down." (Psalm 146:9); "Behold, the LORD maketh the earth empty, and maketh it waste, and turneth it upside down, [...]" (Isaiah, 24:1); "And when they found them not, they drew Jason and certain brethren unto the rulers of the city, crying, these that have turned the world upside down are come hither also [...]" (The Acts of the Apostles, 25:6).

absolutely forbid; the Stages, Seats, Galleries, &c. to be pulled down; all Players tho' calling themselves the King or Queens Servants, if convicted of acting within two Months before such Conviction, to be punished as Rogues according to Law; the Money received by them to go to the Poor of the Parish; and every Spectator to Pay Ss. to the use of the Poor (Wright, 1699: 31-32).

El teatro fue así otro elemento -"restaurado" junto a la monarquía- que el mismo Charles II, culto y amante de esta manifestación artística, revitalizó en 1660, consciente del valor lúdico que suponía para una sociedad necesitada de asueto y diversión. Si la transformación fue el signo distintivo de los nuevos tiempos, "a powerful engine for that change was the London stage, of which the most ardent patron was the King himself". En efecto, Charles había crecido en el ambiente lujoso de la corte francesa de Louis XIV, donde su madre, Henrietta Maria, auspiciaba la producción de mascaradas y espectáculos dramáticos -a cargo de Inigo Jones y William Davenant, entre otros- que reflejaban el Barroco más suntuoso (Wilson, 2004: 226-227).

Tras regresar del exilio francés, el monarca recuperó la vida teatral concediendo permisos a dos compañías, la del rey -*King's Company*- dirigida por Killigrew, y la del duque heredero -*Duke's Company*- liderada por Davenant. Gracias a la protección real es obvio que, en un principio, una gran parte de los espectadores estaba ligada al ámbito de la corte, puesto que la actividad dramática respondía a sus intereses e inquietudes, y la asistencia de miembros de la corte o de destacados aristócratas a una función podía influir sustancialmente en la mayor concurrencia del público y, por tanto, en las ganancias de autor y compañía (Milling, 2000: 271), lo que no quiere decir que el teatro fuera una actividad exclusivista. Harold Love sostiene que, a excepción de las distinguidas funciones que se daban en Whitehall, en los teatros públicos

RESTAURACIÓN INGLESA

confluyeron “court, city and `town’ elements in which the last-named [...] was to prove dominant” (Richetti, 2005: 112). La clase burguesa, que iba adquiriendo mayor poder, se sintió atraída por la atmósfera elegante creada por los espectadores más distinguidos y por la distracción que ofrecían, tanto la obra de teatro en sí como las relaciones sociales establecidas entre el público. Esta circunstancia fue descrita por Pepys en muchas ocasiones, como en una representación de *The Maid’s Tragedy*, en la que se sintió

[...] vexed all the while with two talking ladies and Sir Ch. Sidly, yet pleased to hear their discourse, he being a stranger; and one of the ladies would, and did, sit with her mask on all the play; and being exceeding witty as ever I heard woman, did talk most pleasantly with him; but was, I believe a virtuous woman and of quality (18-02-1667).

O también en otra de *The Tempest* en la que estaba sentado “close by my Lady Dorsett and a great many great ones: the house mighty full, the king and Court there [...]” (07-11-1667). El teatro fue así lugar de encuentro tan de moda para las clases aristocráticas como las tabernas y cafeterías -*coffee houses*- para las clases medias.

Emmet L. Avery, en su artículo “The Restoration Audience”, apoya la tesis de una mayor heterogeneidad del público teatral a través de numerosas referencias de Pepys que muestran – siempre, claro está, dentro de las clases con mayor acceso a la cultura- que el círculo de espectadores no se restringía a los influyentes allegados al rey. Añade Avery que una amplia gama de personajes públicos, profesionales y comerciantes visitaba con mayor o menor frecuencia los teatros: “Sir Henry Bennet, Secretary of State [...], Colonel Bullen Reames, member of Parliament [...], Thomas Sprat, Bishop of Rochester [...], Dr Thimoty Clerke, a physician and member of the Royal Society [...], Thomas Povy, a

member of the Tangiers Commission [...], Henry Moore, a lawyer [...], Jack Spicer, a clerk in the Exchequer [...], John Andrews, a merchant [...], Thomas Nicholson, a fellow student at Magdalene [...]”constituyen ejemplos de esta variedad (Avery, 1996: 55-61). El hecho de que “the Restoration audience was not of the single complexion which some subsequent theatrical historians have emphasized” (Lennep, 1965: clxii) queda ampliamente ilustrado por numerosas referencias de Pepys, que incluso llegaba a mostrar su desagrado por esta “democratización”. El 01-01-1663 presenció una representación de *The Villain* –obra de Porter (estr. 1662⁵³/publ. 1663)- en la que “The house was full of Citizens and so the less pleasant”; posteriormente observaba perplejo cómo “when I begin first to be able to bestow a play on myself, I do not remember that I saw so many by half the ordinary prentices and mean people in the pit, at 2s.-6d. a piece, as now” (01-01-1668).

Bajo perspectivas similares, y a pesar de que el empleo de actrices constituyó un indiscutible reclamo para los hombres, el público no se limitaba al dominio masculino. No sólo las *orange girls*⁵⁴asistían al teatro, sino también, algunas aristócratas y cortesanas con pretensiones de conseguir ricos amantes (Fraser, 1999: 476). La costumbre femenina de usar máscaras –*vizard masks*– “which is of late become a great fashion among the ladies, which hides their whole face” (Pepys, 12-06-1663) se identificaba con la ocultación del rostro para mantener relaciones que la mayoría consideraba deshonestas y, por lo tanto, con

⁵³ Dato procedente de Pepys (18-10-1662) (Véase Harbage, 1989: 162-163).

⁵⁴ La vinculación al teatro de Nell Gwyn comenzó con esta labor propia de jóvenes que se dedicaban a la venta de naranjas durante las representaciones teatrales y a las que popularmente se les atribuía una más que dudosa reputación: “Nell Gwynn stood in the pit selling fruit for patrons to eat or use as ammunition if they did not like the play, and occasionally accompanying one or other of them back to his lodgings” (Wilson, 2004: 236).

RESTAURACIÓN INGLESA

la prostitución. Así queda reflejado en gran número de comentarios moralistas de la época, como el de James Wright en su *Historia Histrionica* (1699):

Whereas of late, the Play-houses are so extreamly pestered with Vizard-masks and their Trade, (occasioning continual Quarrels and Abuses) that many of the more Civilized Part of the Town are uneasy in the Company, and shun the Theater as they would a House of Scandal (Wright, 1699: 5-6).

El autor satírico Thomas Brown aportaba una mordaz visión del público variopinto que frecuentaba los teatros:

Men of *Figure* and Consideration, are known by seldom being there, and Men of *Wisdom* and Business, by being always absent. A *Beau* is known by the Decent Management of his Sword-Knot, and Snuff-Box. A *Poet* by his Empty Pockets: A Citizen by his Horns and Gold Hatband: A Whore by a *Vizor-Mask*: And a Fool by Talking to her. A Play-House *Wit* is distinguish'd by wanting Understanding; and a *Judge* of Wit by Nodding and Sleeping, till the falling of the Curtain, and Crowding to get out awake him (Brown, 1700: 50).

Los propios dramaturgos ironizaban también sobre la situación, como se observa en el epílogo a *Sophonisba* (estr. 1675/publ. 1676), que Lee dedicó al público más selecto de Oxford:

To this Learn'd Audience gladly we submit,

[...]

Free from the partial Censure of the Town,

Where senseless Faction runs the Poet down:

Where fluttering Hectors on the Vizard fall,

One half o'th' Play they spend in noise and braul,

Sleep out the rest, then wake, and damn it all.

(Lee, 1691: "Epilogue")

Ese tópico de excesivo desorden habitual en los teatros de la Restauración es el mismo que describe literariamente Wilson en *Mr. Goodman the Player* (1964):

"The beaux in their great blonde periwigs jiggled on the backless benches of the pit, bantered with the orange girls, made assignations with doxies in vizard masks, and ogled the barebosomed beauties in the boxes" (Wilson, 1964: 1); pero la realidad nos acerca a una mayor heterogeneidad también entre el público femenino; "the idea that vizards took up 'half the Pit, and all the Galleries'⁵⁵ was a humorous invention for raillery's sake" (Roberts, 1989: 66).

En opinión de Love, "The theatres drew on the coffee houses as well as Whitehall, and the ladies in the audience were at least as influential as the men" (Love, 1981: 52-53). Love insiste en que el público femenino contribuía notablemente con su presencia al sostenimiento económico de los teatros, ya fuera a través de las adineradas damas que se sentaban en los palcos⁵⁶ o de las prostitutas "paying their half-crown for the pit or their one-and-sixpence for the middle gallery night after night." La influencia de la mujer en el teatro es evidente en la publicidad de la prensa, pues algunas obras se reponían "at the request of several ladies" (Richetti, 2005: 128). Lafler menciona también nombres específicos como el de Elizabeth Pepys o el de Duchess of Cleveland –"whose scandalous reputation made her presence in a box as compelling as the scenes enacted on the stage"- y el de la poetisa y traductora Katherine Philips como espectadoras en el Red Bull, en el Lincoln's Inn Fields o en el Smock Alley de Dublín. "Citizens' wives', domestic servants, prostitutes and other women not specifically identified by contemporary observers completed the heterogeneous

⁵⁵ Crowne, 1688: "Epilogue".

⁵⁶ Muchas damas del entorno aristocrático auspiciaron representaciones teatrales: Lady Castlemaine, gran aficionada, amiga de dramaturgos y actores; las *Maids of Honour*; Duchess of Ormond –a quien D'Urfey atribuyó gran parte del éxito de *Don Quixote* entre el público femenino-; Duchess of Richmond; Duchess of Portsmouth y la reina Mary II –a pesar de sus vínculos puritanos- son parte de este extremo social del público femenino (véase Roberts, 1989: 98-124).

RESTAURACIÓN INGLESA

female audience" (Donohue, 2004: 72). También Roberts incide en este hecho, que ilustra con citas de viajeros contemporáneos como Sorbière, Monconys y Magalotti; él dibuja una platea sin exageradas distinciones sociales o sexuales, "there was simply a confusion of men and women" (Roberts, 1989: 66-67). Buena prueba de ello es que, además de las espectadoras que menciona Pepys⁵⁷ (véase también Roberts, 1989: 49-64), diversos prólogos y epílogos apelan a la atención del público femenino, pues las mujeres van adquiriendo cada vez mayor importancia como consumidoras del espectáculo teatral.

3.2. Presencia de espectadoras documentada por prólogos, epílogos y otro material escrito adicional. El "dominio" del mundo masculino en la comedia: el creciente atractivo de la tragedia para el público femenino.

Ciertamente, el material adicional que acompaña a las obras de teatro revela datos de importancia sobre la historia escénica. Prólogos y epílogos aluden a la atención del público y piden su aplauso en la despedida, pero son además valiosos recursos para la relación autor-público-actor, convirtiéndose no sólo en medios de reclamo, sino en base de argumentación socio-política y literaria (Lennep, 1965: cxxxii-cxxxiv). Tras comparar dichos textos –y otros documentos como epístolas dedicatorias- procedentes de 20 comedias y 21⁵⁸ tragedias de la época, puede concluirse, en primer lugar que, a partir de la segunda mitad de los 70, en general, se apela más a la atención del público femenino. En segundo lugar, y coincidiendo con la evolución del género trágico desde el drama heroico

⁵⁷ Su esposa Elizabeth y sus damas de compañía; sus primas Barbara y Betty; su tía Mrs Robert Pepys; Mrs Pierce, esposa de un médico; Madame Clifford; la madre de Will Hewer, su secretario, etc.

⁵⁸ De nueva creación, estrenadas entre 1663 y 1714 (véase ANEXO 7.2.).

hacia fórmulas en las que las relaciones humanas y el sentimentalismo cobran mayor importancia, la tragedia parece satisfacer más los gustos de la mujer.

Es también significativa la coincidencia de la evolución en las formas y los temas tratados por las tragedias –del drama heroico al sentimental- con las primeras representaciones públicas de obras dramáticas escritas por mujeres. Aunque no determinante, el hecho de que un 25% aproximadamente de dedicatorias de comedias frente al 31% de tragedias estén dirigidas a las damas es ya revelador, pero son aún más sintomáticos los contenidos de estas epístolas, de los prefacios dirigidos al lector y, por supuesto, de los prólogos y epílogos. Es lo que Roberts denomina “lively consciousness of a female audience which prevailed among playwrights of the time”, documentando, además, que en el estudio de prólogos y epílogos llevado a cabo por él, “ladies” se menciona en un 40% de ocasiones y “gallants”, más del doble (Roberts, 1989: 2 y 28). Aunque en ambos géneros sea recurrente la defensa de la obra de arte y del autor –*poet*- contra el extendido hábito censorador de la época, en las comedias se suelen emplear vocativos inequívocamente masculinos: *gentlemen*, *gallants*, *criticks*, *wits*; el ingenio era considerado privilegio de los hombres -como queda definido en una de las acepciones del diccionario de Johnson, “man of fancy, “man of genius” (Chalmers, 1994: 824)- y representativo de la nueva era de la Restauración. Acérrimos monárquicos como Dryden inciden en esa misma idea. En *Marriage a-la-Mode*, (estr. 1672/publ. 1673), el dramaturgo afirma: “Wit seems to have lodg’d it self more Nobly in this Age, than in any of the former: [...]” (Dryden, 1673: “Dedicatory to the Earl of Rochester”).

En la comedia se anticipan o reafirman las chanzas y dobles sentidos de índole sexual –de los que no están exentos los prólogos y epílogos de las tragedias-, por lo que las mujeres son citadas indirectamente y, por lo general,

RESTAURACIÓN INGLESA

en sentido peyorativo. Así, la inconstancia femenina es objeto de burla, por ejemplo, en el prólogo de *Marriage a-la-Mode*, donde se asegura que las mujeres que despidieron a los esposos que partían a la guerra “sob’d and swore they would be true; / And so they were, as long as e’re they cou’d: / But powerful Guinee cannot be withstood, [...]” (Dryden, 1673: “Prologue”).

En el prólogo a *The Country Wife* (1675) Wycherley convierte al actor Hart en cómplice del público, al que trata con mayor deferencia que al autor, ofreciéndole todos los “bienes” de que dispone:

But we the Actors humbly will submit,
 Now, and at any time to a full Pit;
 Nay, often we anticipate your rage,
 And murder Poets for you, on our stage:
 We set no Guards upon our Tying-Room,
 But when with flying Colours, there you come,
 We patiently you see, give up to you,
 Our Poets, Virgins, nay our Matrons too.

(Wycherley, 1675: “Prologue”)

Crowne, en una exaltación nacionalista, hace una invitación a la práctica de la virtud en el prólogo a *Sir Courtly Nice* (1685):

These are not all the blessings of this Isle,
 Heaven on our Nation in a Queen does smile.
 Whose Vertue’s Grace by Beauty shine so bright,
 All the fair Sex to Vertue She’ll invite, [...]

(Crowne, 1685: “Prologue”)

También Sedley, en el epílogo a *Bellamira* (1687), compara la capacidad creadora del dramaturgo con “a young Wench that cou’d not well forbear, / And yet is loath her Lewdness shou’d appear.” (Sedley, 1687: “Epilogue”). No sólo se

hacían valoraciones morales sobre el comportamiento sexual femenino; la insolencia no era privativa de las mujeres consideradas libertinas, por lo que las mujeres cultivadas se convertían asimismo en objeto de burla por atreverse a censurar a los dramaturgos: "The Lady Criticks, who are better Read, Enquire if Characters are nicely bred; [...]" (Congreve, 1694: "Epilogue").

La reconocida autora Susanna Centlivre, ya a principios del siglo XVIII, hace uso de las mismas convenciones cómicas que sus colegas masculinos y alude, por ejemplo, al matrimonio como lastre: "So, I (tho' doubtful long which Knot to choose, / Whether the Hangman's, or the Marriage Noose)" o compara la prostitución con la ludopatía, satirizada en su obra *The Gamester* (1705):

So Whores the Wealth from numerous Culls they Glean,
Still spend on Bullies, and grow poor again.
This Itch for Play has likewise fatal been,
And more than Cupid, drawn the Ladies in, [...]

(Centlivre, 1705: "Epilogue")

La creciente atención que el público femenino fue recibiendo por parte de los autores, se pone de manifiesto en algunos comentarios sobre la recepción de la comedia. Shadwell, en su dedicatoria de *The Virtuoso* (1676), reclama el favor del Duke of Newcastle previniendo comentarios desfavorables de "some women, and some men of feminine understandings, who like slight plays only, [...]" (Prieto-Pablos et al., 1997: 3); y en el epílogo, no sólo asegura la preferencia femenina por la tragedia en tanto que receptora y autora, sino que reclama su atención para esta comedia:

But of those ladies he despairs today,
Who love a dull romantick whining play,
Where poor frail woman's made a deity,
With senseless amorous idolatry,

RESTAURACIÓN INGLESA

And snivelling heroes sigh, and pine, and cry.

[...]

Such plays the women's poets can write best:

They differ from the men's, you must allow,

As women's taylors women's poets too.

[...]

(Prieto-Pablos et al., 1997: 151)

En términos similares, también Shadwell –en *Squire of Alsatia* (1688)- solicitaba la atención del público femenino, más inclinado en su opinión a las pueriles historias trágicas⁵⁹:

No Battels, Trumpets, Drums, not any dye;

No Mortal Wounds, to please your Cruelty;

Who like not any thing but Tragedy.

With fond, unnatural extravagancies,

Stolen from the silly Authors of Romances.

Let such the Chamber-maids diversion be,

Pray be you reconcil'd to Comedy.

(Shadwell, 1688: 88)

Aun habiendo aceptado en cierto modo a la mujer como sujeto literario activo –varias obras de Aphra Behn se habían representado con éxito-, y no sólo como objeto pasivo, en tanto que fuente de inspiración, determinadas formas expresivas como la comedia se consideraban inapropiadas para una mujer. En el análisis que Airey hace de *The Country Wife* y *The Plain Dealer* (estr. 1676/publ. 1677) de Wycherley, destaca como rasgo fundamental la sátira del autor hacia

⁵⁹ Boyle es también despectivo al hablar sobre “those Voluminous Romances that are too often the only Books which make up the Libraries of Gallants, and fill the Closets of Lady's” (Boyle, 1665: 34).

los aspectos considerados moralmente nocivos para las mujeres, personificando esta burla en Pinchwife y Olivia, respectivamente. En el primer caso, el personaje identifica afición al teatro con inmoralidad sexual, representada por la infidelidad y el uso libre del lenguaje por parte de Margery⁶⁰. Así, el celoso Pinchwife se muestra inquisitivo hacia su esposa Margery, pues ella confiesa su predilección por los actores, y la reprende:

MR. PINCHWIFE: [...] you must love me only, and not be like the naughty Town Women, who only hate their Husbands, and love every Man else, love Plays, Visits, fine Coaches, fine Cloaths, Fiddles, Balls, Treates, and so lead a wicked Town-life (Wycherley, 1675: II, 1, p. 17).

Pinchwife no sólo limita el contacto de Margery con el exterior por el temor a las infidelidades, sino que intenta restringir incluso su capacidad para conversar. En el caso de Olivia en *The Plain Dealer*, una mujer es objeto de burla en tanto que representante de la hipocresía, al recrear con el lenguaje imágenes obscenas que finge detestar pero que desearía experimentar. Eliza la recrimina porque

ELIZA: Only, that you mind other peoples actions so much, that you take no care of your own, but to hide `em; [...] That you condemn the obscenity of modern Plays, only that you may not be censur'd for never missing the most obscene of the old ones (Wycherley, 1677: V, 1, p. 77).

⁶⁰ Betty Goodfield, la ingeniosa protagonista de *The Woman Turned Bully* (1675), se disfraza de hombre *-breeches role-* en su intento de pasar desapercibida en Londres, donde intenta huir de la imposición materna de casamiento de conveniencia. Entonces su lenguaje se ve condicionado por la indumentaria, de modo que como hombre se expresa de forma atrevida y ocurrente, sin escatimar bromas sexuales. Pero cuando vuelve al atuendo femenino recupera la modestia propia de una dama comedida (Mora et al., 2007: 38).

RESTAURACIÓN INGLESA

Motteaux, en el prólogo escrito para *The Innocent Mistress* (1697), de Mary Pix, que fue recitado por Verbruggen, reclamaba irónicamente la atención del público para una comedia de autoría femenina, y por tanto, recatada:

Methinks I see some here who seem to say
 Gad, e're the Curtain's drawn I'll slip away;
 No Bawdy, this can't be a Women's Play.
 Nay, I confess there's Cause enough to doubt,
 But, Faith, they say there was a deal cut out,
 Then stay and use it gently, some of you,
 Since to be maim'd are somewhat subject too.
 Spare it, you who for harmless sports declare,
 Show that this age a modest Play can bear.

(Pix, 1697: "Prologue")

En efecto, la identificación del género trágico con el amor romántico –más visible a medida que avanzaba el tiempo- lo convirtió en un medio expresivo más adecuado para el gusto femenino. En su dedicatoria a la comedia *The Frolicks*, escrita en 1671, aunque no representada, Elizabeth Polewheelee –o Polwheele- muestra su inquietud con respecto a lo que podía considerarse "apropiado": "I question not but I shall be taxed for writing a play so comical, but those that have ever seen my *Faithful Virgins* and my *Elysium* will justify me a little for writing this" ("Polewheelee, E.": DNB). Autora o receptora de tragedia, la mujer se desenvolvía en ella con mayor indulgencia social, siempre y cuando los arrebatos apasionados de las antagonistas no fueran excesivos o, en su caso, castigados. En el prólogo a *Queen Catharine* (1698), Mary Pix aclaró a través de Betterton que

To please your martial men she must despair,
 And therefore Courts the favour of the fair:
 From huffing Hero's she hopes no relief,
 But trusts in Catharine's Love, and Isabella's grief.

(Pix, 1698: "Prologue")

evitando así posibles interpretaciones políticas de esta obra cuyo tema central queda restringido a la pasión amorosa (Kelley, 2001: 286).

Otros comentarios en las comedias buscan la indulgencia femenina hacia contenidos jocosos y lascivos, considerados poco apropiados para la mujer. Wycherley, en la dedicatoria a *The Plain Dealer*, reclama la protección de su receptora "since it has lost its reputation with the Ladies of stricter lives in the Play-house", recurriendo a esta dama –a la que no identifica más que con su inicial, Lady B.⁶¹– por ser alguien "who have as discerning a judgement, in what's obscene or not, as any quick-sighted civil Person of 'em all, and can make as much of a double-meaning saying as the best of 'em;[...]" (Wycherley, 1677: "The Epistle Dedicatory"). En la dedicatoria a *The Double Dealer* (1693), Congreve se disculpa ante el público femenino por haber representado "some Women Vicious and Affected", pero justifica su atrevimiento en base a que es labor propia del comediógrafo "to paint the Vices and Follies of Humane Kind"⁶² (Congreve, 1694: "The Epistle Dedicatory").

⁶¹ Según Airey, se trata de la famosa proxeneta Mother Bennet, implicando que Wycherley expresa una complicidad hacia alguien que se conduce sin hipocresías, pues la sátira hacia la hipocresía femenina constituye el argumento principal de la obra (Airey, 2007: 9).

⁶² En términos similares se había manifestado anteriormente Sir Richard Baker en su defensa del teatro, al afirmar que "If the world were *good*, Plays would be *good*; but if the world be bad, Plays are but the *Glasses*, they do but their Kinde to represent it as it is; and therefore no fault of theirs, if they be bad too" (Baker, 1662: 130).

RESTAURACIÓN INGLESA

Parece, pues, que la comedia no resultaba apropiada para el público femenino. O tal era la idea que se intentaba transmitir. Lo cierto es que prólogos y epílogos sugieren un menor nivel de asistencia de mujeres a las representaciones de comedias. El epílogo de *Marriage a-la-Mode*, afirma que "There are more Rhodophils in this Theatre, / More Palamedes, and some few Wives, I fear" (Dryden, 1673: "Epilogue"); la dedicatoria de *The Plain Dealer* recomienda a las damas "rather read it"⁶³ (Wycherley, 1677: "The Epistle Dedicatory") y el epílogo a *The Lost Lover* (1696), de Delarivier Manley –aun con la ambigüedad que añaden los adjetivos- reclama la atención de las "Kind hearted City Wives, if any here, [...]" (Manley, 1696: "Epilogue").

Elkanah Settle, en su prólogo para la función de *The Empress of Morocco* (1673) que se representó en el Dorset Garden⁶⁴ -impreso en la edición de 1687-, advierte al público del tono serio de esta tragedia y exige una actitud respetuosa, distante del clima jocoso y más frívolo de la comedia:

Your best belov'd Diversion is not here:
 All you're now like to have, is a dull Play;
 The Wells have stoln the Vizar Masks away.
 Now Punk in penitential Drink, begins
 To purge the surfeit of her London Sins.

[...]

⁶³ Aunque en consonancia con la crítica a la hipocresía femenina porque "what they renounce in publick often entertains `em, [...]" (Wycherley, 1677: "The Epistle Dedicatory").

⁶⁴ Otros dos prólogos de Lord Mulgrave y Lord Rochester respectivamente fueron realizados para la representación de la obra en la corte.

Be honest then one Day, and patient sit,
With neither bawdy in the Play, nor Pit.

(Settle, 1687: "Prologue")

Esta exhortación no queda, sin embargo, exenta de un *comic relief*⁶⁵ al incidir en el comportamiento promiscuo de los espectadores masculinos, que "To see the Play should be your only Ends; / [...] Be to the Poet kind, and Clap the Play: / Your Hands are now employ'd no other Way" (Settle, 1687: "Prologue").

Algo diferente puede concluirse por tanto para el género trágico, que al incidir en la aflicción personal de la heroína y en el tema amoroso, no como oposición al honor, sino como complemento de la pasión, parecía satisfacer las preferencias teatrales de las mujeres. En el prólogo a *Abdelazer* (estr.1676/publ. 1677), Aphra Behn dedica veintiséis de los treinta y nueve versos a las "cruel Ladies [who] come not sharp, to Plays" (Duffy, 1991: "Prologue"). Éste es, desde luego, un ejemplo que ilustra el progresivo interés de los autores hacia el público femenino. Pero, por supuesto, la cultura androcentrista dominante seguiría manifestándose en esos escritos no sólo a través de las llamadas de atención por medio de vocativos masculinos: las referencias sexistas al carácter femenino y el reclamo erótico que constituían las actrices con atuendo masculino, eran habituales. El epílogo a *The Conquest of Granada* (estr. 1670/publ. 1672), de Dryden, contiene una severa crítica al carácter veleidoso de la mujer, a quien se compara con la Fama:

Fame, like a little Mistress of the Town,
Is gain'd with ease; but then she's lost as soon.

⁶⁵ La inclusión de un *comic relief* en las tragedias a través de comentarios, situaciones o personajes tiene sus orígenes en el teatro isabelino y constituye un elemento en la Restauración no sólo en las tragicomedias, sino en el transcurso de los argumentos y especialmente en prólogos y epílogos.

RESTAURACIÓN INGLESA

For, as those taudry Misses, soon or late

Jilt such as keep 'em at the highest rate.

(Dryden, 1678: "Epilogue")

También Dryden dirige su prólogo a *All for Love* (estr. 1677/publ. 1678) fundamentalmente al público masculino, en concreto a quienes por su simpleza denomina "tonies"- con juego verbal sobre el nombre del protagonista Antony- y a los que recrimina así: "I could name more: a wife, and a mistress too, / Both (to be plain) too good for most of you; / The wife well natured, and the mistress true." Al género femenino reserva en el epílogo la responsabilidad de que un gran hombre pueda "By the fair Sex [...] stand or fall" (Andrew, 1983: 21), comentario que en su interpretación erótica incidía en la complicidad con el público masculino.

El recitado del prólogo a la primera parte de *The Conquest of Granada* (estr. 1670/publ. 1672), de Dryden, corrió a cargo de la afamada "Mrs. Ellen Guyn, in a Broad brim'd Hat, and Waste Belt" (Dryden, 1678: "Prologue to the First Part"), indumentaria propiamente masculina que a los hombres resultaba atractiva. También el epílogo a *Don Sebastian* (estr. 1689/publ. 1690), de Dryden, es recitado "by Mrs Montford drest like an Officer" (Dryden, 1692: "Epilogue").

Todas estas referencias son compatibles con otras que dejan entrever, paulatinamente, un mayor protagonismo femenino, también con comentarios que evitan connotaciones sexistas. A Crowne, autor de *The Destruction of Jerusalem* (1677), le exasperaba la suspicacia con la que ciertas damas recibieron su obra. En la epístola al lector aseguraba que esta tragedia constituía una exaltación del amor y, por tanto, le resultaba incomprensible que cierta parte del público femenino se desconcertara

[...] not at Phaartes vigorous talk against Religion, but that so vigorous a Man should talk at all; they expected on his return from a Victory, something more pleasing than a Dispute. I confess they know much better than I what pleases their Sex; but at this present I was so unhappy as not to intend to please'em. For having employ'd this and two Heroes more, for almost ten Acts, in nothing else but Love, I thought I had given'em enough for reasonable Women, [...] (Crowne, 1677: "The Epistle to the Reader").

Este comentario revela hasta qué punto la opinión del público femenino –o las lectoras- comenzaba a preocupar a los autores dramáticos.

Paulatinamente, la tragedia fue evolucionando hacia dramas de carácter personal en los que la heroína, en situaciones desesperadas, se convertiría en personaje central, confiriendo un marcado carácter melodramático al género. En este proceso, los comentarios críticos, que hasta ahora habían abundado en los defectos femeninos, se van transformando y llegan a poner de manifiesto, como era ya patente en la comedia, las imperfecciones masculinas. Ello puede interpretarse como una muestra de complicidad con las mujeres del público o con las lectoras. Por supuesto que la crítica de defectos considerados propiamente femeninos –como la frivolidad- sigue presente en los comentarios, pero ciertas costumbres masculinas son también censuradas. Sir Char. Scroope, autor del prólogo a *The Rival Queens* (1677) de Lee, se dirige así a los hombres, fustigando su frivolidad :

As for you, Sparks, that hither come each day
 To Act your own and not to mind our Play;
 Rehearse your usual follies to the Pit,
 And with loud Non-Sense drown the Stage's Wit:
 Talk of your Cloaths, your last Debauches tell,

RESTAURACIÓN INGLESA

And witty Bargains to each other sell;
 Gloat on the silly She, who for your sake
 Can Vanity and Noise, for Love mistake,
 `Till the Cocquet, sung in the next Lampon,
 Is by her jealous Friends sent out of Town.

(Lee, 1677: "Prologue")

Ya el prólogo a *Venice Preserved* (1682), de Otway, censura la prostitución, y responsabiliza al hombre, y a la hipocresía de quienes ostentan el poder:

Next is a Senatour that keeps a Whore,
 In Venice none a higher office bore;
 To lewdness every night the Letcher ran,
 Shew me, all London, such another man,
 Match him at Mother Creswolds⁶⁶ if you can.

(Berman, 1980: vv. 29-33)

En términos similares, el prólogo a *Oroonoko* (estr. 1695/publ. 1696), de Southerne, censuraba las costosas aficiones del público masculino: "Superfluities of Wine and Wenching" (Southerne, 1696: "Prologue").

Diversos ejemplos muestran que a partir de la segunda mitad de la década de los 70 se presta mayor atención a la mujer en la tragedia. La preeminencia de algunas actrices especializadas en papeles trágicos influyó decisivamente en la creación de personajes apasionados que acaparaban las escenas principales, diseñadas precisamente para su lucimiento (Loftis, 1976: 271). Nathaniel Lee, uno de los más importantes representantes del subgénero *she-tragedy*, aseguraba en el prólogo a *Mithridates* (1678) que "In the first draught, `twas meant the Ladies Play", por la importancia del principal personaje

⁶⁶ Popular proxeneta, también conocida como Creswell (Berman, 1980: 115).

femenino, Semandra. El epílogo, de Dryden, exalta en tono nostálgico el amor puro y apasionado como sentimiento propio de la mujer, excepto de aquéllas que lo prostituyen y de cuya destrucción eran responsables también los hombres al frivolarlo:

For, Heaven be thank'd, we live in such an Age

When no man dies for Love, but on the Stage:

[...]

Love is no more a violent desire;

'Tis a meer Metaphor, a painted Fire.

In all our Sex, the name examin'd well,

'Tis Pride, to gain; and Vanity, to tell:

In woman, 'tis of subtil int'rest made,

Curse on the Punk that made it first a Trade!

(Lee, 1685: "Epilogue")

Langbaine, incidiendo sobre el particular atractivo que las obras de Lee ejercían sobre el público femenino, decía acerca de *Mithridates* y otras tragedias del autor que "have forc'd Tears from the fairest Eyes in the World: his Muse indeed seem'd destin'd for the Diversion of the Fair Sex; so soft and passionately moving, are his Scenes of Love written" (Langbaine, 1691: 321) y Summers, editor de Downes, insiste:

This excellent tragedy by Lee was produced at the Theatre Royal in the spring of 1678. There was a particular revival in 1681. Langbaine says: "This play may be reckon'd amongst those of the First-Rank, and will always be a Favourite of the Tender-hearted Ladies. It remained in the repertory of the theatre for more than half a century, and well deserved a yet longer life" (Summers, 1928: 135).

RESTAURACIÓN INGLESA

Más explícito aún sobre la recepción femenina se muestra John Banks en su prólogo "intended to be spoken" a *The Unhappy Favourite* (estr. 1681/publ. 1682) afirmando que

To all the shining Sex this Play's address,
 But more the Court, the Planets of the Rest;
 You who on Earth are Man's best, softest Fate,
 So that when Heav'n with some ruff Peace has met,
 It sends you to mould, and new Create.

[...]

If you are pleas'd, we will be bold to say,
 This modest Poem is the Ladies Play.

(Banks, 1693: "Prologue")

Esta obra, cuyo argumento principal se basa en la historia de Inglaterra, contribuyó a afianzar aún más el protagonismo femenino (Loftis, 1976: 277).

El epílogo de Congreve para *Oroonoko* está fundamentalmente dirigido a las "afortunadas" esposas de Londres, pues por tener el "privilegio" de vivir en una sociedad más civilizada, no habrían de someterse a una "muerte violenta" aunque fuera por amor:

Then bless you Stars, you happy London Wives, Who
 Love at large, each day, yet keep your lives:
 Nor envy poor Imoinda's doating blindness,
 Who thought her Husband kill'd her out of kindness.
 Death with a Husband ne'er had shewn such Charms,
 Had she once dy'd within a Lover's Arms.

Her error was from ignorance proceeding:

Poor Soul! She wanted some of our Town Breeding.⁶⁷

Esta reflexión aparentemente moralista y convencional no es óbice para que Congreve añada un matiz cómico para terminar la dosis de *comic relief* aseverando que "She might have learn'd to Cuckold, Jilt, and Sham, / Had Covent-Garden been in Surinam" (Southerne, 1696: "Epilogue"). La obra, no obstante, se mueve siempre entre los terrenos trágico y cómico, y aquí parece apelar a públicos variados.

Powell apuesta de forma decidida por el público femenino como abogado del autor en el prólogo a su tragedia *Alphonso, King of Naples* (estr. 1690/publ. 1691):

Prepar'd to dam' my Play, methinks you fit
 As if you'd all took Physick in the Pit.
 'Tis hard you won't allow in any Case
 To a Young Player either Wit or Grace.
 You use us like lewd Women of the Town,
 (With Punk⁶⁸ and Poet you deal much at one)
 First you enjoy us, then you kick us down.

[...]

Bright Ladies then, whose Rays throughout the Pit,
 Do influence all around with Love and Wit,

⁶⁷ Una disertación que no coincide de manera exacta con la realidad, como se ha visto en 2.1., por lo que se observa una gran dosis de ironía. El autor incide además en el doble sentido que palabras como "kill'd", "Death" y "dy'd" sin duda tenían en aquella época.

⁶⁸ Véase en 2.5. la identificación "Punk and Poesie" de Gould en una publicación del mismo año.

RESTAURACIÓN INGLESA

"Oh tune their Judgements e'er my Fate be known,

"Tis in your Power to make my Case their own:

[...]

(Powell, 1691: "Prologue").

En el prefacio a *Cleomenes* (1692, aunque posiblemente estrenada en 1689), Dryden se queja de la errónea interpretación que algunas mujeres habían dado a su obra, pero también agradece la buena recepción femenina del estreno:

Some have told me, that many of the fair Sex complain for want of tender Scenes, and Expressions of Love: I will endeavour to make some amends, if I write again; and my next Hero shall be no Spartan. [...] my Thanks to the Town in general, and to the fair Ladies in particular, for their kind Reception of my Play (Dryden, 1692: "Preface").

La mayor incidencia de autoras dramáticas, especialmente en la última década del siglo XVII y principios del XVIII, ofrece muestras como la de Frances Boothby, que en el prólogo a *Marcellia* (estr. 1669/publ. 1670) persigue la complicidad de las espectadoras apelando a su solidaridad:

But still she hopes the Ladies out of Pride

And Honor, will not quit their Sexes side:

Though they in private do her faults reprove,

They'l neither publick scorn nor laughter move.

But should they all in censuring be severe,

'Tis still the Critick Men she most does fear:

(Boothby, 1670: "Prologue")

Delarivier Manley, en *The Royal Mischief* (1696), se defiende en la dedicatoria al lector de las críticas recibidas por su obra, producidas por "prejudice against our Sex." Se dirige muy concretamente al público femenino para censurar su postura de falsa modestia al sorprenderse por las actitudes

apasionadas de sus protagonistas, ya que “the Ladies sit attentively, and unconcern’d, at the Widow Lackitt, and her Son Daniel’s Dialect⁶⁹, yet pretend to be shock’d at the meaning of blank Verse, [...]” (Manley, 1696: To the Reader). El autor anónimo de *The Female Wits* (estr. 1696/publ. 1704) amonesta a la dramaturga Mary Pix –a través de su trasunto Wellfed- advirtiéndole: “Won’t the ladies think some of those expressions indecent?”, a lo que Marsilia –es decir, Manley- responde con arrogancia: “I understand the ladies better than you. To my knowledge they love words that have warmth, and fire, etcetera, in `em” (Morgan, 1992: I, 1, p. 394-395). También a las damas dirige Manley en el prólogo a *The Royal Mischief* (1696) un consejo para que permanezcan incorruptibles en el amor: “My last kind Wishes Ladies are for you, / Espouse your Sexes Cause, and bravely too, / So may you still be fair, your Lovers ever true” (Manley, 1696: “Prologue”).

Más condescendiente con sus espectadoras/lectoras se muestra Manley en el Prefacio a *Lucius* (1717), “expressing my Gratitude to the Ladies, who, in such a distinguishing Manner, graced and supported it, [...] I have the Honour to Please Them” (Rodes, 1989: “Preface”). En la descripción que del público hace Richard Steele en el prólogo a esta tragedia, se presta especial atención a las mujeres: “The Boxes are Your own – the Thing is hit / And Ladies, as they near each other sit, / Cry, oh, How movingly that Scene is writ?” (Rodes, 1989: “Prologue”) y se incide en el aspecto sentimental del argumento. Un tono diferente empleó Trotter en el prólogo a *The Revolution of Sweden* (1706), ya que, aunque consciente de las expectativas hacia una tragedia escrita por una

⁶⁹ Personajes de *Oroonoko* (estr. 1695/publ. 1696), de Southerne, obra a la que el personaje Ramble, en *A Comparison between the Two Stages* se refiere como “the Favourite of the Ladies” (Wells, 1942: 19). Se da la circunstancia, además, de que fue estrenada por la compañía rival.

RESTAURACIÓN INGLESA

mujer, apela a la exaltación histórica como medio para alcanzar un fin didáctico (Kelley, 2001: xxvii):

Invited by a Woman, every Guest,
 No doubt, expects a soft Effeminate Feast,
 Has set his Appetite for tender Strains
 Of Maids forsaken, or Despairing Swains;
 Tho' Sweden's Liberty is in debate,
 Concludes amidst the War, and Cares of State,

[..]

To publick Virtues she'd your Souls incite,
 A Woman thus may give you safe Delight; [...]

(Trotter, 1706: "Prologue")

Nicholas Rowe no sólo defiende el sentimiento amoroso frente al matrimonio concertado en el prólogo a *The Fair Penitent* (1703), de Rowe, sino que se posiciona claramente a favor de las pequeñas tragedias de la vida cotidiana, distanciándose del drama heroico:

Long has the fate of kings and Empires been
 The common Bus'ness of the Tragick Scene,
 As if Misfortune made the Throne her Seat,
 And none cou'd be unhappy but the Great.

[...]

Who Writes shou'd still let nature be his Care,
 Mix Shades with Lights, and not paint all things fair,
 But shew you Men and Women as they are.

(Dobrée, 1966: vv. 1-4)

En su posterior *Tragedy of Jane Shore* (1714), se dirige en el prólogo igualmente a hombres y mujeres, ofreciéndoles sendos reclamos según sus preferencias:

Yet for those gentle Beaux who love the Chime,
 The ends of Acts still gingle into Rhime.
 The Ladies too, he hopes, will not complain,
 Here are some Subjects for a softer Strain,
 A Nymph forsaken, and a perjur'd Swain.

(Rowe, 1714: "Prologue")

El epílogo, recitado por Mrs Oldfield, comienza dirigiéndose a las mujeres del público –"Ye modest Matrons all, ye virtuous Wives"- a las que exige un examen de conciencia sobre la doble moral en el matrimonio, "To see your Spouses Drinking, gaming, Raking, / Yet make a Conscience still of Cuckold-Making". La tragedia versa sobre la desventurada y controvertida vida de Jane Shore, amante del rey Edward IV. A pesar de que su comportamiento pudiera ser tachado de inmoral, Rowe huye del maniqueísmo al ensalzar otras virtudes, como queda patente en el epílogo:

Well, peace be with her, she did Wrong most surely;
 But so do many more who look demurely:
 Nor shou'd our mourning Madam weep alone,
 There are more Ways of Wickedness than one.
 If the reforming Stage shou'd fall to shaming
 Ill-nature, Pride, Hypocrisy, and Gaming;
 The Poets frequently might move Compassion,
 And with She Tragedies⁷⁰ o'er-run the Nation.

(Rowe, 1714: "Epilogue")

De todos estos ejemplos se desprende que el desarrollo de la tragedia en la Restauración transcurrió paralelamente a la mayor participación femenina en el mundo teatral. Desde la incorporación de actrices, pasando por un paulatino

⁷⁰ Parece que el término *she-tragedy* quedó acuñado en este epílogo (Collins, 2003: 1).

RESTAURACIÓN INGLESA

aumento del público femenino, la tragedia fue cambiando para apelar al gusto femenino, mediante contenidos melodramáticos, con frecuencia situados en un entorno doméstico. Los ejemplos de literatura no dramática ya mencionados aportan estos datos: en las comedias, los comentarios dirigidos al público con contenido sexista suponen el 69% frente al 17% de las comedias (véase ANEXO 7.2.). Como se desprende de estos prólogos, epílogos y dedicatorias, el vínculo entre género trágico y mujer –en este primer apartado en su faceta de espectadora- parece mostrarse en una relación en la que oferta y demanda se confunden, aunque como apunta Lafler, “The extent to which female spectators exerted influence on taste has been the subject of scholarly research and debate, especially the notion of genteel and aristocratic women as monolithic, reform-minded faction at the end of the seventeenth century” (Donohue, 2004: 72).

3.3. La “revolucionaria” incorporación de las actrices a las compañías teatrales. Situación anterior a la Restauración: *boy-actors*. La controvertida identidad de la primera actriz profesional. Coexistencia de actores y actrices en papeles femeninos en los inicios de la Restauración. Relevancia social de las actrices.

La incorporación de actrices fue una de las grandes novedades aportadas por la reapertura de los teatros tras 18 años de inactividad. Hasta entonces, las mujeres no habían participado en representaciones teatrales, al menos en un ámbito público. Aunque algunos expertos sostienen que en la Inglaterra isabelina las mujeres habrían tomado parte en piezas dramáticas de cierto contenido religioso y/o alegórico –pantomimas, disfraces o autos- u otros espectáculos públicos de carácter lúdico –malabares, acrobacias- en ocasiones especiales, hay

mayor evidencia de esta posible participación en los periodos jacobeo y carolino aunque sólo dentro del selecto ámbito de la corte.

La reina Anne of Denmark –esposa de James I-, gran aficionada a las lujosas mascaradas cortesanas, representó el papel de Palas Athena en la obra de Samuel David *Vision of the Twelve Goddesses* (1604) (Wilcox, 1996: 104-106). La reina Henrietta María -esposa de Charles I-, también gran aficionada al teatro, solía actuar en palacio; ella procedía de la suntuosa corte borbónica, de donde había traído su fascinación por el mundo mágico del teatro –que luego transmitiría a su hijo Charles II-, por lo que hizo caso omiso de la costumbre inglesa de asignar los papeles femeninos a chicos. En 1639 –por última vez y antes de las guerras civiles- tuvo lugar la representación de la mascarada de Davenant *Salmacida Spolia*, donde la propia reina y sus camareras descendían en nubes doradas para conceder la paz a una tierra agitada por turbulentos espíritus (Wilson, 2004: 226-227).

Henrietta Maria no sólo actuaba, sino que había auspiciado representaciones de compañías francesas -donde trabajaban actrices⁷¹- que visitaron la corte en 1629 y 1635 (Wilcox, 1996: 104). En 1629 una de ellas actuó en los teatros Blackfriars, Red Bull y Fortune, siendo “hissed and pippin pelted off the stage” por un público enardecido ante el escándalo que suponía tal signo de inmoralidad como una mujer en escena (Fraser, 1999: 474 y Wilson, 2004: 231). Entre otros, este suceso dio origen a críticas exacerbadas por parte de la oposición puritana. En 1633 William Prynne había publicado su libelo *Histrion-Mastix*, en el que denunciaba que

⁷¹ Por entonces, si bien las actrices estaban completamente consagradas tanto en España como en Italia, en Francia acababan de llegar al mundo del teatro.

RESTAURACIÓN INGLESA

[...] popular Stage-plays (the very Pompes of the Divell [...] are sinfull, heathenish, lewde, ungodly Spectacles, and most pernicious Corruptions; [...]. And that the Profession of Play-poets, of Stage-players; together with the penning, acting, and frequenting of Stage-plays, are unlawfull, infamous and misbeseeming Christian (Prynne, 1633: "Title Page").

La invectiva tomó un cariz peligroso, pues su autor atacaba ferozmente a las actrices:

([...]all notorious impudent, prostituted Strumpets,); as they have now their female-Players in Italy, and other forraigne parts, and as they had such French-women Actors, in a Play `not long since personated in Blacke-friers Play-house, to which there was great resort (Prynne, 1633: 214-215).

Como este escrito se consideró ofensivo para la reina, el autor fue castigado con un año de prisión, previa al juicio en que fue condenado a cadena perpetua, además de una multa de £ 5.000, la privación de su título académico de Oxford y la amputación de las orejas. Sus continuas acometidas moralistas desde la cárcel le valieron otras torturas, como marcarle las mejillas con las iniciales "SL" – *seditious libeller*-, aunque finalmente el *Long Parliament* lo liberó en 1640 (Wilson, 2004: 26 y "Prynne, William": EB).

Habría que esperar, pues, hasta la Restauración para poder contemplar a las primeras actrices profesionales inglesas. El astuto Davenant ya lo había logrado durante el Protectorado -en 1656-, puesto que burló la intransigencia puritana persuadiendo a Cromwell –gran melómano- de que *The Siege of Rhodes* podía ser representada, con la excusa de que esta forma operística no guardaba relación alguna con el licencioso teatro. Mrs Coleman –que algunos como Lowe consideran de hecho la primera actriz profesional (Lowe, 1889, vol. 1: 118)- interpretó entonces el papel de Ianche. Así, de forma tímida y esporádica y semi-

clandestina, fue incorporándose la mujer a la escena, hasta irrumpir con fuerza en los 60.

El proceso de incorporación de actrices no se convirtió en un hecho definitivo y estable hasta mediados de la década de los 60, puesto que la antigua tradición de que de muchachos “of the most effeminate Aspect” (Lowe, 1889, vol. 1: 90) representaran los papeles femeninos convivió aún varias temporadas con las actrices auténticas. La proverbial belleza de Kynaston fue atestiguada en numerosas ocasiones, como refleja el comentario de Pepys al describirlo como “the prettiest woman in the whole house” (03-01-1661). Según Cibber,

Kynaston at that time was so beautiful a Youth that the Ladies of Quality prided themselves in taking him with them in their Coaches to *Hyde-Park* in his Theatrical Habit, after the Play; [...]. He had something of a formal Gravity in his Mien, which was attributed to the stately Step he had been so early confin'd to, in a female Decency (Lowe, 1889, vol.1: 120-121).

Downes describe las cualidades interpretativas de algunos de estos actores:

Mr James Nokes Acted first, [...]; after him Mr Angel [...]. They Acted several other Womens Parts [...], very Acceptable to the Audience: Morely and Floid commonly Acted the Part of a Bawd and Whore (Summers, 1928: 19).

Los más afamados –Kynaston, Nokes y Angel- continuarían después interpretando roles propiamente masculinos y también –incluso en fechas tan tardías como finales de los 80- papeles femeninos –ridiculizando a mujeres de edad y fuerte carácter- en tragedias. De hecho, Nokes fue también conocido como “Nurse Nokes” por su interpretación de “Nurse” en *Fatal Jealousy* (estr. 1672/publ. 1673) o en *The History and Fall of Caius Marius* (estr. 1679/publ. 1680). Tal éxito consiguió en ese papel en la primera de estas dos obras que

RESTAURACIÓN INGLESA

repitió personaje en la segunda, valiéndole al actor el famoso sobrenombre (Summers, 1928: 153).

El hombre que hacía de mujer gozó también de gran predicamento en comedias y parodias. Nokes hizo de Lady Beardly –“An amorous, impertinent old Woman, one that has buried three Husbands, yet still very desirous to be courted” (D’Urfey, 1680: Drammatis [sic.] Personae)- en *The Virtuous Wife* (estr. 1679/publ. 1680); de Megaera en *The Banditti* (1686) y de Gremia en *The Amorous Bigotte* (1690) (Highfill et al., 1973, vol. 11: 41-42). Cardell Goodman obtuvo un gran éxito en el papel de Mariamne en la parodia de Duffett *The Empress of Morocco* (estr. 1673/publ. 1674) (Highfill et al., 1973, vol. 6: 259). Wright habla de otros *boy-actors* como Hart, que

Acted the Dutchess in the Tragedy of the Cardinal, which was the first Part that gave him Reputation. Cartwright, and Wintershal [...], Burt [...]; and Mohun, and Shatterel. [...] Burt used to Play the principal Women’ Parts, in particular Clariana in Love’s Cruelty; and at the same time Mohun Acted Bellamente, which Part he retain’d after the Restauration” (Wright, 1699: 3).

Posiblemente, el público inglés vio por primera vez a una actriz el 8 de diciembre de 1660 en la interpretación de la Desdemona de *Othello*; curiosamente era una tragedia. Así parece atestiguarlo el prólogo de Thomas Jordan creado “to introduce the first Woman that came to Act on the Stage in the Tragedy, called *The Moor of Venice*”, incluido en su antología *A Royal Arbor of Loyal Poesie, Consisting of Poems and Songs* (1663). Tras presentar a la actriz e insistir en su feminidad real: “[...]; mistake me not, / No Man in Gown, or Page in Petty-Coat; [...]”, Jordan llama la atención sobre la compatibilidad entre interpretación y moralidad: “Tis possible a vertuous Woman may / Abhor all

sorts of looseness, and yet play” rogando a los caballeros “Have modest thoughts of her; [...] do not run / To give her visits when the Play is done” (Jordan, 1663: 21-22). El prólogo termina censurando la antigua costumbre y defendiendo una novedad que habría de redundar en una mayor naturalidad, no exenta de virtud:

Our Women are defective, and so siz’d
 You’d think they were some of the Guard disguiz’d;
 For (to speak truth) men act, that are between
 Forty and fifty, Wenches of fifteen;
 With bone so large, and nerve so incomplyant,
 When you call Desdemona, enter Giant:
 We shall purge every thing that is unclean
 Lascivious, scurrilous, impious or obscene;
 And when we’ve put all things in this fair way
*Barebones*⁷² himself may come to see a Play.

(Jordan, 1663: 22)

La función de *Othello* para la que se escribió este prólogo, la pudo representar, en el Gibbon’s Tennis Court de Vere Street, la *King’s Company* (Lennep, 1965: 22). Wilson argumenta que Jordan escribió el prólogo para esta compañía, ya que estaba relacionado con la “Red Bull company of ‘old’ actors” (Wilson, 1958: 5), los mismos profesionales que desde septiembre de 1660 se trasladaron a Vere Street mientras terminaba de construirse el Theatre Royal (Lennep, 1965: 12).

Lowe, editor de *An Apology for the Life of Mr Colley Cibber* (1740), apoya la misma tesis sobre la fecha de presentación de la primera actriz, e incide en la

⁷² *Barebones* –sobrenombre del Parlamento Cromwelliano de 1653 y así llamado por uno de sus miembros, Praise-God Barbon- sustituyó al *Rump Parliament* y fue disuelto tras unos pocos meses de existencia (Pearsall and Trumble, 1995: 112).

RESTAURACIÓN INGLESA

controversia sobre la identidad de esta mujer. Según Fitzgerald, fue Anne Marshall –Howe coincide en esta identificación-; Knight se inclina hacia Mrs Coleman (que, como se ha visto más arriba, protagonizó *The Siege of Rhodes* antes de 1660); Davies la identifica con Mrs Norris, esposa del actor y madre del famoso Jubilee Dicky⁷³. Otros la hacen coincidir con Mrs Saunderson –Mrs Betterton- o con Margaret –Peg- Hughes (Lowe, 1889, vol. 1: 118 y 179).

Wilson recoge la autoproclamación de Katherine Corey como primera actriz profesional inglesa bajo nombramiento real, porque así lo manifestó ella misma en “humble petition” al Lord Chamberlain en marzo de 1689 (Wilson, 1958: 7). Fue, de todos modos, un honor del que todos se quisieron apropiar, puesto que en un prólogo a *The Tempest* (1674) -producida por Shadwell- la *Duke’s Company* se jactaba de haber sido pionera en todas las innovaciones escénicas, incluso en la contratación de actrices

Without the good old Playes we did advance.
And all ye stage’s ornament enhance;
To splendid things they follow in, but late:
They ne’er invent, but they can imitate:
Had we not for yr. pleasure found new wayes
You still had rusty Arras had, & threadbare playes;
But with some grizl’d Beards had acted Woomen still,

[...]

(Towers, 1963: 330)

Para Wilson, esta declaración no goza de credibilidad, por poder corresponder a una simple estrategia “publicitaria” propia de la rivalidad entre compañías

⁷³ Así conocido por la interpretación de este personaje en *The Constant Couple* (estr. 1699/publ. 1700), de Farquhar (Summers, 1928: 174).

(Wilson, 1958: 4-5). Summers concede a Margaret Hughes el honor "in spite of discrepancies" asegurando que ella fue la "Desdemona for whom Jordan wrote his Prologue" (Summers, 1928: 94).

El 3 de enero de 1661 Pepys vio por primera vez a una actriz profesional, pero cuatro días más tarde acudió a la representación de *The Silent Woman* en la que "Kinaston the boy hath the good turn to appear in three shapes: I as a poor woman in ordinary clothes to please Morose; then in fine clothes as a gallant, [...]" (Pepys, 03-01-1661), lo que demuestra que ambos usos coincidieron durante un tiempo. La coincidencia provisional de actores y actrices en papeles femeninos dio lugar a curiosas anécdotas como la protagonizada por el propio Charles II, quien llegando antes de tiempo a una función y

[...] not chusing to have as much Patience as his good Subjects, sent to them to know the Meaning of it; upon which the Master of the Company came to the Box, and rightly judging that the best Excuse for their Default would be the true one, fairly told his Majesty that the Queen was not *shav'd* yet: The King, whose good Humour lov'd to laugh at a Jest as well as to make one, accepted the Excuse, which serv'd to divert him till the male Queen cou'd be effeminated (Lowe, 1889, vol. 1: 120).

No todos los profesionales del teatro acogieron en un principio con agrado la innovación, pues creían que podían verse perjudicados sus intereses profesionales: el 13 de octubre de 1660, los actores más veteranos de la *King's Company* se quejaron formalmente al rey manifestando que Killigrew los había obligado a actuar con mujeres. Sin embargo, William Davenant, con su visión práctica de gestor empresarial, estipulaba en el contrato con su compañía (14-11-1660) una participación de siete acciones para el mantenimiento de "all ye Women that are to performe or represent Womens parts" (Donohue, 2004: 73-74).

RESTAURACIÓN INGLESA

Probablemente, a partir de 1662, la costumbre de emplear actrices se convirtió en algo definitivo, favorecido por distintas normativas reales. La autorización de Charles II a Davenant y Killigrew –de 21 de agosto de 1661- ordenaba que fueran mujeres quienes interpretaran los papeles femeninos (Wilson, 1958: 4). A principios del otoño de 1660, en el transcurso de la conformación de las dos compañías y con permiso del rey, una solicitud del 13 de octubre indicaba ya que se preveía la contratación de actrices (Lenep, 1965: xxiv). Más concretamente, la carta de ratificación –15 de enero de 1662- del permiso concedido por Charles II a Davenant para formar compañía, estipulaba entre otras ordenanzas,

[...] that all the womens parts to be acted in either of the said two companies for the time to come, may be performed by women, so long as these recreations, which, by reason of the abuses aforesaid, were scandalous and offensive, may by such reformation be esteemed, not only harmless delights, but useful and instructive representations of humane life, to such of our good subjects as shall resort to see the same.

(Lowe, 1889, vol. 1: lx-lxi)

Como cualquier otra innovación, ésta tampoco escaparía a las objeciones de espectadores y críticos, como se desprende de la queja del personaje Snarl en *The Virtuoso* (1676), de Shadwell, ante la recomendación de Miranda de que acuda al teatro: "I am not such a coxcomb, I thank God.[...] Besides, I can never endure to see plays since women came on the Stage; boys are better by half" (Prieto-Pablos et al. 1997: I, ii, 145-150). Posiblemente, tras quince años viendo a las actrices en el teatro, todavía habría nostálgicos que añoraran a los *boy-actors*, pero, en tal caso, ahí estaban ellas para defender su posición. Elkanah

Settle lo expresaba a través de Mrs Lee en el epílogo a *The Conquest of China by the Tartars* (1675):

Did not the Boys Act Women's Parts Last Age?
Till We in pitty to the Barren Stage
Came to Reform your Eyes that went astray,
And taught you Passion the true English Way.
Have not the Women of the Stage done this?

(Settle, 1676: "Epilogue")

3.3.1. Relevancia social de las actrices. "Rentabilidad" de las actrices como reclamo erótico y sus relaciones con el entorno aristocrático: permanente confusión entre realidad y ficción.

La presencia de actrices alimentó la curiosidad de un público que oscilaba entre la admiración y el interés morboso por inmiscuirse en sus vidas privadas, pues "inevitably and excitedly, the public merged the personality of the actress with that of her character on stage" (Fraser, 1999: 476). En su diario, Pepys – posiblemente haciéndose eco de la voz popular- llamaba a las actrices por los nombres de los personajes que las habían hecho famosas. Así, Mary Betterton era "Ianthe" y Hester Davenport, "Roxalana" –personajes de *The Siege of Rhodes*- (Wilson, 2004: 357). Cuando Evelyn vio *The Siege of Rhodes* en 1662, abundaba en tal identificación, a la vez que añadía un tono sensacionalista:

In this acted the fair and famous comedian called Roxalana from the part she performed; and I think it was the last, she being taken to be the Earl of Oxford's Miss (as at this time they began to call lewd women) (Evelyn, 09-01-1662).

La celebridad de las actrices las convirtió en "estrellas" al uso moderno, y como tales congregaban a numerosos admiradores –el propio Pepys y otros

RESTAURACIÓN INGLESA

espectadores- que se colaban entre bastidores hasta los camerinos para saludarlas e intentar obtener todo tipo de “favores”. De Praiseall, personaje en la parodia *The Female Wits* (estr. 1696/publ. 1704), dice el personaje-actor Johnson: “you shall generally see him dagling after the women. [...] you shall be sure to behold his ill-favoured phiz peeping out behind the scenes at both houses” (Morgan, 1992: I, 2, p. 402). Poca efectividad tuvieron algunas normativas reales –como la de 18-01-1687- que trataban de impedir estas visitas “betweene the Scenes at the Royall Theatre during the time of Actynge” (Nicoll, 1965: 360).

Algunos intrusos, malinterpretando el carácter extrovertido de las actrices –tan alejado del recogimiento y modestia exigidos a la mujer- protagonizaron sucesos desagradables. Cuando Rebecca –Beck o Becky- Marshall rechazó las insinuaciones seductoras de un caballero –Sir Hugh Middleton-, éste contrató a un rufián que la asaltó cuando se dirigía hacia su casa y le arrojó excrementos (Wilson, 2004: 234 y Wilson, 1958: 170). Algo más trágico le acaeció al actor William Mountfort, quien en diciembre de 1692 murió víctima de un ataque de dos espectadores, celosos de su supuesta relación sentimental con Anne Bracegirdle. Uno de ellos –responsable del asesinato-, el aristócrata Mohun⁷⁴, fue juzgado y absuelto en enero de 1693 (Lennep, 1965: xcvi y Ballaster, 1992: 303). Ese terrible suceso, narrado en la anónima *The Players Tragedy* (1693), mantuvo a Bracegirdle alejada de los escenarios hasta febrero de 1693⁷⁵ (“Bracegirdle, Anne”: DNB).

⁷⁴ Otra versión responsabiliza de la muerte de Mountfort a Captain Hill (“Bracegirdle, Anne”: DNB).

⁷⁵ En este relato, se sugiere que la relación entre Bracegirdle y Mountfort era cierta y que la proverbial “Coyness [...], which though it be not due to her Vertue, is at least to her

La exposición pública del cuerpo femenino se identificaba con una supuesta inclinación a la prostitución, por lo que ni siquiera las actrices que mantenían su vida privada de forma discreta escapaban a los comentarios sensacionalistas: "Discretion, wealth and fame, far from offering protection, served to incite scandal" (Donohue, 2004: 74-75). El autor satírico Thomas Brown decía en sus *Letters from the Dead to the Living* (1702):

`Tis hard a matter for a pretty Woman to keep herself honest in a Theatre, as `tis for an Apothecary to keep his Treacle from the Flies in Hot Weather; for every Libertine in the Audience will be buzzing about her Honey-Pot (Fraser, 1999: 481).

Dicho de otra forma, "by the 1680's the tradition that ever actress was at least a part time 'lady of pleasure' leading a rich and glamorous life, had become firmly established" (Wilson, 1958: 17). Gould lo censuraba en "The Play-House. A Satyr" (1685):

An Actress now so fine a thing is thought,

[...]

Streight by some Reverend Bawd you'l hear'em told:

Now is the time you may your Fortune raise,

And spark it, like a Lady, all your days:

But the true meaning's this. Now is the time,

[...]

To glide into some keeping Cully's heart,

[...]

And jilt him of is Patrimonial Lands;

Others this way have grown both great and rich:

Constancy in Love, *Monfredo* having taken Possession of her heart, if report and my own observations fail me not" (*The Player's Tragedy*, 1693: 10).

RESTAURACIÓN INGLESA

Preferment you can't miss and be a Bitch.

(Gould, 1689: 182)

Tal prejuicio se ha mantenido durante siglos. Ni siquiera las actrices casadas escapaban a la sátira por su supuesta inmoralidad, pues en "Satyr on the Players", Mary Lee –Lady Slingsby– es acusada de mantener una relación extramatrimonial con "a dull Whiggish Poet"⁷⁶. De Anne Shadwell se indica que ahora es casta, obligada ya por la edad "Yet in her youth, none was a greater Whore" (Summers, 1928: 57-58).

Las biografías de las primeras actrices profesionales inglesas revelan un origen variopinto y una opción profesional como medio para conseguir independencia económica fuera del matrimonio y sin tener que dedicarse al servicio doméstico. Algunas, es cierto, mostraron una cierta tendencia a utilizar el teatro como plataforma para mejorar el nivel de vida, convirtiéndose en "mantenidas" de ricos caballeros. Ninguna "dama auténtica" engrosó las filas de las compañías teatrales para formar parte de esta profesión tan denostada. Cibber relata el intento de una aristócrata "with a real Title" a quien su familia desheredó por su vida licenciosa. Su deseo "to get Bread from the Stage was look'd upon as an Addition of new Scandal to her former Dishonour!" (Lowe, 1889, vol.1: 75).

Los dramaturgos, que con tanta frecuencia mantenían difuso el límite entre lo público y lo privado, se hacían eco del comentario social en torno a las actrices. El personaje Lucy, en *Love in a Wood* (estr. 1671/publ. 1672), de Wycherley, se jactaba de que su amante

⁷⁶ Posiblemente Elkanath Settle (Wilson, 1958: 21).

[...] wou'd have brought me to the Play-House, where I might have had as good luck as others: [...] good Cloaths, Plate, Jewels, and things so well about me; that my Neighbours, [...] should have retir'd into the Country, sick of th'envy, of my prosperity and greatnes (Wycherley, 1672: III, 1, p. 40).

Una mujer en *The Morning Ramble* (estr. 1672/publ. 1673), de Payne, indicaba así las ventajas de trabajar en el teatro: "alas, I desire little or nothing for pains, I would only shew my self on the Stage, and then, perhaps I may get a good Husband, or at least, some Fool that will keep me" (Payne, 1673: II, p. 25). Estas citas no son más que el eco de situaciones reales: Elizabeth Barry era hija de un letrado que invirtió –y perdió- sus bienes en la causa monárquica durante las guerras. Criada por la familia Davenant, tuvo un debut profesional catastrófico a los 16 años como Draxilla en la tragedia de Otway *Alcibiades* (1675):

There was, it seems, so little Hope of Mrs. *Barry* at her first setting out, that she was at the end of the first Year discharg'd the Company, among others that were thought to be a useless Expence to it. I take it for granted that the Objection to Mrs. *Barry* at that time must have been a defective Ear, or some unskilful Dissonance in her manner of pronouncing: [...] (Lowe, 1889, vol 1: 159).

Al parecer, fruto de una apuesta con otros espectadores, Rochester –descrito por Grammont "sans contredit" como "l'homme d'Angleterre qui a le plus d'éprit et le moins d'honneur" (Hamilton, 1824: 96)- se comprometió a transformarla "in less than six Months" en "the finest Player on the Stage" (Betterton, 1741: 14-15) y –además de convertirse en su amante- alcanzó su propósito, puesto que "upon her return to the theatre she was recognized as a finished actress, and before long her genius blazed out in all its glory", "Mistriss of a Genius not to be deriv'd

RESTAURACIÓN INGLESA

from a less glorious Original, than the immortal Earl of *Rochester*" (Summers, 1928: 219 y Manley, 1707: "The Preface").

Charlotte Butler procedía también de una familia venida a menos cuyas hijas habían tenido que entrar al servicio de otros. Mary –Moll- Davies era hija ilegítima de un noble, posiblemente Thomas Howard –Earl of Berkshire-, aunque según otras fuentes, era hija de un herrero de Charlton, Wiltshire (Summers, 1928: 173).

Pepys narra en su diario que Elizabeth Knepp le contó que "Mis Davis is for certain going away from th Duke's house, the King being in love with her; and a house is taken for her and furnishing and she hath a ring given her already, worth 600 l." (11-01-1668). La propia Elizabeth Knepp –por quien Pepys sentía gran afecto- o Susanna Percival eran responsables de la economía familiar, por estar casadas con maridos carentes de empleo o indolentes. Nell Gwynn, quizás –junto a Barry y Bracegirdle- la actriz más conocida, no sólo por sus logros profesionales sino por su relación con Charles II⁷⁷, era hija de una tabernera viuda y hermana de una prostituta. Su ascenso, desde el puesto de *orange girl* con tan sólo 13 años hasta la escena, y su posterior integración en lo más selecto de la corte, fue precedido por varias relaciones con importantes hombres como el actor Hart y Lord Buckhurst, quien en 1667 la retiró temporalmente de los escenarios para convertirla en amante.

Otras actrices fueron también famosas por sus relaciones con aristócratas o gente de buena posición económica. Por ejemplo, Mrs Davenport⁷⁸, amante de Lord Oxford; o Mrs Uphill, que lo fue de Howard; o Peg Hughes, amante de

⁷⁷ Con Charles II tuvo dos hijos, Charles, Duke of St Albans, y James, Lord Beauclerk.

⁷⁸ Véase en 2.1. como víctima de un *mock marriage* con su amante.

Prince Rupert⁷⁹, quien –según Summers- fascinado por sus encantos “bought for her Branderburgh House, Hammersmith” (Summers, 1928: 97). Letitia Cross fue amante del zar Peter I the Great, quien “on his departure [...] sent her 500 guineas, which she thought insufficient” (“Cross, Letitia”: DNB). Tales vínculos amorosos fueron frecuentes y conocidos, como se desprende del comentario de Nathaniel Lee en el epílogo a *The Rival Queens* (1677), donde atribuye como causa del malestar de los actores a que “[...] our Women, who adorn each Play, / Bred at our cost, become at length your Prey.” (Lee, 1677: “Epilogue”); por eso, el autor amenaza con recurrir de nuevo a jóvenes actores para los papeles femeninos:

The panting Breasts, white Hands and little Feet
 No more shall your pall'd thoughts with pleasure meet.
 The Woman in Boys Cloaths, all Boy shall be,
 And never raise your thoughts above the Knee.

(Lee, 1677: “Epilogue”)

La fama de tales devaneos amorosos convertía a las actrices en “fair game” (Lennep, 1965: xcvi), siendo arrebatadas de la escena por hombres de buena posición, como también refiere Downes: “Mrs. Davenport, Mrs. Davies, Mrs. Jennings, & c. The three last by force of Love were Erept⁸⁰ the Stage” (Summers, 1928: 35).

Ya en 1666, Evelyn mostraba su desacuerdo con hechos que él consideraba inmorales:

⁷⁹ Véase nota en el diario de Evelyn, p. 263.

⁸⁰ En el diccionario de Johnson se define *ereption* como “A snatching or taking away by force” (Chalmers, 1994: 245).

RESTAURACIÓN INGLESA

[...] now as they [the theatres] were abused to an atheistical liberty; foul and undecent women now (and never till now) permitted to appear and act, who inflaming several young noblemen and gallants, became their misses and to some, their wives. [...] and ruin of both body and soul (18-10-1666).

Sin embargo, la faceta de reclamo erótico era en cierto modo alimentada por los autores y por las propias actrices, especialmente en los epílogos, que con frecuencia contribuían a encender los deseos lascivos del público. Shadwell, en el epílogo a *The Libertine* (estr. 1675/publ. 1676) incide en esta idea, pues hace decir al personaje Jacomo:

Item, you shall appear behind our Scenes,
 And there make love with the sweet chink of Guinnies,
 The unresisted Eloquence of Ninnies.
 Some of our Women shall be kind to you,
 And promise free ingress and egress too.

(Shadwell, 1676: "Epilogue").

Ya desde mucho antes, los dramaturgos, conscientes del gran filón que suponía la interacción entre actrices y público, la habían rentabilizado, explotándola en las tragedias. Dryden compuso para Nell Gwynn el epílogo de *Tyrannic Love* (estr. 1669/publ. 1670): tras "resucitar" al personaje que la actriz interpretaba -la virtuosa heroína Valeria- bajo pretexto de recitar el epílogo, introduce una nota cómica⁸¹ en la que Gwynn recrimina al poeta ser "So senseless! to make Nelly

⁸¹ Este recurso cómico era habitual, puesto que Mary Lee en *Alcibiades* (1675), de Otway, repite la situación y exclama: "Ours made such Havock, that the silly Rogue / Was forc't to make me rise for th'Epilogue" (Otway, 1675: "Epilogue"). Véase también *comic relief* en 3.2.

dye for Love" (Dryden, 1670: "Epilogue"), algo impensable dada la reputación de la actriz.

Quizás haya sido Nell Gwynn tan famosa porque su belleza, sus dotes para la interpretación, el canto y la danza y, sobre todo, su vivacidad y frescura -que contrastaban con la modestia y castidad impuestas a las remilgadas damas honorables-, la convirtieron en una auténtica "estrella". Ella misma se consideraba "the Protestant Whore" (Partington, 1996: 320); para Pepys era "pretty witty Nell" (03-04-1665); Burnet la llamó en su *Historia* "the indiscreetest and wildest creature that ever was in a court"; un visitante en la corte la describió como "young, indiscreet, confident, wild and of an agreeable humour; she sings, she dances, she acts her part with a good grace" (Wilson, 2004: 225 y 249); Cibber -refiriéndose también a Moll Davies, la otra actriz amante del rey- elogiaba sus encantos "sufficient at their leisure Hours to calm and mollify the Cares of Empire" (Lowe, 1889, vol.1: 91).

La libertad con la que Rochester escribió, "Lines Written under Nelly's Picture"⁸² :

She was so exquisite a whore
That in the Belly of her mother
She placed her cunt so right before
Her father fucked them both together.

(Lyons, 1993: 89)

lejos de indicar una crítica despiadada -y a pesar de destilar un sexismo cruel e incisivo- da muestras del desenfado con que el famoso poeta y libertino trata a una de las amantes del rey, a quien admiraba y para quien incluso llegó a actuar

⁸² En otra fuente citada por el editor Lyons, el poema aparece de forma anónima y dedicado a la Dutchess of Cleveland (Lyons, 1993: 296).

RESTAURACIÓN INGLESA

de intercesor en 1677, apoyando sus derechos sobre unas propiedades que ella reclamaba en Irlanda (Lyons, 1993: 297). Podría compararse al trato familiar con que Gwynn se dirigió en una ocasión a Charles II para pedirle un título para su hijo Charles. En cierta ocasión en que el rey se acercó a visitar a su hijo, Nell gritó al niño desde la puerta: "come here, you little bastard, and say hello to your father!" Al ser recriminada por Charles por sus formas groseras, Nell le contestó que "Your Majesty has given me no other name by which I may call him" (Wilson, 2004: 249).

La cantidad de prólogos y epílogos recitados por actrices sugieren también una complicidad de dramaturgos y compañías con el público para fomentar la continua confusión entre realidad y ficción. Con el objetivo de asegurarse el éxito, los autores confiaban los epílogos a las más afamadas actrices –a veces, niñas- como Marshall, Bracegirdle, Barry o Gwynn (Lennepe, 1965: cxxxv). Según Elizabeth Howe en *The First English Actresses* (1996), en el periodo comprendido entre 1660 y 1689, Bracegirdle recitó al menos nueve prólogos y veintidós epílogos. Barry fue responsable de seis prólogos y veintiún epílogos.

En algunos casos, como se ha visto más arriba, se empleó el recurso de la actriz disfrazada de hombre en el recitado de prólogos y epílogos de piezas trágicas, incluyendo así una característica propia de la comedia. El *breeches role* constituía un elemento añadido de provocación y sensualidad, pues las "cross-dressed women, showing off their legs in tight pants, made themselves indispensable to the convention of erotic disguise on the putatively reformed stage" (Fisk, 2000: 32). Pepys se mostró encantado cuando vio a una actriz

–posiblemente Bowtell, Corey, Ann Marshall o Margaret Rutter- en “*Argalus and Parthenia*”⁸³ [...], and came afterwards on the Stage in men’s clothes, and had the best legs that ever I saw” (28-10-1661). Gwynn se hizo también famosa por su atuendo de *rhinegraves* “for the king’s delectation” (Fraser, 1999: 479). La también popular Elizabeth Bowtell representó al menos doce *breeches roles* en su carrera artística, permitiéndose bromear para mayor complicidad con el público:

As Woman let me with the Men prevail,
 And with the Ladies as I look like Male,
 `Tis worth your Money that such Legs appear;
 These are not to be seen so cheap elsewhere:
 In short commend this Play, or by this light,
 We will not sup with one of you to night.

(Corye, 1672: “Epilogue”)

Susannah Mountfort –también conocida como Susannah Percival antes de 1686, o como Mrs Verbruggen, por su segundo matrimonio en 1694 (Howe, 1996: 82)- fue especialmente reconocida por estos sugerentes papeles, como documenta Cibber:

[...] she was a more adroit pretty Fellow than is usually seen upon the Stage: Her easy Air, Action, Mien, and Gesture quite chang'd from the Quoiif to the cock'd Hat and Cavalier in Fashion. People were so fond of seeing her a Man, that when the Part of *Bays* in the *Rehearsal* had for some time lain dormant, she was desired to take it up, which I have seen

⁸³ Esta obra de Henry Glapthorne, estrenada en la temporada 1661/62, fue representada por la *King's Company*, cuyo elenco femenino estaba formado por estas actrices (Lennep, 1965: 36 y 41).

RESTAURACIÓN INGLESA

her act with all the true coxcomby Spirit and Humour that the Sufficiency of the Character required (Lowe, 1889, vol 1: 167).

Esta popular actriz cómica fue elogiada por Southerne, quien reconoce haber creado para ella *Sir Anthony Love*:

[...] since I have this occasion of mentioning Mrs. Montford, I am pleased, by way of Thanks, to do her that publick Justice in Print, which some of the best Judges of these Performances, have, in her Praise, already done her, in publick places; that they never saw any part more masterly play'd: and as I made every Line for her, she has mended every Word for me; and by a Gaiety and Air, particular to her Action, turn'd every thing into the Genius of the Character (Southerne, 1691: "Dedicatory").

Anne Bracegirdle hizo también las delicias del público masculino luciendo ropa de hombre ya que según Aston "she was finely shap'd, and had very handsome Legs and Feet; and her Gait, or Walk was free, manlike, and modest, when in Breeches" ("Bracegirdle, Anne": DNB). La propia dramaturga Susanna Centlivre, que también trabajó como actriz, conoció a su tercer marido cuando ante la corte de la Reina Anne en Windsor representaba, vestida de hombre, el papel de Alexander en *The Rival Queens*, de Lee.

El deseo de explotar el nuevo recurso de la mujer con atuendo masculino llegó al extremo de que incluso papeles propios de muchachos –como quien pretende pasar por mujer en *Epicoene*, de Jonson- pasaron a ser protagonizados a partir de entonces por mujeres (Wilcox, 1996: 107). En otros casos, en reposiciones y adaptaciones de piezas anteriores, se insertaban gratuitamente tales papeles, como en la adaptación que Crowne hizo en 1681 de *I Henry VI* de Shakespeare (Howe, 1996: 57). De las 375 obras representadas entre 1660 y 1700, no menos de 89 incluían algún papel de este tipo (Banham, 1990: 32).

3.3.2. La oposición del entorno puritano.

El entorno puritano nunca aceptó de buen grado la atmósfera festiva del teatro ni, por supuesto, la relevancia social que adquirieron las actrices. Precisamente, fueron objeto de su crítica la familiaridad de las actrices con el público en prólogos y epílogos y el atuendo masculino. Jeremy Collier, –autor de la influyente⁸⁴ invectiva *A Short View of the Immorality, and Profaneness of the English Stage* (1698)- indicaba:

[...] the Prologues, and Epilogues are sometimes Scandalous to the last degree. [...] Here they converse with the Boxes, and Pit, and address directly to the Audience. [...] Upon such Occasions one would imagine if ever, the Ladys should be used with Respect, and the Measures of Decency observ'd, But here we have Lewdness without Shame or Example: Here the Poet exceeds himself. [...] Women are Commonly pick'd out for this Service (Collier, 1698: 13).

Los *breeches roles* representaban una ofensa para los puritanos, puesto que “The woman shall not wear that which pertaineth unto the man, neither shall a man put on a woman’s garment: for all that do so are abomination unto the LORD thy God” (Deuteronomy, 22: 5). La antigua convención renacentista de emplear a *boy-actors* –muchachos vestidos de mujer- para los papeles femeninos, habría sido igualmente motivo de censura según la autoridad bíblica (Wilcox, 1996: 107). Sin embargo, el hecho de que no llegara a proscribirse hasta el Protectorado y que a los ojos de los moralistas fuera un defecto del teatro merecedor de cierta indulgencia, demuestra, una vez más, que la doble moral se aplicaba con mayor rigor a las mujeres, sobre todo en lo que concierne

⁸⁴ En sólo año y medio llegó a las cuatro ediciones (Fisk, 2000: 210).

RESTAURACIÓN INGLESA

a la vida pública: "Female-Actors, are worse then male-Actors arrayed in womans apparell; therefore they are tolerable, if not lawfull" (Prynne, 1633: 216).

Así, y no sólo por los argumentos ya mencionados, la supuesta inmoralidad del teatro lo convirtió en blanco preferente de los ataques de moralistas y teólogos. La incorporación de las actrices a las representaciones teatrales y el incremento de las mujeres entre el público, despertaron los recelos del entorno puritano, haciéndose más patente a medida que el siglo XVII llegaba a su fin. A los comentarios críticos de Evelyn se sumaron muchos otros. Horneck advertía de los peligros a que se exponían los espectadores, muy especialmente en las comedias, donde

Men and Women are insensibly poison'd [...] Here all the wanton looks, and gestures, and postures that be in the mode, are practised according to art, [...], you have seen people when dismiss from a Play strive and labour to get that grace and antick meen they saw in the mimick on the Stage; [...]
(Horneck, 1684: 213-214).

Gould, en su poema "The Play-House. A Satyr" (1685) denunciaba el estado la inmoralidad del teatro, invadido por la prostitución, y por ello instaba a los hombres:

Keep, keep you *Citizens* your Wives from hence,
If you'd preserve their Native Innocence:
You else are sure to live in *Cuckold's row*.
What *Precedent* is there that lets you know,
Our Wives by coming hither Vertuous grow!
That *Plays* may make'em vitious, truth assures;
Especially, if they're so prone as yours.

(Gould, 1689: 166)

El prejuicio anti-teatral se radicalizó especialmente tras la llegada al trono de William y Mary⁸⁵ en 1688, pues ellos, haciendo gala de una actitud adusta, pusieron en vigor normativas contra el libertinaje y la blasfemia. La temprana declaración de intenciones sobre las exigencias morales de William III hacia su pueblo, en febrero de 1689 –el mismo mes de su proclamación-, queda patente en *His Majesties Letter to the Lord Bishop of London*:

We most earnestly desire and shall endeavour a General Reformation of the Lives and Manners of all Our Subjects, as being that which must Establish Our Throne, and Secure to Our People their Religion, Happiness and Peace; all which seem to be in great Danger at this time, by reason of that overflowing of Vice, [...]. We therefore require you to Order all the Clergy to Preach frequently against those particular sins and Vices which are most prevailing in this Realm; [...] (*His Majesties...*, 1689: 4).

El entorno puritano, alentado por un sector del clero, se empeñó en denunciar al teatro como germen de inmoralidad. En *Country Conversations* (1694), James Wright acusaba a las obras –“New Comedies”- de haberse convertido en “the very Pictures of Immorality” (Wright, 1694: 4); Sir Richard Blackmore, en el prefacio a su poema heroico *Prince Arthur* (1695), aseguraba que “The universal Corruption of Manners and irreligious Disposition of Mind that infects the Kingdom, seems to have been in a great Measure deriv’d from the stage, or has at least been highly promoted by it.” Blackmore se mostraba

⁸⁵ La verdadera opinión de la reina Mary sobre el teatro es dudosa. Sin mostrarse entusiasta, acudía de forma regular a espectáculos operísticos y, en 1690, “when this Comedy [*The Rover*] was acted at *Whitehall*, [...] was pleased to make in favour of *Monfort*, notwithstanding her Disapprobation of the Play” (Lowe, 1889, vol. 1: 128). El obispo Burnet la hacía partícipe de las apreciaciones puritanas: “She had a particular Concern in the Defilement, or rather the Prostitution of the Muses among us” (Burnet, 1695: 80).

RESTAURACIÓN INGLESA

escandalizado ante el modelo ofrecido por los personajes masculinos –“a Finish’d Libertine”- y el desafío moral de los femeninos, que ponía en solfa el catálogo de virtudes propias de las mujeres:

The Young Lady that must support the Character of a Virtuous, Well-manner’d Sensible Woman, the most perfect Creature that can be, and the very Flower of her Sex, this Accomplish’d Person entertains the Audience with confident Discourses, immodest Repartees, and prophane Raillery (Blackmore, 1695: “Preface”).

Las llamadas *Societies for the Reformation of Manners* acentuaron esta tendencia (Lennep, 1965: cxlvii). Desde el seno de estas sociedades, que surgieron de los estamentos inferiores de la jerarquía anglicana para hacer frente a una hipotética revitalización del peligro católico⁸⁶ y crecieron al amparo de la protección real y del Parlamento *whig*, se llegó a solicitar en 1694 formalmente al rey “That the publick Play-Houses may be suppressed”, puesto que

[...] in these Houses, Piety is strangely ridiculed, the holy reverend and dreadful Name of GOD profaned, and his Glory and Interest rendred contemptible or vile; and the City (and all others [...], especially the Youth) allured hereby into the love of, and delight in Idleness, excessive Vanity, Revellings, Luxury, Wantonness Lasciviousness, Whoredoms, and such Debaucheries [...] through these Nurseries and seminaries of Vice.[...] the sins

⁸⁶ Entre 1691 y 1702 William of Orange se vio implicado en campañas militares y esforzadas negociaciones para resistir la amenaza expansionista de Louis XIV, que apoyaba al depuesto James II, contraviniendo los Tratados de Rijswijk, pues declaraba al hijo de éste rey de Inglaterra y aceptaba la corona española para su nieto Felipe (“William III”: EB).

before named [...] are become so deeply Radicated, and now Habitual (for these 30 years last past) unto the Constitution of the English Nation; [...] (Society for Reformation, 1694: 15).

En el acervo religioso común permanecía la idea de responsabilizar en cierto modo a Charles II, con cuya restauración se identificaba no sólo el regreso a la prosperidad y gloria del pueblo inglés en el gobierno legal, sino la propagación de actitudes inmorales. El sermón del Rector Samuel Bradford (1697) así lo atestigua al manifestar que

Instead of a wise and sober Improvement of so great a Blessing, [the Peaceable Restoration of King Charles II], [...] rioting and drunkenness, chambering and wantonness, strife and envying, were the unhappy Effects of our Peace and Prosperity at that time (Bradford, 1697: 41-42).

Collier –a quien Gildon, en pleno debate sobre la moralidad del teatro calificó de “Younger Histrio-Mastix” (Gildon, 1698: “Preface”), identificándolo con Prynne, se empleó a fondo para denunciar “ that nothing has gone farther in Debauching the Age than the Stage Poets, and Play-House [...]” (Collier, 1698: “Preface”), dedicando especial atención a la intervención inapropiada de las actrices, “sometimes represented Silly, and sometimes Mad, to enlarge their Liberty, and screen their Impudence from Censure” (Collier, 1698: 10) y de las espectadoras, ya que, al formar “a considerable part of the Audience” reciben enseñanzas equívocas: “Swearing [...] is reckon’d a Breach of good Behaviour, and therefore a civil Atheist will forbear it” (Collier, 1698: 59). Según Gómez-Lara, los personajes femeninos representados en las comedias –concretamente de Vanbrugh- constituían para Collier una seria amenaza a la modestia de las espectadoras, pero su invectiva fue sólo un elemento más que formaba parte del cuerpo crítico que, junto a las *Societies for the Reformation of Manners*, hicieron frente común en un panorama cultural más amplio. La modestia femenina, de la

RESTAURACIÓN INGLESA

que se declaraban acérrimos defensores era, más que una virtud contrapuesta a la arrogancia, la imagen de la sumisión femenina al servicio de la preservación de la estructura familiar cristiana y, por tanto, un mecanismo de control más social que sexual. Escenas protagonizadas por personajes femeninos en *The Relapse* (estr. 1696/publ. 1697) y *The Provoked Wife* (1697) de Vanbrugh⁸⁷ fueron duramente atacadas por constituir una amenaza al rol sumiso de la mujer en el matrimonio, en el contexto de la campaña anglicana para la regulación eclesiástica del matrimonio. El hogar como centro vital de la familia se contraponía a lugares públicos como los teatros, donde se podía cuestionar este esquema social. Estas *Societies* hicieron uso de estrategias de organización política, como el empleo de informadores, y llevaron a juicio a miles de personas en menos de 40 años, siendo responsables, a juicio de Gómez-Lara, junto a la censura de Collier y sus acólitos, de la transformación de la comedia a finales de siglo y de la discreta retirada profesional de Vanbrugh y Congreve (véase Cuder-Domínguez et al., 2006: 117-134).

La atmósfera dialéctica propició que las réplicas a estas críticas del teatro no se dilataran. Elkanah Settle⁸⁸ contraatacó con *A Defence of Dramatick Poetry* –acusando a Collier de pretender para el teatro “not Reformation, but Eradication” (Settle, 1698: 1)- y otra posterior invectiva llamada *A Farther Defence of Dramatick Poetry*, ambas publicadas en 1698. El autor anónimo de *A*

⁸⁷ Véase el artículo de Gómez-Lara “The Politics of Modesty: The Collier Controversy and the Societies for the Reformation of Manners” en Cuder-Domínguez et al., 2006.

⁸⁸ Burns afirma esta autoría, aunque la publicación anónima de las obras propició que se atribuyeran también a Rymer, Vanbrugh y Filmer. La subsiguiente respuesta de Collier en 1708 iba dirigida a Dr. Filmer, demostrando desconocer que éste había muerto en 1703. La respuesta de Filmer a Collier -*Defense of Plays, or, The Stage Vindicated* (1707)- fue publicada, pues, de forma póstuma (“Filmer, Edward”: DNB).

Letter to A. H. Esq: Concerning the Stage (1698) responde al ataque de Collier defendiendo la independencia moral del teatro –aun a costa de desdeñar la reputación de la actriz trágica Frances Maria Knight- en base a que los actores no son responsables de los defectos y virtudes de los personajes, ya que “they are confin’d to the Poet’s Language” y por tanto,

If we should see Mr. Powel acting a Brave, Generous and Honest Part⁸⁹; or Mrs. Knight, a very Modest and Chaste one, it ought not to give us Offence; because we are not to consider what they are off the Stage, but whom they represent: We are to do by them as in Religion we do by the Priest, mind what they say, and not what they do (Wilson, 1958: 106).

Wright, a través del personaje Truman en *Historia Histrionica* (1699), reclamaba una solución conciliadora, “My Affection inclines me not to Engage on either side, but rather Mediate. If there be Abuses relating to the Stage; (which I think is too apparent) Let the Abuse be Reformed, and not the use, for that Reason only, Abolish’d” (Wright, 1699: 12). Desde una postura también moderada se expresa el autor de *A Comparison between the Two Stages* (1702) por medio de los personajes Sullen y Critick:

SULLEN: [...] notwithstanding all the Raillery we have put upon Mr.

Collyer, it must be confest, that he has done the Stage good Service in

⁸⁹ En el prefacio a *The Relapse* (estr. 1696/publ. 1697), Vanbrugh se justifica –con grandes dosis de ironía- ante quienes critican su obra por obscena. Entre otros argumentos en su defensa, alude a Powell –conocido por su afición al alcohol y a las disputas callejeras- ya que, “drinking his Mistresses Health in *Nants* Brandy, from six in the Morning, to the time he waded on upon the Stage [...], had toasted himself up, to such a pitch of Vigor, I confess I once gave *Amanda* for gone, and I am since (with all due Respect to Mrs *Rogers*) very sorry she scap’t); for I am confident a certain Lady, [...] who highly blames the Play, for the barrenness of the conclusion wou’d then allow’d it, a very natural Close” (Vanbrugh, 1698: “The Preface”).

RESTAURACIÓN INGLESA

correcting some of their Errors.

CRITICK: I don't know much in Mr. Collyer's Book that's to be blam'd: I'm sure 'twas high time to preach up Reformation, when the Stage was sunk to such a pitch of Infamy; [...].

(Wells, 1942: 52)

Dennis –cercano a posiciones *whigs*- se atreve incluso a atribuir al teatro virtudes de enriquecimiento espiritual y calificar de erróneas las posiciones puritanas extremas:

It is plain that these Persons⁹⁰ by designing totally to suppress the Stage, which is the only encouragement that we have in these Islands of Poetry, manifestly intended to drive out so noble and useful an Art from among us, and by that means endeavour'd with all their might to weaken the power of Religion, which has needs of Poetry to make its utmost Impression upon the Minds of Men" (Dennis, 1704: "The Preface").

Collier no desistió en su firme posición, recreando la imagen pagana y pecaminosa del teatro en *A Vindication of the Short View* (1708):" I say, still, that the Stage has poison'd the Town, and Country, too.[...] Thus the Play-House propagates its first Mischief, reaches farther into the nation, and improves the Vices of the Age [...]" (Collier, 1708: 32).

Thomas Brown también señalaba el estado licencioso del teatro, atribuyendo gran responsabilidad a las actrices, que favorecían ese clima de laxitud moral e hipocresía que había "infected the Stage too, where Whores with great Bellies wou'd thrust themselves off for Virgins, and bully the audience out of their Sight and Understanding". Wells -editor de *A Comparison between the*

⁹⁰ Más arriba se refiere a "the Errors of two or three Churchmen against Divine Inspiration (Dennis, 1704: "The Preface").

Two Stages (1702)- cree que este comentario se refería a Mrs Oldfield, que había abandonado la ciudad tras un aborto (Wells, 1942: 127). Sin embargo, Brown criticó la hipocresía de las *Societies for the Reformation of Manners* a las que en *Letters from the Dead to the Living* (1702) describe como

[...] Troops of Informers, who are maintained by Perjury, serve God for Gain, and ferret out Whores for Subsistence... These worthy Gentlemen, for promoting the Interest of the Crown Office, [...], pick harmless words out of Plays, to indict the Players and squeeze Twenty Pounds a Week out of them, [...], for their exposing Pride, Vanity, Hypocrisy, [...], and other darling Vices of the Master Reformers, [...] (Wells, 1942: 175).

En 1709, Jonathan Swift censuraba en *A Project for the Advancement of Religion* que "Adultery and Fornication are supposed to be committed behind the Scenes, as Part of the Action", proponiendo que "[...] the Theatre might become a very innocent and useful Diversion, instead of being a Scandal and Reproach for our Religion and Country." (Davis, 1966: 56). La idea de frivolidad alentada por algunos críticos y comentaristas, aunque basada en hechos ciertos, no deja de ser algo anecdótico que venía a descalificar lo que realmente era cotidiano. Colley Cibber, que en su autobiográfica *Apology for the Life of Mr Colley Cibber* (1740) ofrece una amplia perspectiva de la vida teatral desde la Restauración y defiende el valor instructivo del teatro comparando sus flaquezas con las debilidades humanas:

Look into St. *Peter's* at *Rome*, and see what a profitable Farce is made of Religion there! Why then is an Actor more blemish'd than a Cardinal? [...] If the best things, therefore, are most liable to Corruption, the Corruption of the Theatre is no Disproof of its innate and primitive Utility (Lowe, 1889, vol.1: 80).

Defensores y detractores del arte dramático, embarcados en vehementes controversias unidas estrechamente a ideologías políticas, se anticipaban a la

RESTAURACIÓN INGLESA

Ilustración. El teatro sobreviviría a todos estos envites, pero perdería parte del brillo y del vigor de los que había gozado durante el reinado de Charles II. Ni James II –más preocupado por las agitaciones políticas en su corto reinado-, ni William III y Mary II –con sus concesiones a la facción más estricta del protestantismo-, ni la reina Anne –con su moderado aunque decidido respaldo a las contenciones morales- favorecieron el desarrollo del género dramático o prestaron la atención debida a las compañías. Ya en 1682, la *King's Company* había sucumbido ante la prosperidad de la *Duke's Company* –codirigida eficientemente por Betterton y Smith-, dejando a Londres con una sola compañía, la *United Company*. A pesar de que en 1695 se abrió otro periodo de renovada rivalidad artística –que dio paso a la mayor participación femenina hasta entonces conocida-, la tónica general de las compañías teatrales fue la de continuas fusiones y escisiones, a la sombra del agotamiento de fórmulas dramáticas, disputas internas, mala gestión económica y un clima político nada favorecedor.

3.3.3. El trabajo de la actriz: la competencia supera a la imagen. La preeminencia de Barry y Bracegirdle junto a otras actrices que desempeñaron tareas de gestión teatral.

Las actrices no sólo debían cumplir los requisitos exigidos en tanto que iconos eróticos, sino que además tenían responsabilidades propias de su trabajo: capacidad memorística, buena dicción, aptitudes para el canto y la danza (Lenep, 1965: c) e incluso un especial gracejo para desenvolverse con la elegancia de las damas, vistiendo voluminosos trajes y llevando accesorios. Wilson debió ironizar cuando calificaba de “modest requirements” lo exigible a una actriz: “good looks, the ability to read and memorize lines, some small skill at

singing and dancing, and the simple willingness to venture forth in an untried profession" (Wilson, 1958: 8-9), puesto que el simple hecho de la capacidad lectora, sin entrar a valorar la iniciativa de llevar una vida independiente, eran quimeras para las mujeres de entonces. Además, en aquella época, el trabajo interpretativo era especialmente duro, pues implicaba temporadas de ocho o nueve meses –con más de doscientas funciones sin contar las giras de verano y ferias- y con carteleras muy variables que podían obligar a interpretar hasta treinta papeles diferentes en un año (Fisk, 2000: 19 y 29). A las actrices también se les reconocían, por tanto, sus cualidades profesionales y artísticas, como demuestra el comentario de Wright en *Historia Histrionica* (1699):

About the same time that Scenes first enter'd upon the Stage at London [the Restauration], Women were taught to Act their own Parts; since when, we have seen at both Houses several excellent Actresses, justly famed as well for Beauty, as perfect good Action" (Wright, 1699: 11).

Como en otros órdenes de la vida, el trato de inferioridad que recibían las mujeres se manifestaba en la profesión dramática. El reconocimiento de su trabajo no fue acompañado por los honorarios percibidos. Su estatus profesional era el de contratadas a sueldo, constituyendo éste una parte más de los gastos de la compañía en alquiler, escenario y vestuario. Los beneficios se repartían entre los accionistas posteriormente. Para una mujer, la imposibilidad de poseer bienes materiales y su dependencia económica del esposo quedan de manifiesto en el siguiente ejemplo del contrato de 1695 entre el gerente Thomas Skipwith y John Verbruggen, en el que se estipulaba que este último "for a payment of £75, his wife will act in the theatre" (Nicoll, 1965: 383). Howe se aventura a afirmar que, comprensiblemente por esta razón, muchas actrices, especialmente las que obtenían mayores beneficios, permanecieron solteras (Howe, 1996: 27). Los sueldos de las actrices tampoco reflejaban paridad con los de los actores cuando

RESTAURACIÓN INGLESA

se encontraban en casos similares, es decir, en papeles protagonistas. En 1695 la gran actriz Elizabeth Barry ganaba £2 10s a la semana, es decir, unas £100 al año, una cantidad muy considerable para una mujer, pero aún así, suponía la mitad de lo que obtenía Thomas Betterton y menos que los sueldos de otros cuatro actores de la compañía, al menos hasta 1695 (Donohue, 2004: 78). Los accesorios de vestuario –pelucas, guantes, zapatos-, que en un principio parecían ser responsabilidad económica de los propios miembros de la compañía, fueron también privilegio masculino conseguido por un acuerdo en la *King's Company* entre Hart, Mohun y Kynaston en 1672. Las actrices contaban sólo con la prerrogativa de usar libreas que, además de distinguirlas como servidoras del rey, las eximían de demandas y arrestos por deudas, sin permiso expreso del Lord Chamberlain (Howe, 1996: 10 y 27).

El caso de Barry fue, no obstante, excepcional. Su éxito profesional y su popularidad –especialmente a partir de la década de los 80- la llevaron a gozar de distinciones sin precedentes. Los beneficios económicos que sus actuaciones reportaban a las compañías le permitieron disfrutar de ventajas singulares, como relata Cibber:

During the Reign of King *Charles* an Actor's Benefit had never been heard of. The first Indulgence of this kind was given to Mrs. *Barry* (as has been formerly observed) in King *James's* Time, in Consideration of the extraordinary Applause that had followed her Performance: But there this Favour rested to her alone [...] (Lowe, 1889, vol. 2: 67).

En los documentos de historia del teatro que recoge Nicoll (1965: 356-357) referentes a pagos por determinadas actuaciones, aparecen entre 1685 y 1694 hasta siete órdenes reales del abono a Barry, de entre £20 y £25 por representación, mientras que sólo se documentan dos menciones de estos

privilegios para actores: £20 a Betterton y £10 a Mountfort. La autoridad de Barry era tal que, en 1695, lideró junto a Betterton la escisión de la *United Company* –deficientemente gestionada por Rich y Skipwith- para establecer una nueva compañía en Lincoln’s Inn Fields. En los documentos firmados previamente para tratar de evitar esta ruptura, Barry aparece como agente principal en varios artículos, desde la reclamación a Alexander Davenant de entre £600 y £800, hasta la solicitud de un sueldo semanal de 50 s. y un beneficio personal anual que, si no alcanzaba las £70, sería igualado por la compañía (Nicoll, 1965: 369).

El papel preponderante de Barry era interpretado como “intrusión” en un mundo puramente masculino como era el de la gestión económica y fue, por tanto, severamente castigado en numerosas diatribas satíricas que, al no poder atacar la calidad artística de la actriz, exponían mezquinamente su vida privada. El autor de una sátira dedicada a Barry, bajo pretexto de ofrecerle consuelo tras la muerte de su hija, le aconsejaba en tono acre: “Retyre thou Miser from thy Shop the Stage / Retyrement will befit thy Sins and Age [...]” (Wilson: 1958, 115-116). La crueldad verbal del autor anónimo de “Satyr on the Players” lo manifestaba así:

There’s one, Heav’n bless us! By her cursed Pride
Thinks from the world her Brutish Lust to hide;
But will that Pass in her, whose only Sence
Does lye in Whoring, Cheats, and Impudence?
One that is Pox all o’re; *Barry* her Name,
That mercenary Prostituted Dame,
Whose nauseous ----- like *Tony’s* Tap does run:

[...]

(Summers, 1928: 58)

RESTAURACIÓN INGLESA

El autor anónimo de *A Comparison between the Two Stages* pone en boca del personaje Sullen el siguiente comentario que, al menos, reconoce un éxito profesional indiscutible:

Age and Intemperance are the fatal Enemies of Beauty; she's guilty of both, she has been a Riotter in her time, but the edge of her Appetite is long ago taken off, she still charms (as you say) upon the Stage, and even off I don't think so rudely of her as you do [...] (Wells, 1942: 13).

También otras actrices se beneficiaron de los privilegios profesionales adquiridos por la eficiente Barry. Varias cláusulas que se firmaron antes de la secesión de la *United Company* establecían beneficios anuales para Anne Bracegirdle –cuya popularidad era casi semejante a la de Barry- y semanales para Verbruggen. Los directores reaccionaron demasiado tarde y, tras ser recibidos en audiencia por el rey, los tres intérpretes que lideraron la revuelta en la *United Company* –Betterton, Barry y Bracegirdle- obtuvieron permiso para establecer su propia compañía: las “Three Ruling B’s”, como los denomina el comentario satírico en la dedicatoria de la anónima *The Lunnatick* (1705) (Milhous and Hume, 2001: 214). Por primera vez en la historia teatral cuatro actrices, Elizabeth Barry, Anne Bracegirdle, Elizabeth Bowman y Elinor Leigh sumaron a sus salarios acciones en esta nueva compañía (Howe, 1996: 28-29). Leigh gozó también de gran consideración profesional, como muestra Cibber al describir que tenía

[...] a very droll of dressing the pretty Foibles of superannuated Beauties. She had in her self a good deal of Humour, and knew how to infuse it into the affected Mothers, Aunts, and modest stale Maids that had miss'd their Market; [...] (Lowe, 1889, vol.1: 162-163).

Bracegirdle era popularmente conocida por su discreción personal como “the Romantick Virgin” (Fisk, 2000: 36) –cualidad explotada en los personajes que encarnaba- y de quien Cibber aseguraba que en la cúspide de su carrera:

[...] her Reputation as an Actress gradually rising with that of her Person; never any Woman was in such general Favour of her Spectators, which, to the last Scene of her Dramatick Life, she maintain'd by not being unguarded in her private Character (Lowe, 1889, vol.1: 170).

Sin embargo, su éxito profesional –en 1707 sus ingresos igualaban a los de otros cabezas de cartel como Barry, Betterton, Powell o Wilks (“Bracegirdle, Anne”: DNB)- contribuyó, como en el caso de Barry, a convertirla en objetivo de corrosivos comentarios sobre su vida privada. Atribuyéndolo a Aphra Behn, Thomas Brown, en *Letters from the Death to the Living* (1702) acusa a la actriz de doble moral:

How many chaste *Diana's* in your Station have lost their Reputation before they have done any thing to deserve it! But for a Woman of your Quality first to surrender her Honour, and afterwards preserve her Character, shows a discreet Management beyond the Policy of a Stateman: [...]. The *Roman* Empress *Messalina* was never half so famous for her Lust, as you are for your Chastity; nor the most Christian King's Favourite, Madam *Maintenon*, more eminent for her Parts, than you are for your Cunning (Wells, 1942: 125-126).

Esta duplicidad es también objeto de sátira en *A Comparison between the Two Stages* (1702) por medio del diálogo entre dos de los personajes: “SULLEN: But does that *Romantick Virgin* still keep up her great Reputation? / CRITICK: D'ye mean her Reputation for Acting? / SULLEN: I mean her Reputation for not acting; you understand me” (Wells, 1942: 125-126). Según Aston: “She was of a lovely Height, with dark-brown Hair and Eye-brows, black sparkling Eyes, and a fresh blushy Complexion; [...]” (Wilson, 1958: 126). El insistente rumor de su relación

RESTAURACIÓN INGLESA

—e incluso matrimonio secreto— con Congreve queda así expresado por Collier en “Benefits of a Theatre”, un poema perteneciente a la antología *Poems on State Affairs* (1697):

Shall a place be put down, when we see it affords
Fit wives for great poets, and whores for great lords?
 Since *Angelica*, bless'd with a singular grace,
 Had, by her fine acting, preserv'd all his plays,
 In an amorous rapture, young *Valentine* said,
 One so fit for his plays might be fit for his bed.

[...]

And *he's married her now*, though he'd -- -her before.

(Wells, 1942: 179)

A otros niveles, algunas actrices gozaron también de cierta relevancia en la gestión teatral o incluso en tareas didácticas. Tras la muerte de su marido en 1668, Lady Davenant le sucedió como gerente de la *Duke's Company* hasta 1673 (Richetti, 2005: 128) que, en palabras de Downes quedó “under the Rule and Dominion of his Widow the Lady *Davenant*, Mr. *Betterton*, and Mr. *Harris*, [...]” (Summers, 1928: 31). También Mary Betterton se dedicó a la formación en interpretación dramática:

She was a Woman of an unblemish'd and sober life, and had the Honour to teach Queen *Anne*, when Princess, the Part of *Semandra* in *Mithridates*, which she acted at Court in King *Charles's* time. After the Death of Mr. *Betterton*, her Husband, that Princess, when Queen, order'd her a Pension for Life, but she liv'd not to receive more than the first half Year of it (Lowe, 1889, vol.1: 162).

En ocasiones, se concedía beneficio económico especial– del mismo modo que se patrocinaba a jóvenes actores, a ciertos actores a título individual, al dramaturgo o a la beneficencia- a una función representada sólo por mujeres (Lennep, 1965: lxxix). Pepys nos habla, por ejemplo, de la representación de “*The Parsons Dreame, acted all by women*” (04-10-1664), hecho atestiguado también por Wright: “And some Plays (in particular *The Parson’s Wedding*) have been Presented all by Women, as formerly all by Men”(Wright, 1699: 11). Las ganancias económicas eran para las actrices, pero la intención provocativa como reclamo erótico iba, una vez más, dirigida al público masculino (Howe, 1996: 58).

También Anne Oldfield, actriz destacada de finales de este periodo, tras volver en 1711 desde el Queen’s Theatre a Drury Lane, se convirtió en socia y gestora junto a Cibber, Wilks y Dogget, sólo que la oposición de este último a que Oldfield desempeñara tales tareas desembocó en un cuantioso acuerdo económico que terminó beneficiando a la actriz y convirtiéndola en una de las profesionales mejor pagadas de la época (“Oldfield, Anne”: DNB).

Todas esas actrices desempeñaron un papel importante en el teatro. Aunque las más famosas injustamente lo hayan sido más por sus trayectorias personales que por las profesionales, es también indiscutible que su popularidad y sus logros incidieron en el establecimiento de patrones de personajes en las comedias y tragedias de la época y, por tanto, en la evolución de esos géneros.

3.3.4. Actrices y evolución de la comedia y la tragedia. Nell Gwynn y la creación de la *gay couple*.

Evidentemente, esas “real, beautiful Women could not but draw a Proportion of new Admirers to the Theatre” (Lowe, 1889: vol. 1: 90-91), y desde luego, ni William Archer en 1923, al señalar “the immense significance of this

RESTAURACIÓN INGLESA

reform” ni Wilson, al afirmar que la aparición de las primeras actrices “strongly affected the development of Restoration drama” (Wilson, 1958: viii y 87) recurrieron a la exageración. Los géneros dramáticos se desarrollaron, se enriquecieron y se “contaminaron” de las propias vidas privadas de esas profesionales. epílogos, sino en la creación de personajes y temas Esa amalgama de lo público y lo personal que fue muy explotada y también asumida por autores, actores y público –y desde luego rentable- no sólo se haría evidente en los momentos de complicidad a través de prólogos y centrales de las obras dramáticas. De hecho, muchas de las alteraciones a las que se sometieron obras de épocas anteriores respondían no sólo a la necesidad de adecuarse a los gustos de un público nuevo, sino también a la presencia de la mujer en la escena. La incorporación de actrices conllevó –entre otras aportaciones- la ampliación de los papeles femeninos en las adaptaciones que de Shakespeare hicieron Davenant, Dryden, Shadwell, Tate o Crowne (Lennepe, 1965: cxxx). Davenant, siempre atento al impacto comercial de sus montajes, expandió el texto de su *Siege of Rhodes* para la espectacular reposición de 1661, creando en la emperatriz Roxolana el malvado contrapeso de la virtuosa Ianthe⁹¹. En *Macbeth* amplió el papel de Lady Macduff –como contrapartida a Lady Macbeth- y junto a Dryden reelaboró *The Tempest*, añadiendo la pareja de Dorinda e Hipólito y creando así un *breeches role* para Jane Long (Donohue, 2004: 74-76).

Si bien en algún caso las modificaciones argumentales o retóricas podían ser objeto de críticas, una buena actuación femenina –y el reclamo erótico de su cuerpo- valían para contrarrestar los comentarios negativos. Pepys, al comentar

⁹¹ Interpretadas por Hester Davenport y Mary Betterton, respectivamente (Howe, 1996: 148).

una adaptación de Heywood -*Queen Elizabeth Troubles, and the History of Eighty-Eight*⁹²- que, en su opinión, "is merely a puppet-play acted by living puppets" destaca como rasgo positivo que

Only, I was pleased to see Knipp dance among the milkmaids, and to hear her sing a song [...] and to see her come out in her nightgowne, with no locks on, but her bare face and hair only tied up in a knot behind; which is the comeliest dress that ever I saw her in to her advantage (17-08-1667).

Una notable aportación a la comedia fue la creación de la *gay couple*, término acuñado por John Harrington Smith en 1948 (Loftis, 1976: 174 y Wilson, 1958: 99) para referirse a una pareja de amantes llenos de vitalidad e ingenio que se baten en continuas batallas verbales en las que tratan de probar el uno al otro la sinceridad de sus afectos. El personaje masculino suele ser un pícaro galán que intenta evitar el matrimonio por la pérdida de libertad que éste supone. La dama parece eludir también el compromiso pero sólo trata de no precipitarse, hasta que los sentimientos de su posible pareja estén garantizados (Howe, 1996: 63 y 66). Nicoll define a la *gay couple* como "the pairs of lovers, witty, gay, anti-moral and sprightly" (Nicoll, 1965: 194), descripción que no se aleja mucho en la apreciación moral de la que Shadwell hizo en su prefacio a *The Sullen Lovers* (1668): "the two chief persons are most commonly a Swearing, Drinking, Whoring, Ruffian for a Lover, and an Impudent ill-bred *tomring* for a Mistress" (Shadwell, 1668: "Preface"). Aphra Behn también explotó con éxito esta pareja de personajes en *The Rover* (1677), obra en la que la atrevida Hellena –interpretada por Elizabeth Barry– se enzarza en inteligentes batallas

⁹² El texto parece no haber sido impreso, lo cual incide en su escasa popularidad (Fisk, 2000: 46).

RESTAURACIÓN INGLESA

dialécticas con Willmore, que acaba sucumbiendo al ingenio de ella (Coperías, 2006: 64). Cuando Gwynn y Hart coincidieron por primera vez representando a estos personajes cómicos,

[...] something magical happened. They and their scriptwriters evolved a new convention which immediately caught the imagination of audiences. [...] the gay couple were a pair of lovers constantly engaged in verbal sparring but unlike Shakespeare's characters, the new *combatants d'amour* became standard roles developed from play to play and they reflected the loose nature of relationships currently admired by fashionable society (Wilson, 2004: 236).

La referencia de Wilson a Shakespeare queda justificada en base a que los precedentes de este tipo de pareja se encuentran en *Much Ado about Nothing*, o *As You Like it*, pero como en otras de las tantas revisiones shakespearianas que se hicieron en la Restauración, transformadas a los nuevos gustos de la época.

Los primeros papeles de Hart y Gwynn como *gay couple* fueron en la comedia de James Howard *All Mistaken* (estr. 1667/publ. 1672, aunque según Harbage el estreno tuvo lugar en 1665), pero el éxito definitivo les llegó con los personajes de Celadon y Florimell en *Secret Love* (estr. 1667/publ. 1668), de Dryden. Para Pepys, una obra "mightly commended for the regularity of it and the strain and wit; and the truth is, there is a comical part done by Nell, which is Florimell, that I never can hope ever to see the like done again by man or woman" (02-03-1667). El papel, desde luego, estaba hecho a la medida de Gwynn, como atestigua la descripción tan detallada del personaje-actriz:

FLORIMEL: What kind of Beauty do you like?

CELADON: Just such a one as yours.

FLORIMEL: What's that?

CELADON: Such an Oval face, clear skin, hazle eyes, thick brown Eye-browes,

and Hair as you have for all the world.

[...]

CELADON: A turn'd up Nose: that gives an air to your face: Oh, I find I am more and more in love with you! a full neather-lip, an out-mouth, that makes mine water at it: the bottom of your cheeks a little blub, and two dimples when you smile: for your stature 'tis well, and for your wit 'twas given you by one that knew it had been thrown away upon an ill face; come you are handsome, there's no denying it: [...] (Dryden, 1668: I, 2, p. 4).

Una innovación importante de *Secret Love* fue la responsabilidad que ambos amantes asumen con vistas a escapar de los convencionalismos más hipócritas del matrimonio (Howe, 1996: 71.). Otras comedias semejantes se escribieron después para explotar las virtudes de la misma pareja en la *King's Company*, tales como *The Mulberry Garden* (1668), de Sedley, y *An Evening's Love* (estr. 1668/publ. 1671), de Dryden. La compañía rival no quiso quedar a la zaga e intentó emular la misma fórmula, pero esta vez por partida doble. En *She Would if She Could* (1668), de Etherege, eran dos las parejas, y las dos actrices que encarnaron a las dos primas protagonistas fueron Jennings y Davies. Esta última había sido la apuesta comercial para contrarrestar a Gwynn en la compañía rival, pero aunque excelente bailarina y cantante, abandonó la profesión para convertirse en amante de Charles II en 1668. Flecknoe la elogiaba en *Euterpe Revived* (1675):

How I admire thee, *Davies!* the delight
Both of the ravisht *hearing* and the *sight!*
Whose *dancing* and whose *singing* added to't,
Shews thee all *Harmony* from *head* to *foot*.

RESTAURACIÓN INGLESA

Who would not say, to see thee *dance so light,*

Thou wert all *air*, or else all *flame* and *spright?*

(Flecknoe, 1675: 64).

3.3.5. Actrices: iconos eróticos al servicio de la comedia.

El tipo de *sex comedy* que, al decir de Howe (1996: 54) se desarrolló a finales de los 70 y principios de los 80, explotó el reclamo erótico de las actrices. La propia Aphra Behn, a pesar de reivindicar en numerosas ocasiones la condición femenina en igualdad de oportunidades con respecto a la masculina, se sirvió también del atractivo sexual de las intérpretes. En *The Roundheads* (estr. 1681/publ. 1682), Ananias Gogle no puede resistirse al físico de Lady Desbro⁹³: “who in the sight of so much Beau---ty--- can think of any Bus'ness but the Bus'ness!---Ah! hide those tempting Breasts,--- Alack, how smoth and warm they are--- [*Feeling 'em, and sneering.*.]” (Behn, 1682: III, 29). La identificación actriz-prostituta sería la constante más exhibida en las comedias. Cuando Gwynn dejó en 1669 la *King's Company* para convertirse en la amante de Charles II, fue Elizabeth Bowtell la elegida para sustituirla en los papeles cómicos. Pero esta actriz que, según Curll era “low of Stature, [...] very agreeable Features, a good Complexion, but a Childish look” (Wilson: 1958, 120) y tenía ojos azules y bello pelo (Summers, 1928: 97) no satisfizo las necesidades de la compañía, pues se necesitaba a alguien con las dotes histriónicas de Gwynn. Bowtell, por su apariencia, resultó más apropiada para desempeñar papeles de corte

⁹³ Posiblemente interpretada por Elizabeth Currer, componente de la *Duke's Company* en esa temporada (Summers, 1915, vol. 1: 336 y Highfill et al., 1973, vol. 4: 99).

romántico⁹⁴, con la excepción del personaje Margery Pinchwife en *The Country Wife* (1675), de Wycherley, que justamente explotaba el recurso de la discreción para engañar al marido viejo y celoso. Tampoco Jane Long consiguió igualar el éxito de Gwynn en la compañía rival, a pesar del gran éxito que obtuvo en la comedia de Betterton *The Woman Made a Justice* (estr. 1670⁹⁵). A juicio de Downes, "Acting the Justice so Charmingly; and the Comedy being perfect and justly Acted, so well pleas'd the Audience, it continu'd Acting 14 Days together" (Summers, 1928: 30).

Entre 1675 y 1679 Elizabeth Currer destacó como gran actriz cómica en la *Duke's Company* y "owing to her beauty and extraordinary spirit, [...] became a great favourite with the town" (Summers, 1928: 219). Currer, también famosa por su licenciosa vida privada -"Thy utmost Rate is here but Half a Crown" (Summers, 1928: 59)- interpretó al tipo de concubina mantenida, atrevida, mentirosa, sin escrúpulos aunque triunfadora, que predominó en la escena a finales de los 70 (Howe, 1996: 79).

Aunque Barry –que destacaría más en la tragedia- también triunfó como heroína cómica, se especializó en papeles no muy distintos de los que desempeñaba como actriz trágica: el de la *fallen woman* que cuya honra ha perdido por haber mantenido previamente relaciones sexuales ilícitas (Howe, 1996: 81).

Las dos actrices cómicas más influyentes de finales de los 80 fueron Susannah Mountfort y Anne Bracegirdle. La primera actuó, junto a su marido, en

⁹⁴ Descrita como "the young Innocent Lady whom all the Heroes are mad in Love with [...]"- (Wilson, 1958: 120. Véase también en 3.3.9. en el papel de Cleopatra).

⁹⁵ No hay texto impreso, la única referencia transcrita arriba la aporta Downes (véase Lennep, 1965: 168).

RESTAURACIÓN INGLESA

obras del tipo que antes habían popularizado Gwynn y Hart, y fue inigualable en papeles de cariz grotesco. Como afirma Cibber,

Mrs. *Monfort*, whose second Marriage gave her the Name of *Verbruggen*, was Mistress of more variety of Humour than I ever knew in any one Woman Actress. This variety, too, was attended with an equal Vivacity, which made her excellent in Characters extremely different. (Lowe, 1889, vol.1: 165-166).

Al mismo tiempo, ya a finales de los 80, Bracegirdle empezó a surgir como heroína cómica, pero con un matiz algo diferente al de Mountfort. Las mujeres que interpretaba eran más serias, virtuosas, modestas y, en cierto modo, pasivas, responsables de una fortuna que conservar para entregar sólo al pretendiente merecedor de su afecto (Howe, 1996: 85-88). Así exaltaba Cibber sus cualidades:

[...] when she acted *Millamant* all the Faults, Follies, and Affectations of that agreeable Tyrant were venially melted down into so many Charms and Attractions of a conscious Beauty. In other Characters, where Singing was a necessary Part of them, her Voice and Action gave a Pleasure which good Sense, in those Days, was not ashamed to give Praise to (Lowe, 1889, vol. 1: 173).

Aunque las vidas privadas de las actrices –también de los actores– influían en la representación de los personajes que se creaban para ellas, Howe ilustra con algunos ejemplos que, a veces, la práctica podía alejarse de la ecuación que igualaba vida privada-vida pública. Así –y si se da crédito a la sensacionalista afirmación– Elizabeth Bowtell –“whom all the Town fucks” (“Bowtell, Elizabeth”: DNB)– fue la virginal heroína de *The Plain Dealer* (estr. 1676/publ. 1677), de Wycherley; de modo similar, Charlotte Butler –“That by each feather’d Cully she is known” (“Satyr on the Players”, en Summers, 1928: 58)– encarnó a la virtuosa protagonista de *The City Heiress* (1682), de Behn. También Barry interpretó a

protagonistas ejemplares, aunque sexualmente expertas, en las tragedias (Howe, 1996: 103-105). Desde el punto de vista puritano, para el autor de *Animadversions on Mr. Congreve's Late Answer to Mr. Collier*, pretender confundir al público era, sin embargo, tarea imposible, puesto que, en su opinión, "no Woman, after she has play'd the Whore notoriously, can be fancifully receiv'd upon the Stage for a Heroine" (*Animadversions...*, 1698: 81).

3.3.6. Actrices trágicas: del erotismo al melodrama.

Puede decirse que la influencia de las actrices en el género trágico fue, si cabe, mayor que en el cómico. El proceso gradual por el que el drama heroico se fue fusionando con los temas amorosos continuó en los años 80, momento en que se impuso un drama con mayor contenido sentimental en detrimento de la pieza heroica, que empezó a considerarse obsoleta y quedó superada por la *she-tragedy* (Howe, 1996: 108-109). Marsden, al discutir la importancia de *The Tragedy of Lady Jane Gray* (1715), de Rowe, como punto de inflexión con respecto a *she-tragedies* anteriores, destaca de este sub-género la importancia que reside en la prolongada angustia de la protagonista como elemento principal, sin desdeñar el aspecto erótico de la heroína en cuanto que objeto pasivo de la atención masculina, tanto de los personajes como del público, es decir, "presented [...] in the form of a sexual spectacle of feminized suffering" (Marsden, 2002: 502-503) Esto fue común en los estilos trágicos dominados por el drama heroico y la *she-tragedy*. Podría deducirse que los asuntos públicos, representados en el héroe masculino, dieron paso a las cuitas privadas en el entorno doméstico, donde quien "reinaba" era la mujer.

Barry representa el caso más significativo en esta evolución, pero el proceso se había ido forjando desde la propia aparición de las actrices sobre los

RESTAURACIÓN INGLESA

escenarios. Los personajes femeninos de las tragedias, fundidos con las actrices que los encarnaban, constituyeron un inequívoco centro de atención erótica, por lo que la escena quedaba, en cierto modo, al servicio de la exhibición del cuerpo de la mujer y de la recreación sensual por medio del lenguaje. Así, fueron comunes las llamadas *couch scenes* (Howe, 1996: 39) en las que una dama aparecía sobre una cama o diván en posturas o con atuendos sugerentes, que invitaban al erotismo. Payne, en la primera escena de *The Fatal Jealousy*, nos presenta a "Don Antonio and Cælia⁹⁶ in Morning-Gowns. Chamber and Bed" (Payne, 1673: I, 1, p. 1). En *The Treacherous Brothers* (1690), Powell dispone a "Ithocles and Semanthe [Elizabeth Bowtell] A-sleep on a Couch, Arm in Arm" (Powell, 1690: IV, 3, p. 33). Settle, en *Distressed Innocence* (estr. 1690/publ. 1691) muestra a Cleomira [Anne Bracegirdle] "in a Rich Nuptial Habit, Sleeping on a Couch" (Settle, 1691: IV, 2, p. 42). Southerne, en *The Fate of Capua* (1700) "shows Faronia [Elizabeth Barry] asleep on a Couch in an undress⁹⁷" (Southerne, 1700: III, p. 49). Se observa, pues, esta mayor incidencia de escenas donde la mujer aparece recostada y con poca ropa, especialmente a partir de la década de los 70 y, en especial, en la década de los 90. En 135 tragedias del periodo 1500-1660, hay cuatro referencias indirectas a mujeres en esta situación –"bed" o "couch"– y 16 acotaciones escénicas que directamente lo indican, usando el primero de los dos términos. Ya en la Restauración, las cifras –para 153 tragedias– aumentan considerablemente: 3 referencias indirectas, 5 acotaciones

⁹⁶ Anne, la esposa del dramaturgo Thomas Shadwell, fue la actriz que representó este papel ("Shadwell, Thomas": DNB).

⁹⁷ Téngase en cuenta que, según consta en el diccionario de Johnson, "undress" se refiere a "a loose or negligent dress" (Chalmers, 1994: 787).

escénicas que incluyen el término *bed* y *29, couch*, lo que supone un incremento de casi doce puntos porcentuales⁹⁸.

El cuerpo femenino no sólo se exhibe recostado, sino también en otras situaciones mientras es objeto de crueles torturas, como la padecida por St Catherine –interpretada por Peg Hughes- en *Tyrannic Love*, de Dryden, donde el tirano Maximin ordena:

Go, bind her hand and foot beneath that Wheel:
 Four of you turn the dreadful Engine round;
 Four others hold her fast'ned to the ground:
 That by degrees her tender breasts may feel,
 First the rough razings of the pointed steel:
 Her Paps then let the bearded Tenters stake,
 And on each hook a gory Gobbet take.
 Till th'upper flesh by piece-meal torn away,
 Her beating heart shall to the Sun display.

(Dryden, 1670: V, 1, p. 54)

Otras protagonistas eran víctimas de apuñalamientos que dejaban ver el pecho ensangrentado de Laula en *The Empress of Morocco*, de Settle; de Jocasta –ambos papeles interpretados por Mary Betterton-, “stabb’d in many places of her bosom” (Dryden and Lee, 1679: V, 1, p. 77) en *Oedipus* (estr. 1678/publ. 1679); o de Alphanta -Letitia Cross-, en *The Rival Sisters*, de Gould (estr. 1695/publ. 1696).

⁹⁸ Datos esbozados de la información encontrada en la biblioteca virtual *Literature Online* (véase bibliografía), acotando la búsqueda de estos términos-clave en tragedias británicas publicadas y representadas entre 1500 y 1700.

RESTAURACIÓN INGLESA

El tema de la violación fue muy frecuente, aunque había sido ya una constante en la tragedia inglesa y, en opinión de Dennis, "the peculiar barbarity of the English Stage" (Fisk, 2000: 186). Howe documenta violaciones en tragedias en 9 ocasiones entre 1594 y 1625, y en al menos 20 después de 1660 (véase Howe, 1996, Appendix I: 178-189). Se da el caso de que las tragedias de épocas anteriores que incluían violación fueron adaptadas al gusto más morboso -en el terreno sexual- de la Restauración, por lo que se ampliaron tales escenas, si bien las normas de decoro sólo permitían su narración, por lo que la violación en sí se llevaba a cabo, supuestamente, entre bastidores, aunque esto sólo servía para elevar el tono de excitación mediante la sugerencia. Tales fueron los casos de *King Lear*, de Shakespeare, adaptada por Tate (1681), y *Valentinian*, de Fletcher, adaptada por Rochester (estr. 1684/publ. 1685). Según Lyons, Rochester convierte la violación de Lucina en base argumental de su adaptación, ampliando la intervención de este personaje para presentar la violación incluso antes de que suceda. De hecho, Rochester "wrote two additional scenes (III.ii and III.iii, not in Fletcher) where dream and dance proleptically enact the indignity of the rape before it occurs" (Lyons, 1993: 324-325). Tras despertar de un sueño mientras se representa una danza de sátiros, Lucina dice:

In what Fantastique new world have I been?

What horrors past? what threatning Visions seen?

Rapt as I lay in my amazing Trance,

The Host of Heav'n and Hell did round me Dance:

(Lyons, 1993: III, 3, vv. 80-84).

Jacincta, protagonista de *The Conquest of Spain* (1705), de Mary Pix⁹⁹, relata a su padre la violación que sufre por parte del rey, a quien aquél profesa lealtad:

Say your Daughter,
 By some curst Hand was drag'd to Violation,
 Think if you see her torn from her Apartment,
 Her loosen'd Hair wound round the Villain's Hand,
 [...]
 Her tender Bosom bruis'd, her Garments rent
 With struggling to escape the soul Dishonour;
 Think if you saw her kneeling on the Earth
 Imploring Pity of those cruel Monsters,
 More savage than the Beasts that hunt in the Forests,
 [...]

(Pix, 1705: III, p. 35).

En cuanto a la retórica sexual con alto contenido erótico, Howe documenta ampliamente que fue también habitual para referirse a los personajes femeninos. Aureng-Zebe, el héroe homónimo de la tragedia de Dryden (estr. 1675/publ. 1676) le manifiesta su amor pasional a Indamora de forma explícita:

Love mounts, and rolls, about my stormy Mind,
 Like Fire, that's born by a tempestuous Wind.
 Oh, I could stifle you, with eager haste!
 Devour your Kisses with my hungry taste!
 Rush on you! Eat you! wander o'r each Part,

⁹⁹ Aunque basada en *All's Lost by Lust* (c. 1619), de Rowley, Cuder-Domínguez analiza en qué aspectos se aparta de esta fuente (Véase Luis-Martínez and Figueroa-Dorrego, 2003: 165-171).

RESTAURACIÓN INGLESA

Raving with Pleasure, snatch you to my Heart!

Then hold you off; and gaze! then, with new Rage,

Invade you, 'till my conscious Limbs presage

Torrents of Joy, which all their Banks o'rflow!

So lost, so blest, as I, but then could know!

(Dryden, 1690: IV, p. 47)

Posteriormente, los personajes femeninos expresarían igualmente sentimientos apasionados; por ejemplo, Belvidera en *Venice Preserved*, de Otway, capaz de transmitir una imagen de virtuosa heroína que -interpretada por Barry- no estaba reñida con su sensualidad. Otro ejemplo –y en este caso transmitiendo la imagen detestable y punible de la malvada- fue Homais (también Elizabeth Barry) en *The Royal Mischief*, de Delarivier Manley, que describe así un apasionado encuentro con su amado Levan Dadian, el joven príncipe, sobrino de su anciano e impotente marido¹⁰⁰:

[...] for I've Embrac'd a God,

No Mortal Sence can guess his Excellence,

Where the Divine Impress has bin,

A pleasing trickling cools through all my Veins,

¹⁰⁰ *The Female Wits* (estr. 1696/publ. 1704) ridiculiza este sentimiento apasionado. Lady Loveall –trasunto de Homais- declara:

LADY LOVEALL: Yes, he shall be mine! Let law and rules confine the creeping stoic, the cold lifeless hermit, or the dissembling brethren of broad hats ad narrow bands, I am a libertine, and being so, I love my husband's son, and will enjoy him [...] No more, he is mine, I have him fast. Oh! The ecstasy! (Morgan, 1992: II, 1, pp. 411-412).

And tempers into Love, what else would be
Distraction.

(Manley, 1696: III, 1, p. 26)

3.3.7. Mary Betterton, Mary Lee, Elizabeth Bowtell y Rebecca Marshall: primeras actrices trágicas de renombre, primeras parejas de heroínas y malvadas.

El declive del drama heroico estuvo marcado por cambios estéticos (se acusaba ya el cansancio de la rima), ideológicos (progresiva desconfianza en el absolutismo monárquico, lo que implicaba la inviabilidad del noble héroe con tintes aristocráticos) y sociológicos (la conformación de un público cada vez más heterogéneo y con mayor presencia femenina). A estas circunstancias, Howe añade otra: la aparición y desarrollo profesional de actrices trágicas notables, imprescindibles en la evolución de lo que ella denomina *affective tragedy*. Los dramaturgos percibieron la rentabilidad de estas profesionales y fueron acomodando sus obras al desarrollo y expansión del sentimiento amoroso y el sufrimiento femenino (Howe, 1996: 109-110). Mary Betterton –en la *Duke's Company*– fue una de las primeras actrices de tragedia reconocidas. Pepys manifestó su admiración por ella llamándola afectuosamente “my Ianthe” (01-12-1662), o destacando su capacidad interpretativa al salvar las debilidades de algunos actores en una función de *The Bondman*¹⁰¹, de Massinger, que “for want of practice they had many of them forgot their parts a little, but Baterton and my poor Ianthe out-do all the world” (28-07-1664). Esta función tuvo lugar en

¹⁰¹ Se estrenó en 1623 y se publicó en 1624 (Harbage, 1989: 129-121). Se repuso en la Restauración, con bastante probabilidad en la temporada 1659-1660, por la *Rhode's Company* en el Cockpit, Drury Lane y más tarde, en 1661, en Salisbury Street (Lennep, 1965: 7 y 25).

RESTAURACIÓN INGLESA

Lincoln's Inn Fields a cargo de la *Duke's Company* (Lennep, 1965: 78). Cibber elogió la habilidad de Mary Betterton pues, en su opinión, superaba a la propia Barry en algunos papeles:

[...] tho' far advanc'd in Years, was so great a Mistress of Nature that even Mrs. *Barry*, who acted the Lady *Macbeth* after her, could not in that Part, with all her superior Strength and Melody of Voice, throw out those quick and careless Strokes of Terror from the Disorder of a guilty Mind, which the other gave us with a Facility in her Manner that render'd them at once tremendous and delightful. Time could not impair her Skill, tho' he had brought her Person to decay. She was, to the last, the Admiration of all true Judges of Nature and Lovers of *Shakespear*, in whose Plays she chiefly excell'd, and without a Rival.

(Lowe, 1889, vol.1: 161-162)

Milhous destaca su éxito en papeles serios e impregnados de patetismo, mencionando precisamente los de Duchess of Malfi y Lady Macbeth ("Betterton, Mary": DNB). Entre 1661 y 1694, Betterton interpretó 28 papeles principales en tragedias¹⁰², de los que 21 se encuentran concentrados entre 1671 y 1680. En esta década, hay constancia de un total de 66 papeles principales trágicos femeninos frente a los 14 que se registran en la década comprendida entre 1660 y 1670 (véanse Howe, 1996, Appendix I: 178-189 y ANEXOS 7.3. y 7.4.).

Mary Lee, otra actriz de la *Duke's Company* especializada en el género trágico, interpretó los papeles principales de tres de los cuatro melodramas cruentos de Settle: Mariamne en *The Empress of Morocco* (1673); Nigrello en *Love and Revenge* (estr. 1674/publ. 1675) y Amavanga en *The Conquest of China* (1675), siendo estos dos últimos, además, *breeches roles* (véase Howe,

¹⁰² En la mayoría de los casos, roles de "young/seduced girl" o "mother" –este último a medida que el tiempo avanzaba-, con sólo 3 registros como "villainess".

1996, Appendix I: 178-189). La ingenuidad de sus primeros papeles juveniles había dado, pues, paso –como ocurriría en el caso de Bowtell- a mujeres impetuosas y en cierto modo violentas, a partir de 1675. Tanto Queen Deidamia en *Alcibiades*, como Roxana en *The Siege of Babylon* (estr. 1677/publ. 1678), o Tapeia en *Romulus and Hersilia* (estr. 1682/publ. 1683) son personajes que se baten en duelo, asesinan al rey, muestran gestos amenazantes o incluso se suicidan (“Lee, Mary”: DNB). Entre 1671 y 1685 Lee dio vida a 21 protagonistas de tragedia: la mayoría, y en oposición a los interpretados por Betterton, como “*villainesses*” o “*passionate women*”, de los que 19 se concentran en la década 1671-1680, de un total de 66 papeles trágicos, como se ha visto más arriba (véanse Howe, 1996, Appendix I: 178-189 y ANEXOS 7.3. y 7.4.). Esta actriz, especializada en papeles románticos y trágicos, abandonaba a partir de 1685 los escenarios, posiblemente eclipsada por el ascenso de Barry (Wilson, 1958: 160-161). Gracias al tándem Betterton/Lee en tragedias, la *Duke’s Company* trató de emular el éxito logrado por la compañía rival con la representación de una dualidad femenina en la que la heroína, hostigada por la malvada, conseguía provocar la compasión del público (Howe, 1996: 153-156).

En la *King’s Company*, ya en la década de los 70, Elizabeth Bowtell irrumpió con contundencia en las obras trágicas. En el prefacio a *The Roman Empress* (estr. 1670/publ. 1671), Joyner ensalzaba la actuación de Marshall: “if my art has fail’d in the writing of it [the Character of Fulvia], it was highly recompenc’d in the scenical presentation; for it was incomparably acted”, pero destacaba la superioridad de Bowtell en cuanto a que su papel de Aurelia, “though a great, various, and difficult part, was excellently perform’d” (Joyner, 1671: “The Preface”). Bowtell fue muy apreciada por el público y los dramaturgos. Entre 1667 y 1677 Dryden creó para ella seis papeles protagonistas

RESTAURACIÓN INGLESA

y también lo hicieron Wycherley, Shadwell, Lee y D'Urfey. Estos autores rentabilizaron su atractivo físico y, sobre todo, desde 1670, su aparente dulzura para interpretar a heroínas trágicas que rivalizaban con la antagonista interpretada por Marshall ("Bowtell, Elizabeth": DNB). Bowtell encarnó a 8 heroínas trágicas entre 1670 y 1678, todas como "*young girl*" o "*wife*", a excepción de una aparición como "*mistress*", el papel de Cleopatra (véanse Howe, 1996, Appendix I: 178-189 y ANEXOS 7.3. y 7.4.).

Rebecca Marshall, que perteneció a la *King's Company* –entre 1663 y 1677, y luego pasó a la compañía rival, tuvo gran reconocimiento social como actriz trágica. Según Pepys, ella era "a pretty good actor" (05-12-1666) que se especializó en papeles trágicos de mujeres de tipo apasionado y tempestuoso¹⁰³.

En su corta carrera, de 1667 a 1677, Marshall protagonizó 8 papeles trágicos, de los que 6 constan como "*villainess*" o "*passionate queer*" (véanse Howe, 1996, Appendix I: 178-189 y ANEXOS 7.3. y 7.4.). Bowtell/Marshall fueron en la *King's Company* una pareja escénica hasta finales de los años 70: ellas eran la heroína y la malvada, de forma parecida al tándem Betterton/Lee, modelo dramático que se consolidaría a finales de la década de los 80 con Bracegirdle/Barry- y que cosechó importantes éxitos con *The Conquest of Granada* (estr. 1670/publ. 1672), de Dryden; *The Tragedy of Nero, Emperor of Rome* (estr. 1674/publ. 1675) o la popularísima *The Rival Queens*, de Lee.

¹⁰³ Su carácter vehemente llenó su vida de incidentes y disputas con diversos personajes: con Mark Trevor, de quien solicitó protección real por acosarla "as well upon the Stage as of[f]; Sir Hugh Middleton, quien parece que contrató al rufián que la asaltó (véase incidente en 3.3.1.); Nell Gwynn, quien tras un altercado la acusó de ser "a whore to three or four"; Hannah Johnson, que la denunció por deudas; la *orange woman* Mary Meggs, arrestada por maltratar a Marshall; o Richard Uttings, que la demandó por una deuda de £7 9s. 6d. (Wilson, 1958: 170-172).

3.3.8. Barry, técnica interpretativa y el desarrollo de la *she-tragedy*.

Con el progresivo énfasis del patetismo durante la década de los 70, los grandes actores trágicos –Betterton, Smith, Harris y Hart- continuaron encarnando a los protagonistas masculinos que hasta entonces habían sido preferidos a los papeles femeninos. Pero según Howe, el ascenso profesional de Barry como actriz trágica es clave para el desarrollo de un género basado en el sufrimiento personal de la mujer y en el protagonismo femenino (Howe, 1996: 114). Además de su reputación como actriz cómica, su fama como actriz trágica hizo que dramaturgos como Dryden, Tate, Banks, Otway, Rowe y Lee escribieran tragedias especialmente para ella.

Entre 1676 y 1708¹⁰⁴ Barry dio vida al menos a 118 personajes en otras tantas obras, de las que 53 eran tragedias en las que ostentaba papeles protagonistas (véanse Howe, 1996, Appendix I: 178-189, y ANEXOS 7.3. y 7.4.). Powell asevera sin género de dudas que

Mrs Barry clearly had a dynamic presence , and it became an inevitable part of her style to elevate the feeling above the sense [...] her technique, none the less, marks the beginning of an affective and sensational acting style intending to stir rather than penetrate human nature [...] (Powell, 1984: 157-158).

La técnica interpretativa había comenzado a cobrar relevancia y era objeto de atención, por lo que se enfatizaba la gestualidad “rather than mobility and lay their main stress on psychological accuracy in the delineation of ‘the passions’ in their mechanistic, Cartesian formulation” (Richetti, 2005: 110). El entorno teatral contemporáneo a Barry ya había alabado sus cualidades

¹⁰⁴ Desde 1676 en la *Duke’s Company*, desde 1682 en la *United Company*, desde 1695 en la escindida compañía que se trasladó a Lincoln’s Inn Fields y desde 1708 en la llamada “*Second United*”.

RESTAURACIÓN INGLESA

dramáticas. En el prefacio a *Cleomenes* (1692¹⁰⁵), Dryden la destaca entre otras actrices ya que "always Excellent, has, in this Tragedy, excell'd Herself, and gain'd a Reputation beyond any Woman whom I have seen on the Theatre" (Dryden, 1692: "Preface"). Incluso el ácido autor de *A Comparison between the Two Stages* (1702), a pesar de las inectivas personales dirigidas a esta actriz, reconoció a Barry como "the finest Woman in the World upon the Stage" (Wells, 1942: 13). Downes la había elogiado en sus papeles trágicos destacando los de Monimia en *The Orphan* (1680), Belvidera en *Venice Preserved* e Isabella en *The Fatal Marriage* (1694), asegurando que

These three Parts, gain'd her the Name of Famous Mrs. Barry, both at Court and City; for when ever she Acted any of those three Parts, she forc'd Tears from the Eyes of her Auditory, especially those who have any Sense of Pity for the Distress't (Summers, 1928: 37-38).

Y Cibber declaraba con contundencia:

Mrs. *Barry*, in Characters of Greatness, had a Presence of elevated Dignity, [...]; her Voice full, clear, and strong, [...]. In the Art of exciting Pity she had a Power beyond all the Actresses I have yet seen, or what your Imagination can conceive (Lowe, 1889, vol.1: 160).

Todas estas alabanzas parecen incidir en que Barry dominó el tono de voz y la expresividad, así como la capacidad de transmitir emociones, convirtiéndose en una verdadera experta en las técnicas interpretativas.

Tras los éxitos cosechados por Barry como protagonista en *The Destruction of Troy* (estr. 1678/publ. 1679), de Banks, y en *The History and Fall of Caius Marius*, de Otway, este último dramaturgo demostró gran visión comercial, pues le dio el papel de Monimia en *The Orphan*. Barry impuso su

¹⁰⁵ Downes fecha el estreno en la temporada 1688-1689 (Lennep, 1965: 368).

liderazgo como actriz trágica, justo cuando la tragedia se inclinaba hacia lo sentimental, y fue entonces cuando le llovieron personajes nuevos. Tate versionó el *King Lear* de Shakespeare, enfatizando el personaje de Cordelia y la expresión retórica, pues según el autor se debían modificar ciertos elementos:

[...] rectifie what was wanting in the Regularity and Probability of the Tale, which was to run through the whole A Love betwixt Edgar and Cordelia, that never chang'd word with each other in the Original. [...] The Distress of the Story is evidently heightned by it; and it particularly gave Occasion of a New Scene or Two, of more Success (perhaps) than Merit (Tate, 1681: "The Epistle Dedicatory").

Otway le creó el papel de Belvidera en *Venice Preserved* y Banks le diseñó *Vertue Betrayed: or, Anna Bullen* (1682). Dennis, tras la representación de su *Liberty Asserted* (1704), dijo de ella:

That incomparable Actress changing like Nature which she represents, from Passion to Passion, from Extream to Extream, with piercing Force, and with easie Grace, changes the Hearts of all who see her with irresistible Pleasure (Milhous and Hume, 2001: 150).

A Barry, pues, se le concede el mérito de inspirar un repertorio completo de personajes principales de gran fuerza expresiva que, en tiempos de Shakespeare, hubieran quedado relegados a un plano secundario. Fue notable el de Calista en *The Fair Penitent* (1703), que en cierto modo se anticipó al personaje de *fallen woman* habitual en el melodrama del siglo XIX (Richetti, 2005: 119).

Para Hume, tal derivación hacia el patetismo exagerado, desembocó en una sensiblería que trivializaba el sufrimiento, pero aun criticando la escasa estatura psicológica de los personajes y la insaciabilidad con que los dramaturgos apelaron a la compasión del espectador y a la lágrima fácil, se muestra indulgente. Asimismo coincide en afirmar la enorme influencia que las aptitudes

RESTAURACIÓN INGLESA

dramáticas de Barry –que él califica de “superb”- tuvieron en la creación de tales tragedias (Hume, 1977: 216-220).

3.3.9. La incorporación de Anne Bracegirdle como contrapartida a Barry desde finales de la década de los 80: consolidación de la protagonista y antagonista como elemento dramático en la tragedia.

Después de 1688, la *she-tragedy* experimentó un nuevo impulso con la incorporación de Anne Bracegirdle –cuya primera aparición en las listas de intérpretes data del 12 de enero de 1688 (Nicoll, 1965: 332)-, convirtiéndose en la heroína virtuosa y vulnerable que complementaba los personajes más maduros que interpretaba Barry. Bracegirdle –que fue responsable de 33 papeles trágicos femeninos principales entre 1688 y 1707 (véanse Howe, 1996, Appendix I: 178-189¹⁰⁶, y ANEXOS 7.3. y 7.4.)- “inspired the best Authors to write for her, and two of them¹⁰⁷, when they gave her a Lover in a Play, seem’d palpably to plead their own Passions, and make their private Court to her in fictitious Characters” (Lowe, 1889, vol. 1: 172-173). Cibber –que cuando ingresó en la *United Company* en 1690 conoció a una Bracegirdle aún relativamente joven (Wilson, 1958: 123)- define a esta actriz como “extremely good” y destacando que “If any thing could excuse that desperate Extravagance of Love, that almost frantick Passion of *Lee’s Alexander the Great*, it must have been when Mrs. *Bracegirdle* was his *Statira*” (Lowe, 1889, vol.1: 173).

¹⁰⁶ En el apéndice de su libro, Howe consigna un listado de *Major actresses and their roles in new plays*, relacionándolas por orden alfabético y especificando año de estreno, obra, autor, papel (personaje) y tipo.

¹⁰⁷ Se refiere a Rowe y Congreve (Lowe, 1889, vol. 1: 179).

Posiblemente, desde 1690 esta actriz "heredara" los papeles que Bowtell había representado con anterioridad (Wilson, 1958: 123), pero también comenzó a interpretar otros de mayor relevancia trágica, como los de Lady Anne en *Richard III* y Desdemona en *Othello* ("Bracegirdle, Anne": DNB). Las reposiciones de *Richard III* y de *Othello*, en las que Bracegirdle apareció como Lady Anne y Desdemona respectivamente, tuvieron lugar posiblemente en las temporadas 1690 o 1691, según elencos manuscritos (Highfill et al., 1973, vol. 2: 271). Con respecto a esta segunda representación, Lennep apunta las temporadas 1691-1692 o 1693-1694, aunque inclinándose por esta última posibilidad (Lennep, 1965: 387). También Lennep arguye que la muerte de Mountfort a finales de 1692¹⁰⁸ marcaría la última reposición de la pieza de Shakespeare con un elenco que incluía a Betterton, Kynaston, Barry y Bracegirdle, y que había representado la obra en la temporada 1691-1692 (Lennep, 1965: 400). El éxito de la pareja Bracegirdle/Barry quedaba refrendado a nivel personal por la amistad que les unía, ajena a celos profesionales; Bracegirdle, la más joven, respetaba a Barry:

[...] her good Sense was not to be misled by the insidious Favour of the Patentees; she knew the Stage was wide enough for her Success, without entering into any such rash and invidious Competition with Mrs. Barry, and therefore wholly refus'd acting any Part that properly belong'd to her (Lowe, 1889, vol.1: 189).

De hecho, Bracegirdle no dudó en alinearse con su compañera cuando la escisión del grupo de la *United Company* hacia Lincoln's Inn Fields tuvo lugar en 1695. Fue Frances Maria Knight, particularmente exitosa en papeles de malvada, quien tomó entonces en Drury Lane el relevo a Barry como principal actriz trágica (Wilson, 1958: 157). Entre 1696 y 1714, Knight representó 11 papeles principales

¹⁰⁸ Véase incidente en 3.3.1.

RESTAURACIÓN INGLESA

en tragedias, cuando en las temporadas comprendidas entre 1681 y 1695 había protagonizado 8 (véanse el Appendix I de Howe, 1996: 178-189, y ANEXOS 7.3. y 7.4.).

La pareja Bracegirdle/Barry constituyó el tándem escénico que representaba el tópico estereotipado de la mujer *angel* o *she-devil*, que tuvo sus precedentes en la virtuosa heroína que solía encarnar Mary Betterton, y en la malvada representada por Rebecca Marshall. Fue a finales de los 80 cuando el impacto escénico de la pareja Bracegirdle/Barry comenzó a dar sus frutos con los papeles de Antelina y Oryala en *The Injured Lovers* (1688), de Mountfort, y su éxito fue tal que constituyó el esquema dominante en la caracterización femenina trágica durante casi veinte años. Juntas aparecieron en al menos 30 nuevas tragedias (Howe, 1996: 159). Muchos dramaturgos confeccionaron sus obras para rentabilizar la concurrencia en escena de estas dos actrices. Rubik sugiere que la frecuencia con que Mary Pix, por ejemplo, yuxtapone a dos personajes femeninos con la misma relevancia es indicativa de haber escrito los guiones para la compañía de Betterton y, por tanto, pensando en Bracegirdle y Barry (Rubik, 1998: 85).

A diferencia de Bowtell y Marshall, Bracegirdle y Barry nunca intercambiaron los papeles de heroína y malvada. Dadas las convenciones, cada vez más asumidas por el público, y teniendo en cuenta los prejuicios con respecto a las vidas privadas de las actrices, es muy interesante la observación de Mora con respecto a la selección de actrices para el estreno de *All for Love* de Dryden, en 1677, y para la reposición de 1704, y las implicaciones ideológicas derivadas de dichos repartos. La primera -1677- tuvo como actrices principales a Bowtell y Katherine Corey. Como se ha visto más arriba, Bowtell –físicamente agraciada-, que solía dar vida a la virtuosa heroína, fue, sin embargo, la elegida

para personificar a Cleopatra. Por el contrario, Corey, “a big woman” experta en papeles cómicos de esposas gruñonas, madres, gobernantas, sirvientas y alcahuetas (Wilson:1958, 132), cuyas dotes histriónicas admiraba Pepys -que se refería a ella como “Doll Common¹⁰⁹” (27-12-1666)- hizo de Octavia, una mujer víctima de adulterio. Tal vez, Cleopatra es un personaje mucho más llamativo por su personalidad que Octavia, por lo que ésta pasaría a un segundo plano. Posiblemente, la situación que aquí se plantea fuera un recurso del dramaturgo para disculpar en cierto modo la vida licenciosa de Charles II y su corte. Por el contrario, en 1704, la corte adusta de la reina Anne, que mantenía los presupuestos morales establecidos tras la *Glorious Revolution*, requirió un reparto femenino –Bracegirdle y Barry en los papeles de Octavia y Cleopatra repectivamente- que no dejara ningún resquicio a la posible confusión entre quién era la heroína y quién la malvada, de tal modo que la pieza “firmly draw the sympathies of the audience to virtue, not vice”, puesto que “type-casting could be used as a powerful instrument to construct meaning on the Restoration stage” (Mora, 2005: 85-86).

A finales del periodo objeto de este estudio, otras actrices fueron tomando el relevo a Bracegirdle y Barry en la interpretación trágica, aunque ya no con la preeminencia que ellas habían tenido, especialmente Barry, durante más de tres décadas. No obstante, destacaron Frances Mary Knight, Anne Oldfield y Jane Rogers. Oldfield se convirtió en la rival de Bracegirdle, y la coincidencia de ambas en la compañía conocida como *Second United Company* –resultante de la fusión de las dos compañías existentes en 1708- pudo ocasionar la retirada de esta última actriz. Varios relatos de la época coinciden en señalar este hecho: Egerton alude a una competición sobre quién interpretaba

¹⁰⁹ Personaje en la obra de Ben Jonson *The Alchemist* (1610).

RESTAURACIÓN INGLESA

mejor a la protagonista de *The Amorous Widow* (estr. 1704/publ. 1706), de Betterton, decantándose el público por Oldfield; una biografía anónima de esta última –refiriéndose al mismo incidente– afirma que esta actriz “charm’d the whole Audience to that Degree, they almost forgot they had ever seen Mrs. Bracegirdle [...] which so much disgusted her celebrated Antagonist, that in a short time after she quitted the Stage” (“Bracegirdle, Anne” y “Oldfield, Ann”: DNB).

Sea como fuere, la retirada de Bracegirdle tuvo lugar en 1707: “nor could she be persuaded to return to it under new Masters upon the most advantageous Terms that were offered her; excepting one Day, about a Year after, to assist her good Friend Mr. *Betterton*” (Lowe, 1889, vol. 1: 174). Cibber se refiere aquí a su reaparición –sólo una vez– para homenajear a Betterton en 1709. Oldfield fue, desde luego, una gran profesional que ingresó en Drury Lane en 1699 por recomendación de Farquhar e interpretó a protagonistas trágicas como Ann of Brittanie, en *The Unhappy Penitent* (1701), de Trotter; Queen Mary en *The Albion Queens* (estr. 1704/publ. 1706), de Banks; y las homónimas en *Jane Shore* (1714) y *Lady Jane Gray*, ambas de Rowe.

Entre 1692 y 1714 Jane Rogers interpretó 59 papeles protagonistas, de los que en 18 ocasiones pertenecen al género trágico (véanse ANEXOS 7.3. y 7.4.). Desde 1695, año en que Barry, Betterton y Bracegirdle se separaron de la compañía de Rich, Rogers, que decidió permanecer con él, logró situarse como actriz principal, con un salario de £60 anuales que, aun siendo la mitad de lo que percibían Barry o Bracegirdle, la situaban en una posición privilegiada. Rogers interpretó a Imoinda en *Oroonoko* (estr. 1695/publ. 1696), de Southerne; a la homónima protagonista de *Agnes de Castro* (estr. 1695/publ. 1696) de Trotter; a Morena en *Ibrahim* (1696), de Pix; a Margarita en *The Unhappy Penitent*, de

Trotter o a Virginia en *Appius and Virginia* (1709), de Dennis. La permanencia en Drury Lane le reportó mayor accesibilidad a papeles protagonistas -posiblemente como contrapartida a los interpretados por Oldfield-, lo que no las eximió de mantener una gran rivalidad. En 1712, tras regresar del Queen's Theatre a Drury Lane por exigencias de los gerentes teatrales, Rogers vio disminuido su sueldo y se vio privada de papeles importantes que ahora pasaron a Oldfield (Highfill et al., 1973, vol. 13: 68-71). El actor Wilks, su ex-amante, con quien había terminado de forma tormentosa como se ha indicado más arriba, se posicionó a favor de Oldfield:

When Mrs. *Oldfield's* demonstrable *Merit*, put her in just Possession of Mrs. *Mountfort's* [...] Parts; a false, ridiculous, and Party-Clamour was raised and fomented against Mr. *Wilks*, for depriving Mrs. *Rogers* of those Parts[...]. Mr. *Wilks* soon reduced this Clamour to Demonstration by an Experiment of Mrs. *Oldfield's* and Mrs. *Rogers's* playing the same Part, [...], the Tumults in the House were soon quelled [...] greatly to the Honour of Mr. *Wilks* (Curl, 1733: 27-28).

No fue la única disensión entre las dos actrices, ya que en el estreno de *The Distressed Mother* (1712), de Ambrose Phillips, y tras la pugna por el papel protagonista femenino, posiblemente Rogers, quien se consideraba merecedora del mismo, provocó

[...] a Disturbance spirited up by obscure People, who never gave any better Reason for it, than that it was their Fancy to support the idle Complaint of one rival Actress against another, in their several Pretensions to the chief Part in a new Tragedy (Lowe, 1889, vol. 2: 166).

Rogers se trasladó a Lincoln's Inn Fields a instancias de Rich, donde siguió cosechando éxitos hasta 1718.

RESTAURACIÓN INGLESA

3.3.10. Recapitulación: datos numéricos que avalan la progresiva relevancia de obras trágicas a lo largo del periodo.

En síntesis, en el florecimiento de la *she-tragedy* coincidieron circunstancias estéticas, sociológicas y políticas cuya confluencia puso de manifiesto que las preferencias de lectores y espectadores hicieron triunfar a este género, lo cual redundó en un aumento numérico de protagonistas femeninas. Ello corrió paralelo al incremento de mujeres entre el público, a la supremacía de actrices especializadas -muy especialmente Barry¹¹⁰-, y a la incursión de dramaturgas, -además de otras circunstancias histórico-teatrales. Para expresarlo con cifras, el número de protagonistas femeninas en las tragedias estrenadas en el periodo 1676-1680 es 45; en el periodo 1696-1700, 43; el de 1691-1695, 28; el de 1701-1705, 24. Estos tres últimos lustros se distinguieron por la incorporación de dramaturgas y la renovada rivalidad de las dos compañías teatrales de Londres. Como elemento de comparación, téngase en cuenta que en el periodo 1660-1670 fueron 14 las protagonistas trágicas en tragedias de nueva creación, y en el de 1706-1714, 11. Conviene observar que las 14 y 11 protagonistas a las que se alude pertenecen a tragedias estrenadas en décadas o en periodos de ocho años, no de lustros (véanse Howe, 1996, Appendix I: 178-189, y ANEXOS 7.3. y 7.4.). Esta circunstancia queda refrendada por el aumento progresivo de personajes femeninos totales en las tragedias, experimentando un incremento muy notable entre 1676 y 1680 -103 personajes femeninos en tragedias, cuando la cifra correspondiente al lustro anterior había sido de 70- y especialmente entre 1696 y 1700, computándose entonces un total de 114

¹¹⁰ Entre 1671-1680, Betterton, Lee y Barry aglutinaron la mayoría de papeles trágicos femeninos protagonistas. Entre 1691-1705 fueron Barry, Bracegirdle y Rogers. Obsérvese la coincidencia de Barry (véase ANEXO 7.1.).

personajes femeninos. Trasladando las cifras a datos porcentuales, es llamativo el hecho de que el lustro 1696-1700 ofrece el mayor porcentaje de personajes femeninos en tragedias (39%) y, además, muestra un equilibrio exacto entre proporciones de personajes masculinos y de femeninos en comedias y tragedias (véase ANEXO 7.5.). También es importante el incremento en el número de tragedias producidas, lo que confirma de nuevo la especial relación entre mujer, teatro y tragedia, que se verá justificada en mayor medida con la aparición de las primeras dramaturgas profesionales. Howe interpreta ese progresivo aumento del género trágico en su estilo más "patético" como una reafirmación de los patrones de conducta femeninos exigidos por la sociedad tradicional. Aunque Marshall y Barry convirtieran a las malvadas en personajes apreciados por el público, la heroína, cuyo comportamiento constituía el modelo a imitar, era frágil y pasiva, reafirmando las cualidades de sumisión, obediencia y discreción exigidas en la época para la mujer. Por otro lado, la exhibición de cuerpos femeninos escasamente vestidos y especialmente en situaciones de tortura o sufrimiento, no hacía sino constituir un componente de reclamo erótico para el público masculino, por lo que Howe emplea el calificativo de "*sexist tragedy*" (Howe, 1996: 175-176).

3.4. Irrupción de las dramaturgas: su aportación a la tragedia.

A diferencia de sus predecesoras de la época de Charles I, es decir, Mary Sidney, Countess of Pembroke; Elizabeth Cary, Viscountess Falkland; Lady Mary Wroth o Lady Jane Cavendish, pertenecientes todas al entorno aristocrático y que escribieron sus obras por puro divertimento, pero no para la escena, las nuevas autoras de la Restauración procedían de extracciones sociales más variadas, aunque indudablemente desde posiciones cercanas al poder socio-

RESTAURACIÓN INGLESA

económico y, por tanto, con ciertas posibilidades de acceso a la cultura. Aun así, su incursión en la dramaturgia profesional -a pesar del apoyo recibido de personajes influyentes- se veía limitada, por un lado, por el rechazo de un entorno que ensalzaba la modestia y el recato femeninos en detrimento de la expresión pública y, por otro, por sus carencias académicas. Dryden, aun exhibiendo admiración profesional por Aphra Behn, no deja de poner en evidencia la escasa formación académica de ella al referirse a la traducción que ella hizo de *Oenone to Paris*, destacando que "the Author who is of the Fair Sex, understood not Latine. But if she does not, I am afraid she has given us occasion to be asham'd who do" (*Ovid's Epistles*, 1683: "Preface").

3.4.1. Las dramaturgas y el temor a la recepción negativa de sus obras.

Aunque fueron las actrices -debido a su mayor exhibición pública- quienes padecieron más críticas, las dramaturgas se vieron también expuestas a innumerables comentarios que incidían en lo inapropiado de su comportamiento o que se burlaban de la figura de la mujer instruida. Según Patricia Crawford, para evitar las críticas del entorno masculino, las escritoras se manifestaban mediante la justificación o autodefensa, o bien escribiendo obras moralmente aceptables (Prior, 1985: 219-222). Así, por ejemplo, Katherine Philips expresaba a Cotterel en un carta de 1664 -cuando se publicaron sus poemas, supuestamente, sin su consentimiento- el temor de que sus escritos

[...] should be exposed to the world with such effrontery as now they most unhappily are [...] to be the sport of some that can, and some that cannot read a verse [...]. I am so far from expecting applause for anything I scribble, that I can

hardly expect pardon; and sometimes I think that employment so far above my reach, and unfit for my sex, that I am going to resolve against it forever; [...] (Aughterson, 1995: 257).

En tono irónico se expresaba también Frances Boothby en el prólogo a su tragicomedia *Marcelia* (estr. 1669/publ. 1670):

I'm hither come, but what d'ye think to say?
A Womans Pen presents you with a Play:
Who smiling told me I'd be sure to see,
That once confirm'd, the House wou'd empty be.

(Boothby, 1670: "Prologue")

Polewheelee se anticipaba a las posibles críticas que ella consideraba seguras a su comedia *The Frolicks* (escrita en 1671, aunque no llegó a ser representada), admitiendo: "I am young, no scholar, and what I write I write by nature, not by art" ("Polewheelee, E.": DNB). Bajo el seudónimo "Ephelia", la autora ruega al público masculino en el prólogo a *The Pair Royal of Coxcombs* que

To the poor Play, to give it your Applause,
Though not for Wit, nor Worth, but yet because
A Woman wrote it; though it be not rare,
It is not common. Women seldom dare
To reach so high, to entertain your Ears,

[...]

[...]; for womens Pardons may
Be gain'd with ease surely from Gentlemen;
Be kind for once then to a Female Pen.

("Ephelia", 1679: 16)

"Ariadne", en el Prefacio a *She Ventures and He Wins* (estr. 1695/publ. 1696) intenta paliar las reacciones negativas a la recepción de su comedia en base a que "'tis the Error of a weak Woman's Pen, one altogether unlearn'd,

RESTAURACIÓN INGLESA

ignorant of any, but her Mother-tongue, and very far from being a perfect Mistress of that too; and confess I have but just Wit enough to discern I want it infinitely; [...]" ("Ariadne", 1696: "Preface").

Delarivier Manley, tras la fría acogida que tuvo *The Lost Lover* (1696)¹¹¹, se excusa en el prefacio del texto impreso:

[...] nothing but the flattery of my Friends (and them, one wou'd imagine, Men of too much Sense to be so grossly mistaken, and without whose perswasion I never designed publishing of it) cou'd in the least have held me in suspence of its good or evil Fortune: and to confess my Faults, I own it an unpardonable one, [...] the Follies of seven days, (for barely in that time this Play was wrought) [...] I am now convinc'd Writing for the Stage is no way proper for a Woman, to whom all Advantages but meer Nature are refused; If we happen to have a Genius to Poetry, it presently shoots to a fond desire of Imitation.

(Manley, 1696: "Preface")

Artemisa previene a Cloe en el poema de Rochester "A Letter from Artemisa in the Town, to Cloe in the Country" sobre los riesgos a los que se enfrenta una mujer en el mundo de la creación literaria:

Consider too, 'twill be discreetly done,
To make your self the Fiddle of the Town.
To find th' ill-humour'd pleasure at their need:
Curst when you fail, and scorn'd when you succeed.

(Rochester, 1691: 66-67)

En el prólogo a *The Lost Lover*, Manley incide en la sospecha sobre la incapacidad femenina para la escritura, ya que "the Men of Wit and Sense" que se encuentran entre el público

¹¹¹ Gildon, citando a la propia autora, habla de "ill success", añadiendo que "we cou'd never gather from the reading of it" (Gildon, 1699: 91).

[...] if our Play succeeds, will surely say,
Some private Lover helpt her on her way,
As Female Wit were barren like the Moon,
That Borrows all her influence from the Sun.

(Manley, 1696: "Prologue")

La sátira contra esta obra en *A Comparison between the Two Stages* (1702) es punzante, no ya por las consabidas invectivas contra la autoría femenina, sino porque el autor pretende ignorar su simple existencia:

RAMBLE: I never heard of that.

SULLEN: Oh this is a Lady's!

[...]

SULLEN: Here's a Play of hers.

CRITICK: The Devil there is: I wonder in my Heart we are so lost to all Sense and Reason: What a Pox have the Women to do with the Muses? I grant you the Poets call the Nine Muses by the Names of Women, but why so? Not because the Sex had any thing to do with Poetry, but because in that Sex they're much fitter for prostitution (Wells, 1942: 17).

En la dedicatoria de Mary Pix a Sir Robert Masham en *The Deceiver Deceived* (estr. 1697/publ. 1698), elogia su deferencia "as not only to pardon my ambitious daring, but also Incouraged my pen" (Pix, 1698: "Epistle Dedicatory").

Años atrás, confiada y segura por contar ya con 19 obras de éxito estrenadas, Aphra Behn había recurrido en *The Lucky Chance* (estr. 1686/publ. 1687) al otro argumento sostenido por Crawford, es decir, la identificación masculina con la profesión literaria, y por ello solicitaba del público

[...] the Privilege for my Masculine Part the Poet in me, (if any such you will allow me) to tread in those successful Paths my Predecessors have so long thriv'd in, to take those Measures that both the Ancient and Modern Writers have set me, and by which they have pleas'd the world so well. If I must not,

RESTAURACIÓN INGLESA

because of my Sex, have this Freedom but that you will usurp all to your selves; I lay down my Quill, and you shall hear no more of me [...] (Behn, 1687: "Preface").

Incluso en momento tan tardío como 1707 y tras una consistente trayectoria dramática¹¹², Susanna Centlivre todavía se quejaba en la edición de *The Platonick Lady* (1707):

A Play secretly introduc'd to the House, whilst the Author remains unknown, is approv'd by every Body: The Actors cry it up, and are in expectation of a great Run; the Bookseller of a Second Edition, and the Scribler of a Sixth Night: But if by chance the Plot's discover'd, and the Brat found Fatherless, immediately it flags in the Opinion of those that extoll'd it before, and the Bookseller falls in his Price, with this Reason only, *It is a Woman's*. Thus they alter their Judgment, by the Esteem they have for the Author, tho' the Play is still the same. They ne'er reflect, that we have had some Male-Productions of this kind, void of Plot and Wit, and full as insipid as ever a Woman's of us all (Centlivre, 1707: "To all the Generous Encouragers...").

Téngase en cuenta que las dramaturgas entraban en terrenos hasta hacía poco vedados, especialmente en el entorno teatral. Los dramaturgos no sólo habían de exponerse al juicio del público en las representaciones, antes debían supervisar los ensayos y, por tanto, se sometían también a la valoración de la compañía. En el caso de las autoras, obras en principio rechazadas, eran plagiadas por otras compañías y con frecuencia los actores mostraban su disconformidad hacia los guiones.

¹¹² Las dos primeras obras de Centlivre fueron publicadas con su nombre, no así las cinco siguientes. Fue a partir de 1709, con la publicación *The Busybody*, cuando de nuevo firmó sus obras (Copeland, 2005: 10-11).

Manley, en el *Female Tatler* del 7-10 de octubre de 1709 comenta las dificultades con que se enfrentan las dramaturgas, a propósito del montaje de *The Busybody* (1709), de Centlivre:

[...] no woman ever yet turn'd Poetess, but lost her Reputation by appearing at Rehearsals. . . . The Treatment Authors meet with from the Play'rs, is too gross for a Woman to bear, since at the getting up of so successful a Comedy as the *Buisy Body*, Sir Harry Wild-Air [Wilks] in great dudgeon flung his Part into the Pitt for damn'd Stuff, before the Lady's Face that wrote it: [...] Brazen [Cibber] into a good Opinion of it; Fourscore Pounds shou'd be laid out in Cloaths, and she'd warrant a prodigious Third Night (Milhous and Hume, 2001: 516).

Mottley refiere la misma anécdota añadiendo que, ante la reacción de Wilks, [...] the poor frightened Poetess begg'd him with Tears to take it up again, which he did mutteringly; [...] There had been scarce anything mentioned of it in the Town before it came out, and those who had heard of it were told it was a silly thing wrote by a Woman, that the Players had no Opinion of it, and on the first Day, there was a very poor House [...] the Audience only came there for want of another Place to go, [...]; they were yawnig at the Beginning of it, but were agreeably surprized, more and more very Act, till at last the House rung with as much Applause as was possible to be given [...] The next Day there was a better House, and the third crouded [...] and so it continued till the thirteenth (Whincop, 1747: 189-190).

Esa obra, no sólo fue popular en su tiempo, sino que luego fue objeto de constantes reposiciones, hasta bien entrado el siglo XIX (Mann et al., 1996: 64.).

3.4.2. Dramaturgas en el entorno aristocrático: el *closet drama*.

Las autoras provenientes de la aristocracia se movieron en un contexto exclusivamente "literario". Margaret Cavendish –Duchess of Newcastle (1623-

RESTAURACIÓN INGLESA

1673)-, más relevante por su obra científico-filosófica, fue autora de numerosos *closet dramas* o piezas irrepresentables. Su llamativa personalidad y sus deseos de destacar en los círculos de pensamiento londinense, junto al hecho de ser una importante aristócrata, la convirtieron en objetivo de muchas críticas y algún que otro elogio: sus "Plays and Poetry have made some Noise in the World, and have at least met with Mr. *Langbain* for an Admirer and Defender" (Gildon, 1699: 105). En 1662 publicó *Plays*, y en 1668, *Plays, Never before Printed*, antologías que recogían un peculiar estilo, alejado de la práctica teatral. Así lo explica a los lectores, puesto que al llamarlas "Plays, I do not believe to have given it a very proper Title: for it would be too great a fondness to my Works to think such Plays as these suitable to ancient Rules, in which I pretend no skill; or agreeable to the modern Humor, to which I dare acknowledg my aversion [...]" (Newcastle, 1668: To the Readers).

Rubik considera las obras de Cavendish *morality plays* más que obras de teatro, pues abundan en personajes alegóricos que representaban actitudes morales. Son obras más argumentativas que dramáticas (Rubik, 1998: 23). Ballaster destaca de toda su obra –no sólo de la dramática- la importancia concedida a la fantasía –*fancy*- como cualidad propiamente "femenina" ligada al ingenio –*wit*- y a las mujeres como agentes pensantes activos a favor de una regeneración de la cultura aristocrática; en ese entorno, el concepto de clase era fundamental¹¹³, puesto que tal ejercicio de pensamiento era privilegio exclusivo

¹¹³ En su estudio de la obra *Bell in Campo*, Cuder-Domínguez hace una interesante observación al descubrir en la protagonista, Lady Victoria, una heroína que trabaja por el bien común de todas las mujeres, sin atender al concepto de clase. El intento de configurar un heroísmo femenino alternativo resultó, no obstante, insatisfactorio (Cuder-Domínguez, 2007: 33 y 42).

de las damas distinguidas. De ahí que escribiera sus *closet dramas*, las obras dramáticas lo son en cuanto que existen en la imaginación, y frente al uso teatral de la época, que primaba la espectacularidad, "the female body as icon of absolute monarchical authority is only splendid when it is invoked in words not materially embodied" (Wilcox, 1996: 277-278). Los *closet dramas* parece que gozaron de gran predicamento entre la nobleza: Anne Finch, Countess of Winchelsea (1661-1720), contribuyó a esa experiencia literaria femenina con su tragicomedia *The Triumphs of Love and Innocence* y con la tragedia *Aristomenes, or, the Royal Shepherd* (escritas aproximadamente en 1688 y 1690, respectivamente). Rubik -a pesar de reconocerle algún tinte "protofeminista" – insiste en su defensa de valores aristocráticos y en que apela al lector mediante la emoción y la virtud. Sus piezas se sustentan en accidentes del destino más que en conflictos profundos; se sitúan entre las tragedias afectivas típicas del fin de siglo y el drama sentimental característico del siglo XVIII (Rubik, 1998: 25).

3.4.3. Primeras incursiones en la dramaturgia femenina profesional: Katherine Philips, Frances Boothby, Elizabeth Polewheele, Aphra Behn, "Ephelia" y Anne Wharton.

Sin desdeñar a las autoras de *closet-dramas*, hay que destacar la mayor trascendencia de quienes escribieron piezas representables, aunque no todas llegaron a la escena. Las cifras pueden parecer escasas: entre 1660 y 1776, 33 mujeres estrenaron en los teatros londinenses, frente a 345 hombres, pero de entre 109 obras de autoría femenina, 49 fueron de Aphra Behn, Mary Pix y Susanna Centlivre, lo que convierte al periodo objeto de este estudio (1660-1714) en especialmente relevante para la dramaturgia femenina. La incidencia es mucho más destacable a partir de 1696. Entre 1660 y 1691, un 17% de las obras

RESTAURACIÓN INGLESA

de teatro estrenadas fueron de autoría femenina –hay que tener en cuenta la prolífica aportación de Behn-, mientras que en el periodo 1696-1711 se computa una media del 21% de obras firmadas por dramaturgas. Es también importante constatar que entre los lustros 1696-1700 y 1701-1705 el porcentaje de dramaturgos es muy similar: 75% y 74% respectivamente, mientras que el incremento en el porcentaje de dramaturgas, del 16% al 24%, coincide prácticamente con la disminución de obras anónimas –del 9% al 2% en el mismo periodo-, lo que permite especular un posible trasvase del anonimato a la autoría femenina o, dicho de otro modo, la hipotética pérdida progresiva del pudor femenino a confesar abiertamente la autoría de sus obras. En términos globales, desde 1660 hasta 1709 hay una reducción, desde el 10% al 5%, de obras anónimas (véanse ANEXOS 7.1. y 7.6.).

Estudiando estos datos y tomando como referencia temporal los diferentes reinados, es también significativo el aumento del porcentaje de obras de autoría femenina -del 2% al 21%- desde el periodo 1689-1695 –reinado de William y Mary- hasta el de 1696-1702 –William-, cifra que se mantiene -20%- durante el reinado de Anne (1702-1714) (véase ANEXO 7.6.). Según Lafler, el hecho de que a las dramaturgas se les exigieran cualidades profesionales que trascendían la escritura, tales como lectura de guiones a los actores, sugerencia de intérpretes apropiados, asistencia a ensayos, tareas hasta entonces sólo desempeñadas por hombres, no hacía sino aumentar su vulnerabilidad frente a invectivas de todo tipo (Donohue, 2004: 81-83). En *The Female Wits* (estr. 1696/publ. 1704) a Manley se le describe como “a poetess that admires her own works, and a great lover of flattery”; a Pix como “one that represents a fat, female author” y a Trotter –que al parecer tenía mayor formación- como “a lady

that pretends to the learned languages, and assumes to herself the name of critic" (Morgan, 1992: 392).

La proliferación y la relativa "democratización" de la autoría dramática femenina no deja de ser un signo de los nuevos tiempos, dominados por la paulatina preponderancia de la burguesía frente a la aristocracia, pero también una muestra del deseo de algunas mujeres de participar de forma activa, con reconocimiento social -y retribución económica-, en una actividad profesional. En la dedicatoria a *The Frolicks*, Elizabeth Polewheelee reconoce sentirse "Encouraged much by Mistress Fame" (Milling, 2000: 270). La propia Behn admitía en el prefacio a *The Lucky Chance* sus propias motivaciones profesionales: "for I am not content to write for a Third day only. I value Fame as much as if I had been born a hero; [...]" (Behn, 1687: "Preface"). También sus vidas privadas, aunque no de forma tan notable como en el caso de las actrices, estuvieron salpicadas por sucesos atípicos que socialmente trascendieron a sus obras y que, en cierto modo, pudieron contribuir a su popularidad, a la vez que las convirtieron en objetivo de críticas moralizantes.

Katherine Philips (1632-1664) –conocida como *The Matchless Orinda* y también por el apelativo de *chaste*¹¹⁴- fue la primera mujer que vio su obra estrenada en un teatro público. Hija de un rico comerciante y esposa de un militar de alto rango que fue miembro del Parlamento, Philips había recibido formación académica en la *boarding school* de Hackney. Sus dos tragedias, *Pompey* -escrita a instancias del dramaturgo y amigo Roger Boyle, Earl of Orrery-

¹¹⁴ El hecho de ser traductora -no creadora- y su fama de poetisa, la protegieron siempre de las diatribas de que fueron objeto otras autoras.

RESTAURACIÓN INGLESA

(estr. en Dublín¹¹⁵, 1663/publ. 1663 en Dublín y Londres) y *Horace* (estr. 1668¹¹⁶/publ. 1669) fueron traducciones de sendas obras de Corneille, a quien tanto se admiraba en la época. A juicio de Langbaine, "the Copies of each seem to transcend the Original" y su mentor Orrery se expresaba de este modo acerca de *Pompey*:

You English Corneille's Pompey with such Flame,

That you both raise our wonder and his Fame;

If he could read it, he like us would call

The Copy greater than the Original:

[...]

(Langbaine, 1691: 404-405)

Horace fue estrenada póstumamente en 1668 en la corte, a cargo de un elenco aficionado -en el que destacaban la amante del rey, Lady Castlemaine, y la Duchess of Monmouth- y posteriormente en el Bridges Street Theatre, a cargo de la *King's Company*, en 1669, con -probablemente- 5 noches más en cartel a lo largo de la temporada (Mann et al., 1996: 257). Esas obras, escritas en la tradición del drama heroico que ya empezaba a decaer, constituyeron, según Ballaster, un indudable atractivo para el entorno de Charles II, justo cuando se encontraba inmerso en un ambiente de disensiones políticas. La propia Philips, monárquica, compartía las preocupaciones de sus heroínas, divididas entre la lealtad al estado y el amor a sus esposos (Wilcox, 1996: 271).

En 1669 las dramaturgas iniciaban su incorporación al teatro profesional. En Bridges Street, la *King's Company* estrenó la tragicomedia *Marcellia, or, The*

¹¹⁵ Milling hace referencia al influyente círculo político monárquico irlandés con el que se relacionaba Philips y que aseguró -y patrocinó- su exitoso estreno (Milling, 2000: 272 y 275).

¹¹⁶ Véase autoría compartida en 2.5.

Treacherous Friend, primera obra original de una mujer estrenada en Londres. Poco se sabe de la vida de la autora, Frances Boothby, aunque pudiera haber sido la hija de un próspero comerciante emparentado con Sir William Boothby. Elizabeth Cottington manifestó en una carta a su tío Herbert Aston que

Some verses I have seen which ar not ill: that is commentation enouf: she will think so too, I believe, when it comes upon the stage. I shall tremble for the poor woman exposed among the critticks. She stand need to be strongly fortified agenst them (Milling, 2000: 278).

Milling concluye que, más que a la influyente Lady Yate –“to whom she was related” (Langbaine, 1691: 26)-, Boothby dedicó su obra probablemente a Walter Aston, perteneciente a una familia con importantes vínculos en el mundo literario y teatral, la persona que pudo facilitarle el estreno. Parece que *Marcelia* no tuvo mucho éxito y fue incluso tachada de irreverente, posiblemente porque presenta a un rey a merced de sus emociones, capaz de convertir al Primer Ministro en proxeneta (Milling, 2000: 277-278). Hughes, por el contrario, la califica de conservadora, pues defiende valores aristocráticos frente a los de advenedizos burgueses (“Boothby, Frances”: DNB). Para Hume, se trata de una “*split plot tragedy*” que es simplemente “undistinguished” (Hume, 1977: 256). Rubik descubre las debilidades del argumento “serio”, ya que incurre en la exageración de escenas amorosas y cae en un tipo de “horror jacobeo”, si bien destaca que la parte cómica, a pesar de carecer de conexión alguna con el argumento principal, está llena de humor y vivacidad (Rubik, 1998: 28). Se desconocen más detalles sobre esta autora que, sin embargo, y a pesar de la escasa relevancia de su obra, Langbaine y Gildon incluyeron en sus compendios biográficos (Langbaine, 1691: 26 y Gildon, 1699: 11).

Al año siguiente, 1670, *The Faithful Virgins*, de Elizabeth Polewheele (c. 1651-1691); se estrenó en Lincoln’s Inn Fields (Mann et al., 1996: 263) “by the

RESTAURACIÓN INGLESA

dukes Company of Actors only leaving out what was cross'd by Henry Herbert¹¹⁷”, según aparece en el manuscrito conservado en la Bodleian Library. Es una tragedia rimada que recuerda al género cultivado décadas antes, y que acaba en una escena de crueldad extrema (“Polewheelee, E.”: DNB). Hija y esposa de influyentes clérigos protestantes, su biografía permanece algo oscura, aunque se sabe que abandonó toda vinculación con el teatro al casarse. Rubik elogia el talento de esta autora en su otra obra, *The Frolics*, una comedia escrita en 1671 que probablemente no llegó a representarse.¹¹⁸ Esa obra no ha sido publicada hasta 1977, en una edición de Milhous y Hume. Polewheelee fue pionera entre las dramaturgas por escribir comedia realista con tintes obscenos en la que se retrata la vida de capas sociales populares de Londres; la pieza presenta a una ingeniosa heroína –Clarabell– que es más atrevida e independiente que otras de la época, confiriéndole una perspectiva más femenina a la obra (Rubik, 1998: 29-31). En el prefacio a *The Frolics*, Polewheelee se excusa por esta comedia, ya que “those that have ever seen my *Faithful Virgins* and my *Elysium* will justify me a little for writing this” (cit. Milling, 2000: 282), lo que implica la existencia de otra obra de la que no queda constancia.

Aphra Behn (1640-88), la más prolífica y conocida dramaturga de la Restauración, tuvo una vida intensa, poco convencional para una mujer. Con

¹¹⁷ Sir Henry Herbert ostentaba el cargo de Master of the Revels entre 1623 y 1673 y, por tanto, era responsable de la censura o licencia de las obras, tanto para su representación como para su publicación. Herbert recibía £2 por cada obra admitida y 1£ por reposición, además de pagos regulares por parte de los gerentes teatrales (“Herbert, Sir Henry”: DNB y Banham, 1990: 626).

¹¹⁸ Milling sugiere un posible estreno a cargo de la *Duke's Company*, lo que la convertiría en la primera comedia original de una mujer, estrenada en el teatro público (Milling, 2000: 282).

apenas 20 años se trasladó a Surinam; luego trabajó de espía para Inglaterra en Holanda, pues según Gildon, “was employ’d by *Charles II* in the Discovery of the Dutch Intreagues, in the Dutch War; [...]” (Gildon, 1699: 9), e incluso fue con toda probabilidad encarcelada a causa de sus deudas; ella no habría percibido el total de su paga al considerarse sus pesquisas de escaso interés. Tales actividades al servicio del rey quedan reflejadas en la biografía “An Account of the Life of Mrs. A. Behn”, que Gildon adjuntó a la publicación póstuma de la comedia *The Younger Brother* (1696). A pesar de todo, Behn siguió apoyando la causa realista contra la política *whig* en obras como *The Roundheads* (1681), *The Second Part of The Rover* (1681) o *The City Heiress* (1682). Su vehemente defensa monárquica la llevó incluso a la comprometida situación de verse arrestada, junto a la actriz Lady Slingsby –Mary Lee-, por haber escrito el epílogo de la anónima *Romulus and Hersilia* (estr. 1682/publ. 1683) –que la actriz recitó al posicionarse claramente contra Monmouth¹¹⁹ (“Behn, Aphra”: DNB). Así queda reflejado este incidente en documentos de la época: “the Epilogue spoken by the Lady Slingsby & written by Mrs Behn having reflected on y^e Duke of Monmouth, y^e Lord Chamberlaine thereupon has order[ed] them both in Custody to answer th[at] affront for y^e same” (Lennep, 1965: 311). Con respecto a su formación, Gildon reconocía en “An Account of the Life of Mrs. A. Behn” su inteligencia natural, “a great Inclination for Poetry, and was truly born a Poet, not made nor form’d by Industry” (Behn, 1696: “An Account...”), apreciación que coincide con la de Dryden más arriba citada.

La imagen que ha llegado hasta nuestros días es, pues, la de una mujer atrevida que, procedente de una familia de clase media –aunque con influyentes

¹¹⁹ El mayor de los hijos ilegítimos de Charles II mantuvo siempre sus aspiraciones al trono y muchos adláteres lo apoyaban en detrimento de James II (Coperías, 2006: 15).

RESTAURACIÓN INGLESA

amistades como Killigrew o Rochester (véase Coperías, 2006: 38-39)-, logró abrirse paso en una profesión de doble relevancia pública –teatral y editorial- y de predominancia masculina: “el teatro era un género extraño para ser cultivado por una mujer en el siglo XVII, debido a su fuerte carácter sexual y político, así como por la formación clásica que se suponía a un dramaturgo” (Coperías, 2006: 43). Love hace notar también que la popularidad de Behn fue creciendo de forma simultánea al reconocimiento profesional de las actrices y a la titularidad de Lady Davenant como responsable de la *Duke's Company* (Love, ed. Richetti, 2005: 128). Milling apoya este argumento con ciertas reservas, ya que en su opinión, la muerte de Davenant en 1668 dejó a la *Duke's Company* necesitada de nuevas obras. La expansión de la compañía en esa época y los gastos de la construcción del espectacular nuevo teatro exigían mayores ingresos y, por tanto, hacían falta aportaciones novedosas, por lo que la gerente se afanó por hacer frente a esta situación.

En un principio, Behn, a diferencia de sus predecesoras, no tenía contactos con el entorno aristocrático -como se desprende de sus dedicatorias- y probablemente remitió su primera obra, *The Forced Marriage* (estr. 1670/publ. 1671), a Henry Harris y Thomas Betterton, encargados directos de la producción teatral en la *Duke's Company* (Milling, 2000: 284). A principios de la década de los 70, Behn ya se relacionaba con personas relevantes del teatro como Barry, Ravenscroft y Otway, a quien, por cierto, tuvo en el estreno de su obra como actor¹²⁰.

¹²⁰ En palabras de Downes, “having an Inclination to turn Actor; [...] gave him the King in the Play [*The Forc'd Marriage*], for a Probation Part, but being not us'd to the Stage; the full House put him to such a Sweat and Tremendous Agony, being dash't, spoilt him for

Aunque sobre su origen haya pocos datos y muchos de ellos sean puras especulaciones, parece bastante probable que cuando declaró en *Oroonoko* (1688) que su padre "dy'd at Sea, and never arriv'd to possess the Honour was design'd him, (which was Lieutenant-General of Six and thirty Islands, besides the Continent of *Surinam*) nor the advantages he hop'd to reap by them; [...]" (Behn, 1688: 148), no estaba sino recreando literariamente su propio origen, que era en realidad más humilde¹²¹. Pero esta circunstancia no hace sino elevar el interés que hoy suscita esta mujer, no sólo por la indudable calidad de su obra, sino por su trayectoria profesional en el teatro. Philips, Boothby y Polewheele –de orígenes también más elevados o mejor situadas en el entorno teatral- la precedieron en la producción dramática, pero ninguna de ellas consiguió una carrera tan estable y dilatada. Behn fue autora de al menos 19 piezas que se representaron, y su obra más celebrada, *The Rover* (1677), continuó reponiéndose en Londres entre 1677 y 1743, y después en 1748, 1757 y 1760. Incluso en fecha tan tardía como 1790, fue adaptada por John Philip Kemble con el título *Love in Many Masks* y representada en Drury Lane (Coperías, 2006: 53 y 70).

Virginia Woolf escribe sobre Behn: "We come to town and rub shoulders with ordinary people in the streets. Mrs Behn was a middle-class woman with all the plebeian virtues of humour, vitality, and courage; a woman forced by the death of her husband and some unfortunate adventures of her own to make her living by her wits. She had to work on equal terms with men. She made, by working very hard, enough to live on" (Woolf, 1945: 64). Woolf se hace eco del

an Actor" (Summers, 1928: 34), de lo que se deduce que Otway optó por dedicarse a la escritura solamente.

¹²¹ Parece que su padre era barbero y su madre, ama de cría (Coperías, 2006: 35).

RESTAURACIÓN INGLESA

comentario de Behn en la dedicatoria de *Sir Patient Fancy* (1678), cuando se define como alguien “who is forced to write for Bread and not ashamed to owne it, and consequently ought to write to please (if she can) [...]” (Behn, 1687: To the Reader).

Janet Todd establece varios periodos en la trayectoria dramática de Behn: sus primeras obras, *The Forced Marriage* o *The Amorous Prince* (1671), se centran en la Restauración monárquica de 1660 y siguen convenciones anteriores, pues incluyen mascaradas y disfraces, aunque muestran de forma incipiente su interés por la política y la interacción entre poder y sexo. En una segunda etapa, muestra en *The Dutch Lover* (1673) una adscripción política más clara e incisiva al explotar el sentimiento anti-holandés en plena tercera guerra anglo-holandesa, ingeniosamente mezclada con intriga sexual y dos tipos de personajes –el pícaro calavera y la heroína ingeniosa- cuya caracterización se seguiría repitiendo y desarrollando con tanto éxito en su obra (“Behn, Aphra”: DNB).

En 1676 haría un inciso en su trayectoria cómica para probar suerte en el entonces muy demandado género trágico y compuso *Abdelazer* (estr. 1676/publ. 1677), al modo de las sangrientas obras de Settle y Lee, incluyendo protagonistas femeninas crueles y malvadas: “a wild flood of butchery and sex” (Hume, 1977: 311). Esa incursión en el terreno trágico pareció no encontrar excesivo éxito¹²²: hay constancia de una única función el 3 de julio de 1676 en el Dorset Garden, a cargo de la *Duke’s Company*.

¹²² Tanto Langbaine como Gildon comparan la pieza de Behn con el original en el que se basa, *Lust’s Dominion* (1600), de Christopher Marlowe, y opinan que “you will find it almost the same” (Langbaine, 1691: 18 y Gildon, 1699: 9).

Pese al relativo fracaso, Todd reconoce los esfuerzos de la compañía para hacer la representación más atractiva, con mutaciones escénicas mediante la técnica de los *shutters*¹²³ y un pujante elenco encabezado por Mary Lee y Thomas Betterton (Todd, 1996: 241). Años más tarde, pareció apelar en mayor medida al gusto del público, puesto que la reedición de 1693 significa posiblemente una reposición (Lennep, 1965: 412). En abril de 1695 se repuso en Drury Lane, a cargo de la *Rich's Company* –fue la elección para iniciar la nueva etapa tras la marcha de Betterton (Mann et al., 1996: 27)-, añadiéndosele música compuesta por Henry Purcell (Lennep, 1965: 444). Tampoco esta vez logró la popularidad esperada: a juicio de Cibber, esta era una obra “poorly written, by Mrs. Behn. The House was very full, but whether it was the Play or the Actors that were not approved, the next Day's Audience sunk to nothing” (Lowe, 1889, vol.1: 195). Situándola en un ambiente oriental –la toma de Granada en la España de la Reconquista-, Behn presenta a una reina Isabella lujuriosa y amoral que asesina a su esposo, el rey Ferdinand (Todd, 1996: 244). Cuder-Domínguez señala que el deseo que Abdelazer despierta en Isabella –con objeto de vengarse de la familia real española a la que responsabiliza de la pérdida del reino- la convierte en una poderosa y malvada agente, símbolo de perversión, que es finalmente castigada en beneficio de la justicia poética. Los otros personajes femeninos, la Infanta Leonora y Florella, esposa de Abdelazer, constituyen la contrapartida virtuosa a las malvadas. Como representantes de la causa monárquica y, por tanto, de la virtud, bien sobreviven o mueren como mártires (Luis-Martínez and Figueroa-Dorrego, 2003: 160-164). Canfield acomete

¹²³ Pares de paneles corredizos a ambos lados del escenario que se desplazaban sobre un riel de madera lubricado con jabón y que coincidían en el centro, formando así un fondo pictórico completo (Loftis, 1976: 90).

RESTAURACIÓN INGLESA

el estudio de esta obra profundizando sobre el aspecto que considera el núcleo argumental, es decir, la confrontación cultural europeo-cristiana y africano-musulmana “represented through ideological portrayals that mask its economic nature. The thousand years’ war between West and East (and South) was a battle for the Mediterranean, for the control of trade, of wealth”¹²⁴ (Canfield, 2000: 38). Cuder-Domínguez observa que el tema es instrumentalizado por la dramaturga para satisfacer su “royalist political agenda, and racial and/or feminist preoccupations were secondary, if they had any bearing at all”. Behn redujo considerablemente el componente racista implícito en la obra original *–Lust’s Dominion–* a costa de incrementar la misoginia por medio de personajes femeninos representados de forma maniquea. Esta convención encorsetada de la tragedia la condujo a abandonar el modo trágico y continuar su carrera en la comedia, que le ofrecía mayor flexibilidad para representar el mundo femenino de la época (Luis-Martínez and Figeroa-Dorrego, 2003: 165).

Tras esa experiencia de Behn en el género trágico, regresó a la comedia con *The Town-Fop* (estr. 1676/publ. 1677). Esta pieza, junto a *The Debauchee* (1677) –publicada de forma anónima– y probablemente otras colaboraciones, constituyeron un momento de transición hacia su obra más conocida, *The Rover*, un éxito teatral inmediato cuyas primeras publicaciones fueron anónimas. Todavía en una edición de 1697 se consignaba la autoría con errores: “Written by Mrs. Ann Behn” (Behn, 1696: “Front Page”). Parece que Charles II asistió al estreno en el Dorset Garden el 24 de marzo; James II, por su parte, fue un ferviente admirador de la obra, que solicitó para varias funciones en la corte

¹²⁴ “Foreign Trade produceth Riches, Riches Power, Power preserves our Trade and Religion; they mutually work one upon and for the preservation of each other: [...]” (Child, 1681: 29).

–hay constancia de estas representaciones en 1680, 1685 y 1686 (Nicoll, 1965: 350-351)- y al que Behn le dedicó la segunda parte -*The Second Part of The Rover*- agradeciéndole

[...] the encouragement Your Royal Highness was pleas'd to give the Rover at his first appearance, and the concern You were pleas'd to have for his second, makes me presume to lay him at Your feet; [...] (Behn, 1681: "The Epistle Dedicatory").

A *The Rover* siguieron otros éxitos en piezas que continuaban mezclando intriga sexual y sátira política. Sus últimas obras, situadas ya en el contexto político más agitado de la *Popish Plot*¹²⁵ y la *Exclusion Crisis*¹²⁶, se adscriben abiertamente a la facción *tory*. *The Roundheads* se posicionaba contra los *whigs* al representarlos como viejos republicanos, y en *The City Heiress* se cebó también en la denuncia de su carácter hipócrita ("Behn, Aphra": DNB y Coperías, 2006: 74-75).

Behn, a pesar de todas las críticas a las que se ha aludido más arriba, fue una autora muy valorada en su época, y así lo refrendan opiniones coetáneas como las de Langbaine o Gildon, refiriéndose a ella como alguien

[...] whose Memory will be long fresh amongst the Lovers of Dramatick Poetry, as having been sufficiently Eminent not only for her Theatrical Performances, but several other Pieces both in Verse and Prose; which gain'd

¹²⁵ En 1678, Titus Oates, antiguo jesuita y apóstata anglicano, se ocupó de extender el rumor –de forma convincente, incluso con denuncias formales- de que la Orden Jesuita planeaba asesinar a Charles II para instaurar a su hermano católico James –Duke of York- en el trono inglés ("Popish Plot": EB).

¹²⁶ A la sombra de la *Popish Plot* y de la histeria colectiva desatada por la misma –que tuvo como consecuencia la ejecución de 35 inocentes-, tres Parlamentos sucesivos intentaron que se promulgara mediante estatuto la exclusión de James a la sucesión del trono ("James II": EB).

RESTAURACIÓN INGLESA

her an Esteem among the Wits, almost equal to that of the incomparable

Orinda, [...] (Langbaine, 1691: 17).

y que "excell'd not only all that went before her of her own Sex, but great part of her Contemporary Poets of the other: she had a great Facility in Writing, and much of Nature in all she writ, [...]", además de "prefer Mrs. *Behn* infinitely before her [Philips]; you may find in *Aphra* both Fire and Easiness, [...]" (Gildon, 1699: 9 y 110-111).

"Ephelia" fue autora de *The Pair-Royal of Coxcombs*, de cuyo texto sólo se conservan el prólogo, dos canciones y el epílogo, que aparecen publicados en *Female Poems on Several Occasions* (1679). Todo parece indicar que llegó a ser representada en una *dancing school*, teoría que se sustenta en varias manifestaciones del prólogo, tales como que:

[...] She had no other ends

In writing this, than to divert her Friends:

Like, or dislike, She's careless, bid me say,

That you shou'd Censure only when you Pay:

True, they must fawn, that write for a Third day¹²⁷.

She scornes such Baseness, therefore will not sue:

[...]

("Ephelia", 1679: 17)

Anne Wharton –Lady Ann Lee- (1659-1685) también trató de abrirse paso como autora teatral. De ascendencia aristocrática, nieta del regicida Sir John Danvers y huérfana coheredera de la inmensa fortuna del Earl of Danby, fue criada junto con su hermana por la abuela paterna, madre de Rochester. La

¹²⁷ No necesita los ingresos correspondientes al autor por el tercer día consecutivo de representación; con ello se sugiere que la obra no fue escrita para ninguna de las compañías con patente real (Mann et al. 1996: 248).

admiración y el cariño que Wharton profesaba a este último queda patente en la Elegía que le escribió tras su muerte, en 1680:

It is thy Elegy I write, not his,
He lives immortal and in highest Bliss.

[...]

Great was thy Loss, which thou can'st ne're express,
Nor was th' insensible dull Nation's less;
He civiliz'd the rude and taught the young,
Made Fools grow wise; such artful magick hung
Upon his useful kind instructing Tongue.

[...]

(Tate, 1685: 393)

Su vinculación con el teatro queda también de manifiesto en la correspondencia que mantuvo con Robert Wolseley, de donde se deduce que la puesta en escena de *Valentinian* del 11-02-1684 (publ. 1685) se llevó a cabo a instancias de Wharton ("Wharton, Anne": DNB). Con su tragedia *Love's Martyr, or Wit above Crowns* no tuvo la misma fortuna: según Mann et al. la obra no se representó ni llegó a ser publicada (Mann et al. 1996: 350), aunque de Lenep se puede inferir que pudo ser estrenada por la *United Company*. Diversas fuentes coinciden en la curiosa circunstancia de que el 03-02-1686 William Philips incluyó una advertencia en el *Stationer's Register* impidiendo la publicación de "a play called *Love's Martyr...* and other poems written by the Honnoble Mrs Wharton" ("Wharton, Anne": DNB; Mann et al., 1996: 350 y Lenep, 1965: 346).

RESTAURACIÓN INGLESA

3.4.4. Escisión de la *United Company* y “segunda generación” de dramaturgas: “Ariadne”, Catherine Trotter, Delarivier Manley, Mary Pix, Susanna Centlivre y Jane Wiseman.

Cuando en 1695, tras trece años de existencia de la *United Company*, Barry, Betterton y Bracegirdle se separaron para formar una nueva compañía prescindiendo de Rich, la rivalidad que se generó pudo favorecer la aparición de un nuevo grupo de dramaturgas cuyas obras se estrenaron en los teatros londinenses y que elevó esta incidencia en unos 16 puntos porcentuales con respecto al periodo 1689-1695 (véase ANEXO 7.6.). Entre 1696 y 1708 –fecha de creación de la *Second United Company*– se estrenaron 27 obras de dramaturgas, en su mayor parte a cargo de la compañía de Betterton, que posteriormente pasaría a manos de Vanbrugh; la compañía de Rich, sólo estrenó 7 de las 27 piezas más arriba mencionadas (véase ANEXO 7.9.).

“Ariadne” fue el seudónimo utilizado por “a Young Lady”, según se indica en las portadas de sus dos obras publicadas, *She Ventures, and He Wins* (estr. 1695/publ. 1696) y *The Unnatural Mother* (estr. 1697/publ. 1698). En la primera se identifica como “Ariadne” al finalizar el Prefacio, manifestando que

[...] if it finds but a favourable Reception from my own Sex, and some little Incouragement from the other, I will study in my next to deserve it: Which then, perhaps, may make me ambitious enough to be known; [...] (“Ariadne”, 1696: “The Preface”).

Se desconoce la razón por la que no se identificó como “Ariadne” en la segunda (quizá porque fracasó la pieza), por lo que los criterios para adscribirla a esta autora son el ya mencionado de la portada, un prefacio que alude a una obra previa de esta autora (Mann et al., 1996: 42) y el prólogo, donde reconoce que “A Woman now comes to reform the Stage, / Who once has stood the Brunt of

this unthinking Age;" ("Ariadne", 1698: "Prologue"), corroborando la "apparently unsuccessful appearance" que se menciona en *The London Stage* (Lennep, 1965: 486). Hume la distingue sólo por su facilidad para crear argumentos sangrientos y crueles (Hume, 1977: 448) y Marsden por su capacidad para superar la misoginia de los textos de autoría masculina y la angustia física y psicológica que hace padecer a sus protagonistas femeninas (Fisk, 2000: 186). Ambas obras fueron estrenadas en el Lincoln's Inn Fields, a cargo de la compañía de Betterton.

Catharine Trotter (1674¹²⁸-1749) procedía de una familia de origen escocés con parientes aristócratas, venida a menos tras el fallecimiento del padre¹²⁹ a causa de la peste durante un viaje a Turquía. Esta circunstancia dejó a la madre y las dos hijas a expensas de una pensión percibida de forma irregular, que no les permitiría un nivel de vida muy desahogado, como relata ella misma en *The Adventures of a Young Lady*:

My father dying, left me when I was very young to the Tuition of a Mother, who as you know is qualify'd for such a Charge equal to any of her Sex; and she indeed perform'd her part as well as her small Fortune wou'd permit her, which was scarce sufficient to maitain her, in that Rank her Birth had placed her: However she gave me all the Education that was necessary; [...] (*Letters of Love and Gallantry*, 1693: 3).

Parece que su formación en francés y latín fue autodidacta, aunque según Thomas Birch –editor de sus obras y biógrafo en 1751- "had some assistance in the study of the Latin Grammar and Logic" ("Trotter, Catharine": DNB).

¹²⁸ Posiblemente, la fecha de bautismo. Tanto Birch -su biógrafo- como la inscripción en su tumba consignan 1679 ("Trotter, Catherine": DNB), fecha a que también se refieren Mann et al. (1996: 333), lo cual implica una edad excesivamente temprana para la publicación de su primera obra en 1693.

¹²⁹ Capitán naval al servicio de Charles II.

RESTAURACIÓN INGLESA

Su primera obra dramática –*Agnes de Castro* (estr. 1695/publ. 1696)- fue una adaptación de la novela homónima de Behn, representada anónimamente en Drury Lane “with good Success” (Gildon, 1699: 179). Rubik la considera una anticipación a la moda de la *she-tragedy* de principios del siglo XVIII (Rubik, 1998: 68). Congreve, entusiasmado con los versos laudatorios de Trotter por su tragedia *The Mourning Bride* (1697), no solo decidió convertirse en su protector, sino que le ofreció su consejo profesional en la elaboración de su siguiente tragedia, *Fatal Friendship* (1698). Representada en el Lincoln’s Inn Fields, obtuvo bastante éxito: “acted with very great Applause” (Jacob, 1723, vol. 1: 260). Gildon reconoce también:

I need say nothing of this Play, the Town has prevented my Approbation;
and I can only add, that I think it deserv’d the Applause it met with, [...]
(Gildon, 1699: 179).

El cínico autor de *A Comparison between the Two Stages* (1702), tan crítico con las contribuciones femeninas al teatro, le da un trato de cierta consideración:

SULLEN: [...] there have been in *England* some of that Sex who have done admirably.
CRITICK: I’ll hear no more on’t: Come Sir, drink about.
RAMBLE: To the Fair Author of the *Fatal Friendship*.

(Wells, 1942: 17)

Esta tragedia le procuró también la admiración incondicional de Farquhar, que tras reconocerle que “my passions were wrought so high by the representation of *Fatal Friendship*, and since raised so by a sight of the beautiful author” (“Trotter, Catharine”: DNB) le envió una copia de su primera obra, *Love and a Bottle* (estr. 1698/publ. 1699), solicitando su consejo profesional (Shattock, 1994: 433). Hume señala los excesos patéticos de la obra en situaciones carentes de credibilidad a la vez que predecibles (Hume, 1977: 453). Rubik, por su parte,

destaca que el valor dramático-literario queda ensombrecido por el deseo de primar el sufrimiento inmerecido de seres inocentes como consecuencia de la fatalidad, lo que imposibilita el correcto funcionamiento del mecanismo moralista en beneficio del sentimentalismo exagerado (Rubik, 1998: 68-70). Cuder-Domínguez destaca la originalidad de una tragedia que ni se sitúa en un contexto histórico ni incluye personajes aristocráticos (Cuder-Domínguez et al., 2006: 101) y Morgan incide en esta idea, destacando que el argumento se relaciona con la obsesión por poseer y la carencia de dinero (Morgan, 1992: 25).

Love at a Loss (estr. 1700/publ. 1701), estrenada por la *Rich's Company* en Drury Lane, fue la única comedia de Trotter y, al parecer, no demasiado exitosa, como se deduce de la dedicatoria a Lady Piers, en la que la propia autora –aun con la comprensible autojustificación- reconoce que

[...] never thought of making any pretence to a Talent for Comedy, but writ this when the Town had been little pleas'd with Tragedy intire, [...], thus it was piec'd with little Care or Concern for the success; not intending to establish my Fame upon it, [...] (Trotter, 1701: "To the Honourable Lady Piers").

Rubik, sin embargo, valora la originalidad de un diálogo ágil que invierte las pautas de la comedia, convirtiendo a las protagonistas en ingeniosas mujeres capaces de burlarse de hombres engreídos, tema que sería más tarde explotado con gran éxito por Centlivre (Rubik, 1998: 72-73).

The Unhappy Penitent (1701) fue también representada en Drury Lane y fue calificada por Genest como "an indifferent T[ragedy] by Mrs. Trotter –the whole business of it is love- [...] no one is killed, and the play can hardly be called a Tragedy- the King marries Ann of Brittanie" (Genest, 1832, vol. 2: 234-235). Con ella, Trotter regresó al género trágico de tinte moralista, con un argumento pseudohistórico de la crónica de Margerite of Flanders, prometida del rey de Francia, pero casada en secreto con el hombre al que amaba. Ella es

RESTAURACIÓN INGLESA

objeto de un trato ofensivo por parte del rey y de la amante de éste, Anne of Brittany. Rubik tacha de absurda la representación de unos personajes cuyo destino trágico reside en el abuso de la ingenuidad de los héroes por la capacidad de engaño de los malvados (Rubik, 1998: 71).

En noviembre de 1703, Congreve escribió una carta en respuesta al manuscrito enviado por Trotter solicitando consejo profesional sobre la que sería su última obra de teatro, la tragedia *The Revolution of Sweden* (1706). En dicha misiva, el dramaturgo le ofreció sugerencias acerca de observar “clarity, pathos, and poetic justice” (Milhous and Hume, 2001: 127). Podría deducirse que no se atuvo a estos consejos, puesto que las críticas contemporáneas recibidas –como la de Downes-, incidieron precisamente en el hecho de que “she kept close to the History, but wanting the just Decorum of Plays, expir’d the Sixth Day” (Summers, 1928: 49), acusación de la que se defendió en el prefacio, argumentando que

[...] some who had read the History, expected to find all the remarkable Passages of it in the Play [...] not considering the Rules of the Drama, that Tragedy is confin’d to represent [...] one great Action [...], all which must be suppos’d to happen in a small space of Time. [...] Another piece of Criticism [...], is, that I have made Christiana speak an Hour after she is dead: [...]; and for her speaking after she has been in a Swoon, and *suppos’d* dead—an Hour, if they will have it so, as there is nothing in that, but what has very frequently happen’d, the Jest will, notwithstanding, be intirely lost (Milhous and Hume, 2001: 280).

Para Kelley, *The Revolution of Sweden* -representada en el Queen’s Theatre de Haymarket- constituye su obra más política y “protofeminista”, ya que para alguien que se desenvolvía en círculos *whigs*, esta obra suponía un apoyo explícito a la teoría del gobierno contractual. Además, concedía mayor importancia a las protagonistas femeninas, en un argumento basado en *The*

History of the Revolutions in Sweden (1696), una traducción de J. Mitchel sobre la obra de René Abert Vertot. Tanto Constantia como Christina constituyen modelos de comportamiento, pues rehúyen las pasiones en favor de la racionalidad; además, defienden con valor los intereses de su pueblo (Kelley, 2001: xxiii-xvi y xviii-xxx). Su compañera de profesión, Manley, no dudó en criticar la ideología política de Trotter recurriendo a comentarios sobre su vida personal. En *The New Atalantis* (1709) censuraba la hipocresía que se les atribuía a los puritanos, ya que ella aseguraba poder enumerar

[...] many of Daphne's [Trotter's] adventures, by which she was become the diversion of as many of the town as found her to their taste and would purchase. Yet she still assumed an air of *Virtue pretended* and was ever eloquent [...] She also fitted her self with an excellent mask called religion, having as often changed and as often professed her self a votary to that shrine¹³⁰, [...] One of Ceres [Patrick Cockburn] at length fell to her share, young, scarce initiated in her mysteries and not at all in the profits. But a husband was Daphne's business, [...] (Ballaster, 1992: 160).

Evidentemente, las magníficas relaciones de Trotter con Marlborough y Bishop Burnet ocasionaron críticas en el plano personal. Tras su matrimonio en 1708, Trotter abandonó la actividad dramática y se dedicó a escritos filosóficos.

Delarivier Manley (c. 1670¹³¹-1724) era hija de Sir Roger Manley, oficial del ejército realista -"the better Part of the State was ruin'd in the Civil War by adhering to the *Royal Family*" (Manley, 1725: 14)- e historiador que ocupó importantes cargos desde 1672 hasta su muerte en 1687, tales como capitán de infantería en Windsor o gobernador de Suffolk. Todo ello obligó a la familia -la madre murió en 1675- a constantes cambios de residencia. Según su

¹³⁰ Hace referencia a su conversión del catolicismo al anglicanismo.

¹³¹ Otras fechas posibles son 1663, 1667 y 1672 (Mann et al., 1996: 215).

RESTAURACIÓN INGLESA

autobiografía novelada, *The Adventures of Rivella*¹³² (1714), además de la educación que recibió en casa, aprovechó la corta estancia en casa de un pastor hugonote para convertirse en "Mistress of those Four Languages of which he was Master, viz. Latin, French, Spanish and Italian" (Manley, 1725: 26-27). Es difícil atestiguar hasta qué punto estas afirmaciones son fieles a la realidad. Gildon, refiriéndose a sus dos primeras obras dramáticas, pone en duda la técnica literaria de esta autora, aunque la excusa por carecer del "benefit of those artificial Improvements of Learning the Men have [...], we find no part of Art wanting, but what is the Mechanick Part" (Gildon, 1699: 90).

En 1687, varios acontecimientos marcarían la vida de Manley: la huida a Francia de Mary of Modena, de quien "had the Promise of the next Vacancy for Maid of Honour" (Manley, 1725: 27), quedando por tanto frustrada la posibilidad de acceder a este puesto. Además, la muerte de su padre, Sir Roger Manley, hizo que ella y su hermana Cordelia quedaran al cuidado de su tía Lady Delarivier Manley y, posteriormente, de su primo John Manley, con el que contrajo matrimonio (bígamo, véase en 2.1.). De éste se separaría cuando entró al servicio de Barbara Villiers –Duchess of Cleveland– durante un breve espacio de tiempo, ya que al cabo de seis meses fue despedida por una supuesta relación con el hijo de la duquesa. Fue así como entró en contacto con personajes influyentes que la proveerían de la información que tanto rentabilizó en sus escritos políticos contra los *whigs* (Rubik, 1998: 60). Se estableció después en Exeter, donde comenzó a escribir para el teatro. Su primera obra fue *The Lost Lover; or the Jealous Husband* (1696), estrenada con escaso éxito en Drury Lane

¹³² Los datos biográficos con los que se cuenta proceden de su extensa obra en prosa y en especial de ésta. Ballaster los considera autocomplacientes y, en ocasiones, poco fiables ("Manley, Delarivier": DNB), opinión con la que coinciden Mann et al. (1996: 215).

por la compañía de Rich¹³³. Gildon justifica el fracaso suscribiendo la defensa de la propia autora:

[...] if we wou'd, as we ought, give any Allowance for the *Sex* that wrote it, the Time it was wrote in, and its being the first Essay of that Nature, we shou'd agree with her, that it met with a much severer Fate than it deserved"

(Gildon, 1699: 91).

Jacob juzga el diálogo "very genteel, tho' it did not succeed in the Representation" (Jacob, 1723, vol.1: 169). Para Hume, la representación mecánica y trivial de las consabidas convenciones cómicas la hicieron merecedora del fracaso (Hume, 1977: 421).

En abril del mismo año y tras desavenencias con la compañía de Rich, Manley llevó su segunda obra, *The Royal Mischief*, a la compañía de Betterton, que la estrenó en Lincoln's Inn Fields con mayor éxito: "This Play was Acted with great Applause; the Rules of *Aristotle* being observ'd, and the Metaphors and Allegories are just" (Jacob, 1723, vol. 1: 169). Ballaster atribuye gran parte de la buena acogida a la impactante protagonista Princess Homais, una mujer malvada, egoísta, muy explícita a la hora de expresar el deseo sexual ("Manley, Delarivier": DNB), por lo que recibió igualmente ciertas críticas. A la creación del personaje contribuyó, sin duda alguna, Elizabeth Barry, "who by all that saw her, is concluded to have exceeded that perfection which before she was justly thought to have arrived at; [...] she excell'd and made the part of an ill Woman, not only entertaining, but admirable (Manley, 1696: "To the Reader"). Los excesos retóricos y la exaltación del horror han recibido críticas por rozar en lo ridículo pero, como advierten Rubik y Hume, estas situaciones pueden

¹³³ A Manley se la relacionó sentimentalmente con Skipwith, socio de Rich (Shattock, 1994: 278).

RESTAURACIÓN INGLESA

equipararse a otras de piezas de Dryden y Lee (Rubik, 1998: 61 y Hume, 1977: 202). De hecho, la sangrienta escena final en que Osman muere "cramm'd in a Roaring Cannon,/ Discharg'd in Air, to expiate the Crime / Of high-placed Love, [...]" (Manley, 1696: V, 1, pp. 38-39) responde a la fuente histórica en que se basa, *The Travels of Sir John Chardin into Persia and the East-Indies* (1691), que narra cómo el Visir fue "stopp'd into the Mouth of a Cannon at the same time that he maim'd his own Wife" y que describía a Homais –Darejean en el relato de Chardin- como "extreamly beautiful, but wicked and ambitious beyond Imagination", capaz de "violate her Conjugal Fidelity, and [...] to live in an Incestuous League with the Prince her Nephew" (Chardin, 1691: 134). Manley resolvió el problema de presentar a una malvada que agradaba al público por su fortaleza psicológica, castigándola al final (Rubik, 1998: 62-64).

Posiblemente, la sátira de que fue objeto en *The Female Wits* influyera decisivamente en la retirada temporal de Manley hasta diciembre de 1706, momento en que la compañía de Betterton estrenó en el Queen's Theatre –Haymarket- su tragedia *Almyna*¹³⁴ (publ. 1707 de forma anónima, Mann et al., 1996: 35). Parte de su escaso éxito puede atribuirse al hecho de la repentina retirada de Bracegirdle, que "quitting the House, three days before it was to be Play'd again, with the Alterations annex'd, has hitherto hinder'd us to see what better Fortune it might have; [...]" (Manley, 1707: "The Preface"). Con un argumento basado en la vida del "Caliph Valid Amanzor, with some hints from the Arabian Nights' Entertainments", Baker asegura que la autora toma la conformación del personaje de Almyna de "Dennis's *Essay on Operas*, wherein is given a view of what heroic virtue ought to attempt" (Baker, 1782, vol. 2: 11).

¹³⁴ Obsérvese el anagrama resultante del apellido de la autora.

Genest considera la pieza "on the whole [...] not a bad T[ragedy] (Genest, 1832, vol. 2: 362). Rubik considera extraordinaria a la heroína resolutiva e inteligente que acaba conveciendo al califa Almanzor de su terrible error, consistente en considerar a todas las mujeres adúlteras y, por tanto, ejecutarlas tras la noche de bodas. A pesar de poner de relieve la lucha de Almyrna por reivindicar la capacidad intelectual femenina, Manley la presenta como una excepción (Rubik, 1998: 65). Es el mismo tipo de debilidad argumental que señala Williamson, es decir, se critica la opresión masculina pero se evita, al mismo tiempo, ofender al público, presentando una primera esposa que fue infiel al califa (Williamson, 1990: 186). Para Mann et al., la fragilidad de la obra estriba en la ausencia de acción y en el exceso retórico, resaltando positivamente la lucha denodada de la protagonista por demostrar que las mujeres poseen alma, pueden ser virtuosas y tienen derecho a la educación en términos similares a los hombres (Mann et al., 1996: 36).

Lucius, the First Christian King of Britain (1717) fue la última pieza de Manley. Al día del estreno el 11 de mayo en Drury Lane, le siguieron tres más en cartel y una reposición en 1720 (Mann et al., 1996: 208 y Rodes, 1989: iii). En la anónima *The Life and Character of John Barber*¹³⁵ se documenta un mayor éxito, puesto que la compañía acordó pagarle 600 guineas a cambio de renunciar a la tercera noche en beneficio del autor. Esto, sumado a

[...] fifteen Nights successively; and to a crowded House every Night. [...],
the universal Approbation of those who had seen it had stamp'd upon it; and
in Proportion to the Curiosity excited by common Report of those who had

¹³⁵ John Barber fue editor, político local londinense y alcalde de la ciudad entre 1732 y 1733. Mantuvo una relación amorosa con Manley, con la que convivió desde 1714 hasta la muerte de ésta en 1724 ("Barber, John": DNB).

RESTAURACIÓN INGLESA

not seen it, to read it; so that [...] there was as much Money got by the printing and Sale of this Play, as the Writer got for allowing it to be acted (*The Life and Character of John Barber*, 1741: 14-15).

Jacob considera esta tragedia –a pesar de reconocer la base histórica- “an agreeable Fiction of her own. [...] The Diction of her Tragedy purely Dramatical” (Jacob, 1723, vol.1: 169). Baker, suscribiendo la misma opinión añade que la pieza “met with good success” (Baker, 1782, vol. 2: 207). Genest, sin embargo, la describe como “poor play –the plot is romantic, and seemingly fictitious-” (Genest, 1832, vol. 2: 600). Pese a que Rodes observa en ella una aproximación conciliadora y amable de los ideales “protofeministas” de Manley y una decidida interpretación de la historia de Inglaterra en términos *tories* (Rodes, 1989: v-vii), Rubik la considera la más conservadora de sus obras, pues las mujeres sólo aparecen como sujetos pasivos de la desgracia, en un argumento repleto de excesos violentos (Rubik, 1998: 66).

Mary Pix (1666-1709) era hija de un clérigo –Roger Griffith-, vicario de Padbury y director de la *Royal Latin School* de Buckingham, pero ni este hecho ni la relación familiar por parte materna “from a very considerable Family, that of the Wallis’s” (Jacob, 1723, vol. 1: 203) se han podido comprobar fehacientemente. Según Baker, “in what year she was born, to whom married, or when she died, are particulars which seem buried in obscurity and oblivion (Baker, 1782, vol. 1: 358). Lo que sí parece atestiguado es su matrimonio con un comerciante de tejidos –George Pix- y, por tanto, su extracción social media, a diferencia de sus compañeras de profesión Trotter y Manley (“Pix, Mary”: DNB y Kelley, 2001: xi). No obstante, a Pix la parodiaron en *The Female Wits* en el personaje de Mrs Wellfed, “one that represents a fat, female author. A good, sociable, well-matured companion that will not suffer martyrdom rather than take

off three bumpers in a hand" (Morgan, 1992: 392), satirizando cínicamente no sólo su aspecto físico sino su posible afición a la bebida, a los naipes o a ambos (Kelley, 2001: x).

Tras su incursión literaria en el campo narrativo en 1696 con "a very ingenious Novel, call'd, *The Inhuman Cardinal*" (Jacob, 1723, vol. 1: 204), Pix se convirtió en una prolífica dramaturga. Le estrenaron al menos siete obras, que luego fueron editadas con el nombre de la autora, y en el caso de otras cinco, le son atribuidas con bastante certeza (Kelley, 2001: xi).

*Ibrahim, the Thirteenth Emperor of the Turks*¹³⁶ (1696) fue estrenada por la compañía de Rich en Drury Lane. Las reposiciones de 1702, 1704 y, posiblemente, de 1709 y 1715, denotan un éxito (Mann et al., 1996: 181) del que Gildon se hace eco al reconocer que

[...] if it want [...] the Sublimity of Expression, has yet a Quality, [...], I mean the Passions; for the Distress of *Morena* never fail'd to bring Tears into the Eyes of the Audience; which few Plays, if any since *Otway's*, have done; and yet, which is the true End of Tragedy (Gildon, 1699: 111).

Para el autor anónimo de *A Comparison between the Two Stages* (1702), sin embargo, esta obra –como la mayoría de las producidas por las dramaturgas de la época- carece de valor:

CRITICK: [...] Let'em scribble on, till they can serve all the Pastry-cooks in Town, the Tobacconists and Grocers with Wast-paper.

(Wells, 1942: 18)

¹³⁶ Pix se disculpa ante sus lectores por haber cometido "so gross a mistake, in calling it [...], the Thirteenth [...]; for I never saw the Book [Sir Paul Ricaut's Turkish History] afterwards till the Play was Printed, and then I found Ibrahim was the Twelfth Emperor" (Pix, 1696: "The Preface"). Gildon (1699: 111) y Jacob (1723, vol.1: 203) se hacen eco de este mismo error.

RESTAURACIÓN INGLESA

Genest considera que "the plot of this T[ragedy] is unexceptionable, but the language is poor" (Genest, 1832, vol. 2: 75).

La importancia que Pix concede al componente violento y sexual en esta tragedia es muy discutida por críticos contemporáneos. Hume lo señala, a la vez que destaca la relación entre los jóvenes amantes Amurat y Morena, lo que confiere a la obra "a considerable pathetic interest" (Hume, 1977: 423). Es precisamente el patetismo y el sufrimiento infligido a la heroína lo que Marsden, citando a Gildon y su consideración sobre "the true End of Tragedy", considera un culto a la pasividad femenina, reflejo de los valores de sumisión elogiados en la literatura de modales *-conduct books-* de la época (Fisk, 2000: 183). Rubik compara las diferentes sensibilidades ante la percepción de lo que impacta en el gusto del público. Para Steele, cuando

[...] the Emperor throws his Handkerchief as a Signal for his Mistress to follow him into the most retired Part of the Seraglio [...] methought we made but a sad Figure who waited without. [...] in this piece of Bawdry, [...] the Emperor is understood to go on to the utmost (*The Spectator*, 1755: 206).

La crítica contemporánea resalta el atractivo que las escenas de violación ejercían para el público de la Restauración, así como la misoginia de la trama, que realza la nobleza del personaje femenino a base de hacerle soportar con resignación todo tipo de vejaciones (Rubik, 1998: 74).

Su incursión en el terreno cómico tuvo lugar meses más tarde, pues en el Dorset Garden la compañía de Rich le estrenó *The Spanish Wives* (1696). A pesar de la crítica negativa de *A Comparison between the Two Stages*, que se refiere a ella como "a most damnable Farce" (1702: 18), las reposiciones de 1699 – también a cargo de la compañía de Rich ahora ya en Drury Lane (Lennep, 1965: 508)-, 1703 y, posiblemente, de 1714 y 1726 (Mann et al., 1996: 318) indican

una recepción no tan negativa por parte del público. En su dedicatoria, Pix afirma que la obra fue "kindly receiv'd by the Audience" (Pix, 1696: "To the Honourable Colonel Tipping"). Gildon abunda en ello: "[it] had the good Fortune to please, and it must be own'd, there are two or three pleasant Turns in it" (Gildon, 1699: 112). Jacob indica que el estreno fue recibido "with Applause" (Jacob, 1723, vol. 1: 203) y Genest la considera "a very good Farce in 3 acts" (Genest, 1832, vol. 2: 83). El excesivo empeño de Pix por imprimir un toque moralista y una perspectiva más "humana" –en contraste con el sarcasmo de las comedias de épocas anteriores- hacen que Hume la descalifique (Hume, 1977: 418 y 422). Tampoco Rubik es indulgente con una obra a la que considera sexista y llena de humor más convencional que ingenioso (Rubik, 1998: 74-75).

Pix repite en el terreno cómico con *The Innocent Mistress* (1697), que estrenó en el Lincoln's Inn Fields la compañía de Betterton. Gildon, que la consideró "a diverting Play, and met with good Success", y aunque reconoce las fuentes en las que se basa, admite que la obra "has peculiar Merit" (Gildon, 1699: 111-112). Mann et al. arguyen que la correlación entre esta obra y su fuente de inspiración según los críticos de la época -*The Man of Mode* (1676), de Etherege- es escasa (Mann et al., 1996: 187). *A Comparison between the Two Stages* apunta que "tho' the Title calls this Innocent, yet it deserves to be Damn'd for its Obscenity" (1702: 20), mientras que Genest se alinea con Gildon al considerarla "a pretty good C. by Mrs. Pix" (Genest, 1832, vol. 2: 120). Hume le atribuye el mismo tinte moralista de la comedia anterior (Hume, 1977: 430) y Rubik señala en términos similares la amalgama entre comedia y sentimentalismo (Rubik, 1998: 75). *The Deceiver Deceived* (estr. 1697/publ. 1698) fue estrenada en Lincoln's Inn Fields por la compañía de Betterton. Al igual que ocurriera con *The Royal Mischief*, de Manley, había sido rechazada con

RESTAURACIÓN INGLESA

anterioridad por la compañía rival en Drury Lane, lo que apoya el argumento de una mayor receptividad hacia obras de autoría femenina por parte de Betterton; al mismo tiempo, podría justificar la acusación de plagio contra Powell –de Drury Lane-, pues podría haberse inspirado en ella para su farsa musical *Imposture Defeated* (estr. 1697/publ. 1698): “Our Authoress, like true Women, shew’d her Play / To some who, like true Wits, stole’t half away” (Pix, 1698: “Prologue”). Genest la considera “a pretty good Comedy” (Genest, 1832, vol. 2: 154) coincidiendo con Hume, quien opina que es una pieza “full of brisk intrigue” (Hume, 1977: 445) y con Rubik, para quien constituye la más ingeniosa y mejor estructurada comedia de la autora (Rubik, 1998: 77).

La segunda tragedia de Pix, *Queen Catharine* (1698), fue estrenada también por la compañía de Betterton en Lincoln’s Inn Fields. Para Genest era “a poor play both as to plot and language, but without any egregious fault –it is founded on history, but almost all the incidents seem to be fictitious” (Genest, 1832, vol. 2: 149). Fue precisamente esta base histórica por la que Pix justificó la imposibilidad de “without a plain Contradiction [...], punish the Instruments that made my Lovers unhappy” (Pix, 1698: “The Epistle Dedicatory”), pero es evidente que la acción está concebida para realzar la capacidad interpretativa del elenco de la compañía de Betterton (Mann et al., 1996: 270). Marsden considera esta tragedia, junto con *Ibrahim*, ejemplos de argumentos cuyo atractivo depende de la fuerza con que se representa la desesperación femenina (Fisk, 2000: 186), a la que sin duda contribuyó la interpretación de Barry y Bracegirdle. Kelley aprovecha el subtítulo –*the Ruines of Love*– para señalar la preeminencia de las pasiones privadas sobre el argumento histórico, señalando un paralelismo con la situación política del reinado de William III, defendiéndolo como legítimo y necesario para evitar luchas internas.

Como en muchas otras tragedias del periodo, las mujeres están dominadas por las pasiones, caracterizadas por su belleza, debilidad física y sumisión a la tiranía masculina (Kelley, 2001: xvii-xx). En 1699, otra tragedia de Pix –*The False Friend*– se estrenó en Lincoln’s Inn Fields a cargo de la compañía de Betterton. La crítica vertida por Cotton al calificarla como “a muddle of melodrama and moralizing” (Mann et al., 1996: 144) no es sino el eco de la intencionalidad de la autora expresada en el prólogo:

Amongst Reformers of this Vitious Age,
Who think it Duty to Refine the Stage:
A Woman, to Contribute, does Intend,
In Hopes a Moral Play your Lives will Mend.

(Pix, 1699: “Prologue”)

y ratificada en el epílogo:

[...]

Anon, we hush’d your forward Mood with Battles,
And made our Trumpets, and our Drums your Rattles.
But Gallants, since you are weary grown of these,
Let Humane Nature, Humane Creatures please.
All loose Expressions now are Banish’d hence,
Our Senses are only Fraught with Innocence.

(Pix, 1699: “Epilogue”)

La compañía de Betterton estrenó la comedia *The Beau Defeated* (1700), que se publicó en marzo del mismo año anónimamente, por lo que la autoría de Pix es una atribución. Steeves aporta varias pruebas para apoyarla, tales como la edición en cuarto sin encuadernar de la *Beinecke copy* y los catálogos del British Museum y Wing (Steeves, 1982: xxxi). En opinión de Rubik –y aquí coincide con Hume (1977: 443)- lo más interesante de la comedia es el examen al que la protagonista somete a su pretendiente para conocer la sinceridad de su afecto.

RESTAURACIÓN INGLESA

No obstante, se critica también que esta actitud no constituye un punto de vista liberador, ya que representa los roles sociales tradicionales masculinos y femeninos, sólo que invertidos (Rubik, 1998: 79-80).

The Double Distress fue estrenada en 1701 en Little Lincoln-Inn Fields por la compañía de Betterton. Aunque la autora asegura en el prólogo que "The Success answered my Expectation" (Pix, 1701: "Epistle Dedicatory"), ningún otro dato apoya esta afirmación (Milhous and Hume, 2001: 20). En opinión de Genest, "a poor T. by Mrs. Pix –it is written partly in rhyme and partly in blank verse –Mrs. Pix should have stuck to Comedy, and not have meddled with Tragedy (Genest, 1832, vol. 2: 240). Cotton, Clark y Pearson, alineándose con críticas similares, consideran la pieza una adaptación de *A King and No King* (1611), de Beaumont y Fletcher, transformando la perspectiva masculina en femenina (Mann et al. 1996: 115).

En el mismo año, la compañía de Betterton estrenó *The Czar of Muscovy* (1701), que Genest considera "indifferent", resaltando el hecho de que "almost the whole of it is written in prose" (Genest, 1832, vol. 2: 241). Mann et al. argumentan que la visita del Zar Pedro *el Grande* a Inglaterra en 1697 pudo influir en Pix a la hora de elegir la base argumental (Mann et al. 1996: 99). Hume la destaca por ser, junto a *The Famous History of the Rise and Fall of Massaniello* (estr. 1699/publ. 1700), de D'Urfey, las únicas tragedias en prosa de finales del periodo; por otra parte, de la obra de Pix comenta que no es sino "really only a heroic melodrama" (Hume, 1977: 456). Morgan la califica de "tedious" (1992: 49) y, sin embargo, Mann et al. descubren una cierta nota "protofeminista" en las dos protagonistas no enfrentadas en las tradicionales caracterizaciones de heroína y malvada, sino unidas en complicidad contra las actitudes tiránicas de los hombres (Mann et al. 1996: 99).

The Different Widows (1703), otra comedia, fue estrenada también por la compañía de Betterton; una vez más existen dudas sobre la autoría, pues Baker la considera "anonym" (Baker, 1782, vol.2: 87) y Genest indica que fue "published without a date, and without the author's name" (Genest, 1832, vol. 2: 291). La crítica actual le es muy favorable: Morgan, Barbour y Rubik destacan su brillante humor, absurdo e incluso cínico (Morgan, 1992: 49, Mann et al., 1996: 110 y Rubik, 1998: 81); Williamson destaca el "protofeminismo" que presentan esas dos mujeres que ansían libertad para poder controlar sus propias vidas (Williamson, 1990: 194).

Zelmane (estr. 1704/publ. 1705) se estrenó en Lincoln's Inn Fields y permaneció, al menos, cinco días en cartel (Milhous and Hume, 2001: 193-194), aunque una vez más se trata de una mera atribución¹³⁷. Baker señala que la fuente argumental puede ser una obra inacabada de Mountfort, tal como se afirma en la dedicatoria (Mann et al. 1996: 374), pero "it does not appear by whom it was completed" (Baker, 1782, vol. 2: 417). Genest la critica al considerarla "a poor T. both as to plot and language" (Genest, 1832, vol. 2: 334). Mann et al. destacan de esta tragedia el paralelismo en la fuerza expresiva de las protagonistas, que interpretaron Barry y Bracegirdle (Mann et al., 1996: 375).

La compañía de Betterton estrenó *The Conquest of Spain* (1705) en el nuevo Queen's Theatre, Haymarket. Aunque publicada de forma anónima, Downes la atribuye a esta autora, "Written by Mrs. Pix, it had not the life of a Stock-Play, for it Expir'd the 6th Day" (Downes, 1708: 48). Genest indica la

¹³⁷ *The Diverting Post* del 28 de octubre atribuye la autoría a Pix (Milhous and Hume, 2001: 193).

RESTAURACIÓN INGLESA

fuelle: "Mrs. Pix is greatly indebted to the old play [*All's Lost by Lust* ¹³⁸] –she has however materially altered both parts of the plot, and written nearly the whole of the dialogue afresh" (Genest, 1832, vol. 2: 331). Hume la considera otro ejemplo más de "battles, love and honour dilemmas, and so forth" (Hume, 1977: 475) y según Morgan, se trata de "a wordy play about the war between the Spanish and the Moors" (Morgan, 1992: 50). Rubik y Cuder-Domínguez se detienen en sus implicaciones socio-políticas. En opinión de la primera, Pix da muestras inequívocas de dar su aprobación a la lealtad del General Julianus hacia su rey, a pesar de haber violado este último a su hija Jacincta (Rubik, 1998: 85). Para Cuder-Domínguez, sin embargo, el paralelismo entre el abuso del cuerpo femenino y la invasión del país revela cómo la dramaturga cuestiona el sistema monárquico y patriarcal al presentarlos como abusivos y opresivos, "her [Jacincta's] final death does not reinforce existing values. On the contrary, the injustice [...] calls into question the established moral and social order" (Luis-Martínez and Figueroa-Dorrego, 2003: 169-171). Según Mann et al. las dos protagonistas no son oponentes, sino cómplices en la lucha contra el abuso del que ambas son víctimas (Mann et al., 1996: 83).

La última obra de Pix es la comedia que se estrenó en el Queen's Theatre de Haymarket, *The Adventures in Madrid* (1706). Se trata también de una atribución cuyo estreno ha suscitado ciertas dudas. La fecha de 1709 es la admitida por el *Eighteen Century Short Title Catalogue* de la British Library (Mann et al., 1996: 29) y se consigna en *Biographia Dramatica* (Baker, 1782, vol. 2: 4). Milhous and Hume argumentan, siguiendo a Genest, que el estreno debió preceder a la retirada de Bracegirdle en la temporada 1706-1707 (Milhous and

¹³⁸ Obra de William Rowley (1619).

Hume, 2001: 302) y Mann et al. se basan en la publicidad del impresor William Turner al final del cuarto para justificar la fecha de 1706 (Mann et al. 1996: 29). Genest considera que "on the whole it is a good play" (Genest, 1832, vol. 2: 353). Hume también es favorable al afirmar que esta comedia "provides breezy treatment of semi-serious intrigues" (Hume, 1977: 471). En el mismo sentido podría considerarse el comentario de Rubik, "a conventional light-hearted comedy about two girls" (Rubik, 1998: 81).

En resumen, según Kelley, Pix fue otra prolífica dramaturga cuyas obras trágicas, sin ser abiertamente políticas, destilan crítica desde el punto de vista *whig*. Representa la clase burguesa de forma condescendiente, marcando la transición hacia el género dramático del siglo XVIII; presenta –y esta opinión se alinea con la de Cuder-Domínguez- la naturaleza destructiva del poder tiránico y arbitrario ("Pix, Mary": DNB). En opinión de Rubik, Pix destacó en la comedia por sus argumentos efectivos y diálogos ágiles, sin prescindir de la intencionalidad didáctica. Sus tragedias, sin embargo, por sus incongruencias moralizantes y sus excesos retóricos, demuestran que –como ya lo apuntara Genest- "unfortunately, [...] fell upon to try her hand at tragedy, [...], a genre for which she was much less gifted" (Rubik, 1998: 81 y 85).

Susanna Centlivre (c. 1669-1723) también estrenó sus obras en este periodo. La mayoría de críticos, biógrafos y comentaristas establecen ciertos paralelismos con su antecesora, Aphra Behn, por las dudas que plantean sus orígenes y su agitada vida adulta, y porque ambas destacaron cualitativa y cuantitativamente en la comedia. La propia autora y su entorno contribuyeron a esta identificación con Behn: en la colección de cartas publicadas por Boyer en 1701, firmaba como Astrea, el seudónimo asociado a Behn. En un artículo publicado en el número 69 de *The Female Tatler*, se elogiaba su comedia *The*

RESTAURACIÓN INGLESA

Man's Bewitched (1709) porque, según las autoras del artículo, "were rejoiced to see the inimitable Mrs Behn so nearly revived in Mrs Centlivre" (Copeland, 2005: 14). Sutherland equipara a ambas autoras por "the ability to keep a comedy moving with a kind of bustling vigour" (Sutherland, 1969: 133), en una apreciación similar a la que hiciera John Bell en la introducción a su edición de *The Busybody*:

Mrs. CENTLIVRE, after the taste of Mrs. APHRA BEHN, was a Writer of that Comedy, which may be termed the *Intriguing Drama* –built upon chance-medley and situation, [...] her plays [...] have bustle, they have business, and carrying the commercial passion with them into their amusements, the English love that their drama should be crowded with character, and that its personages should be all people in *plentiful business* (Bell, 1797: iii).

Como se ha visto más arriba en las críticas a Behn, tal comparación con su antecesora no siempre tendría matices positivos. Giles Jacob menciona su ascendencia honorable por parte materna y su posición acomodada al poseer propiedades por parte paterna, la familia Freeman. Esa familia había caído en desgracia en época de postguerra ya que su padre, "being a Dissenter, and a zealous Parliamentarian, was so vey much persecuted at the Restoration, that he was necessitated to fly into Ireland, and his Estate was confiscated" (Jacob, 1723, vol.1: 31-32), circunstancia por la que Baker sugiere que Centlivre pudo haber nacido en Irlanda. Tanto este biógrafo como Jacob sitúan el fallecimiento del padre cuando la autora tenía tres años, pero Mottley¹³⁹ –autor de la biografía

¹³⁹ Se le atribuye la autoría de una serie biografías de dramaturgos publicadas conjuntamente con la tragedia de Thomas Whincop *Scanderberg* (1747) (Copeland, 2005: 8).

de Centlivre más literaria y quizás con bastantes dosis de imaginación y romanticismo- relata que el padre sobrevivió a la madre y, como resultado del maltrato recibido por su madrastra, especialmente tras el fallecimiento paterno, huyó a Londres siendo prácticamente una niña (Baker, 1782, vol.1: 65; Jacob, 1723, vol. 1: 32, y Whincop, 1747: 185).

Hasta su matrimonio con Joseph Centlivre en 1707, los datos biográficos de esta actriz y dramaturga confunden realidad y ficción o, al menos, no son absolutamente fiables. Chetwood hace coincidir la decisión de Centlivre de escapar de su madrastra con la visita casual de "a Company of strolling Players [...] to *Stamford*, where she joined them, with little persuasion, [...]" (Chetwood, 1752: 140) y Mottley recrea literariamente el encuentro con Anthony Hammond¹⁴⁰ cuando aquella meditaba en el transcurso de su huida de la casa familiar y, conmovido por el relato de sus desgracias a la vez que fascinado por la belleza de la chica de quince años,

[...] intreated her to put herself under his Protection, [...] He carried her to a Village not far from the University [Cambridge], where providing her with a Suit of Boys Cloaths, he afterwards introduced her privately into the College, and his Intimates were told she was a Relation, [...] Cousin *Jack*, [...] his Cousin took a good deal of Pains to teach him a little Grammar. He instructed him also in some of the Terms of Logic, Rhetoric, and Ethics.

Rota la relación tras varios meses, Hammond envió a Centlivre a Londres con "a very handsome Present he made her in Gold, and a Letter of Recommendation he gave her to a Gentlewoman of his Acquaintance" (Whincop, 1747: 186).

Tanto Jacob como Baker refieren el matrimonio de Centlivre a los quince años de edad con un sobrino de Sir Stephen Fox (Jacob, 1723, vol.1: 32 y Baker, 1782:

¹⁴⁰ Poeta y político con un entorno de amistades entre los que se encontraban Congreve, Southerne o Wycherley ("Hammond, Anthony": DNB).

RESTAURACIÓN INGLESA

66), al que Mottley añade cierto sensacionalismo comentando "married or something like it" y al agregar que se conocieron cuando Centlivre actuaba en Londres. Todos los biógrafos coinciden en afirmar que esta relación duró un año y entonces contrajo matrimonio con un tal Carroll, oficial del ejército, del que enviudó año y medio más tarde tras morir éste en un duelo. Fue Carroll el apellido con que Centlivre publicó sus primeras obras, simultaneando este trabajo con el de actriz, y en 1706,

[...] the Court being at *Windsor*, she there put on her Breeches again, and acted the Part of ALEXANDER *the* GREAT, [...] she so greatly charmed one Courtier, [...] Mr. *Joseph Centlivre*, one of her Majesty's Cooks, that he fell in Love with, and married her (Whincop, 1747: 187-188).

Con su tercer marido, el cocinero de la corte –Centlivre–, convivió hasta que ella murió en 1723, a la edad de 56 años (Chetwood, 1752: 141). Quizás, con el respaldo de la seguridad económica que le ofrecían los ingresos obtenidos por el marido como cocinero real -£60 anuales - nunca abandonaría su exitosa carrera profesional ("Centlivre, Susanna": DNB).

Tampoco la información de que se dispone sobre la formación académica de Centlivre supera lo puramente conjetural. Además de las clases a las que supuestamente asistió en Cambridge durante su relación con Hammond, Jacob asegura que tras quedar huérfana, "what Improvements she has made, have been meerly by her own Industry and Application" (Jacob, 1723, vol.1: 32). Mottley refiere cómo tras instalarse en Londres "she took care to improve both the Charms of her Person and her Genius; she learnt *French*, and read a great deal of Poetry especially, [...]" (Whincop, 1747: 187). Chetwood añade que en su niñez tuvo "the Assistance of a Neighbouring *French* Gentleman , who so much

admired her sprightly Wit and Manner, that he undertook to instruct her in the French Language, [...]" (Chetwood, 1752: 140).

Las primeras publicaciones de Centlivre datan de 1700: poesía en *The Nine Muses* y cartas en las colecciones *Familiar and Courtly Letters* (1700) y *Letters of Wit, Politics and Morality* (1701) ("Centlivre, Susanna": DNB). Su carrera dramática comenzó con la tragedia *The Perjured Husband* (1700¹⁴¹), estrenada en Drury Lane por la compañía de Rich y Skipwith. A juicio de Baker, esta tragedia, junto con la posterior *The Cruel Gift* (1716), demuestran la maestría de Centlivre también en este género (Baker, 1782, vol. 2: 277). En opinión de Genest, por el contrario, "the Tragic scenes are bad, the Comic ones are good [...]" (Genest, 1832, vol. 2: 193). La autora se queja en el prefacio de críticos como Collier y sus seguidores: hay que tener en cuenta que sólo han pasado dos años desde la publicación de *A Short View*:

[...] pleased to carp at one or two Expressions, which are spoken in an Aside by one of the Inferiour Characters in the Drama; [...] condemn it strait for loose and obscure [...] I shall say little in Justification of the Play, only desire the Reader to judge impartially, [...]. It went off with general Applause; [...] it only wanted the Addition of good actors, and a full Town, to have brought me a sixth night, there having been worse Plays within this twelve-month, approv'd of (Centlivre, 1737: "Preface").

Para Hume sólo merece el comentario de "slovenly split plot play" (Hume, 1977: 456). Otras críticas actuales inciden más en la deficiente estructuración tragicómica: para Morgan, la causa del escaso éxito fue precisamente "the clumsy intermingling of blank-verse tragedy plot and a bawdy comic one" (Morgan, 1992: 52); en el mismo sentido, Mann et al. consideran que la obra

¹⁴¹ Tanto Jacob como Chetwood datan su estreno en 1702 (Jacob, 1723, vol.1: 32 y Chetwood, 1752: 141).

RESTAURACIÓN INGLESA

fracasa por carecer ambos argumentos de cohesión (Mann et al., 1996: 252) y en opinión de Rubik, "incongruously yokes together a tragic plot about adultery and a comic cuckolding plot" (Rubik, 1998: 94).

The Beau's Duel (1702) fue estrenada en Lincoln's Inn Fields por la compañía de Betterton. Baker la considera "one of the most indifferent amongst that lady's pieces" (Baker, 1782, vol. 2: 30) pero en opinión de Genest, "a good C. [...] Mrs. Plotwell's marriage and her subsequent conduct is stolen from the *City Match*¹⁴²—Mrs. Carroll has copied many of the speeches verbatim" (Genest, 1832, vol. 2: 262). Rubik destaca una serie de características que constituirían rasgos propios del estilo cómico de Centlivre como el matrimonio forzado, la desobediencia filial luego perdonada y la figura femenina como absoluta protagonista, que controla la intriga (Hume, 1977: 444 y Rubik, 1998: 97).

The Stolen Heiress (estr. 1702/publ. 1703) se publicó de forma anónima, aunque ya no se pone en duda su adscripción a Centlivre. Se estrenó en Lincoln's Inn Fields a cargo de la compañía de Betterton. Al año siguiente, la compañía de Betterton y Rich estrenó en Drury Lane *Love's Contrivance* (1703). En el Prefacio, la autora se pone en guardia contra la actitud de los críticos por no obedecer "the Rules of Drama", reconociendo atenerse a una creación "in such a modest Stile, that it might not give Offence to any. Some Scenes I confess are partly taken from Moliere, and I dare be bold to say it has not suffer'd in the Translation" (Centlivre, 1703: "The Preface"). Genest opina que "this is a very good Farce in five acts [...]" (Genest, 1832, vol. 2: 272). Hume destaca la frescura de esta adaptación de *Le Medecin Malgré lui* (1666) de Molière, así como la

¹⁴² Mayne, Jasper: *The City Match* (estr. c. 1637) representada por la *King's Men* (Harbage, 1989: 138).

representación del último acto a modo de pieza final añadida a la obra –*afterpiece*- *Aesop*, de Vanbrugh, el 21 de enero de 1704 (Hume, 1977: 460 y 474).

The Gamester (1705), estrenada en Lincoln's Inn Fields por la compañía dirigida ahora por Vanbrugh y Congreve, consiguió un éxito destacado. La adaptación que hizo Centlivre –atribuida en alguna ocasión a Pix (Milhous and Hume, 2001: 208)- hizo de la obra de Regnard *Le Jouer* (1696) para denunciar la inmoralidad del juego cuando es practicado en exceso, fue representada en unas setenta y cinco ocasiones, sólo en Londres, hasta 1756 (Mann et al., 1996: 161-162). Tanto Jacob, como Mottley y Baker reconocen el éxito de la comedia; Baker añade que, como en muchas otras ocasiones, se basaba en “models not her own” (Jacob, 1723, vol. 1: 33; Whincop, 1747: 189, y Baker, 1782, vol.2: 131). En el prefacio a *The Platonic Lady* (estr. 1706/publ. 1707), Centlivre narra una anécdota acerca de un cliente que

[...] had seen my *Gamester* three or four times, and lik'd it extremely: Having bought one of the Books, ask'd who the author was; and being told, a Woman, threw down the Book, and put up his Money, saying, he had spent too much after it already, and was sure if the Town had known that, it wou'd never had run ten days (Centlivre, 1707: “To All the Generous Encouragers of Female Ingenuity”).

De hecho, la comedia se publicó por primera vez de forma anónima (Rubik, 1998: 98). Para Hume, es uno de los mejores exponentes de lo que él denomina “reform comedy”, un intento de resolver el conflicto entre comedia y didacticismo con intención moralizante, precisamente en los años de la controversia generada por Collier (Hume, 1977: 470). La ludopatía como objeto de crítica fue el tema al que Centlivre recurrió de nuevo en *The Basset Table* (estr. 1705/publ. 1706); Baker considera que “this play, [I]ike most of this lady's writings, contains a great

RESTAURACIÓN INGLESA

deal of plot and business, without much either of sentiment or delicacy" (Baker, 1782, vol.2: 28). Rubik critica el inadecuado uso humorístico adoptado para el tema de la violación, a la vez que destaca la cualidad intelectual de la protagonista (Rubik, 1998: 99). A pesar de estar sólo cuatro días en cartel –la estrenó en Drury Lane la compañía de Rich y Skipwith- , fue publicada de nuevo en 1706 (Mann et al., 1996: 48).

En 1706, Centlivre ofreció su comedia *Love at a Venture* –una adaptación de la obra de Corneille *Le Galand Doublé* (1660)- a Drury Lane. Tras ser rechazada por Cibber, se estrenó en el New Theatre de Bath en 1706. En 1707, *The Double Gallant*, de Cibber, fue estrenada en el Queen's Theatre , Hay-Market. A pesar de las comprensibles sospechas de plagio por parte de este último autor, Mottley se cuestiona "why may we not suppose, that he translated it from the same Original, as she had done?" (Whincop, 1747: 189).

The Platonic Lady (estr. 1706/publ. 1707¹⁴³) no gozó de mucho éxito y sólo se mantuvo cuatro noches en cartel. Baker considera que no es "one of her best plays and is now never acted" (Baker, 1782, vol. 2: 284). Genest es sin embargo, más indulgente, al considerar que "this is on the whole a good C." (Genest, 1832, vol. 2: 359-360). Lock atribuye la indiferente acogida que tuvo a la falta de cohesión entre sus distintos argumentos (Mann et al., 1996: 260).

Tres años después, Centlivre presentó la que se considera su obra maestra, *The Busybody* (1709), que a pesar de la fría recepción inicial por parte

¹⁴³ Jacob la data en 1711; Mottley y Chetwood en 1710 (Jacob, 1723, vol. 1: 33; Whincop, 1747: 190 y Chetwood, 1752: 141). Baker coincide en la fecha con Milhous and Hume (Baker, 1782, vol. 2: 284).

de la compañía¹⁴⁴ y muy especialmente del actor Wilks, es una de sus comedias mejor valoradas. En el número 19 de *The Tatler* –mayo de 1709- Steele elogia la comedia porque “the plot and incidents of the Play are laid with that subtlety of spirit which is peculiar to females of wit” (*The Tatler*, 1764, vol.1: 112). Jacob y Mottley se remiten al éxito escénico, “acted with very great Applause” (Jacob, 1723, vol.1: 33 y Whincop, 1747: 189). Baker, refiriéndose a la fría acogida por parte de la compañía, añade que el éxito

[...] falsified these prognostications; and to do justice to the author [...] although the language of it is very indifferent, and the plot mingled with some improbabilities, yet the amusing sprightness of business, and the natural impertinence in the character of *Marplot*, make considerable amends for the above-mentioned deficiencies, and render it even to this hour an entertaining and standard performance (Baker, 1782, vol.2: 39).

Y en efecto, esta obra mantuvo su popularidad durante el siglo XVIII, llegando a convertirse en una de las favoritas de Garrick¹⁴⁵; de hecho, se representó más de 450 veces antes de 1800 y se editó en cuarenta ocasiones hasta 1884 (“Centlivre, Susanna”: DNB). Según Genest, aunque muchos elementos están tomados de “the Devil is an Ass –Mrs. Centlivre has improved what she has borrowed” (Genest, 1832, vol. 2: 419).

La crítica actual es también unánime en la valoración positiva de esta comedia; para Hume es modelo de lo que denomina “Augustan Intrigue Comedy”, y a pesar que le encuentra parecidos con fórmulas anteriores, ensalza

¹⁴⁴ La conocida como *Second United*, propiedad de Rich y Brett y dirigida por Wilks, Cibber y Estcourt (Milhous and Hume, 2001: 447).

¹⁴⁵ David Garrick (1717-1779) está considerado uno de los mejores actores británicos de todos los tiempos por su vehemencia interpretativa, tanto en papeles cómicos como trágicos. Como gerente, llevó a Drury Lane a su máximo esplendor (“Garrick, David”: DNB).

RESTAURACIÓN INGLESA

la caracterización del personaje Marplot y la capacidad de la autora para extraer "comic suspense and laughter out of predictable situations (Hume, 1977: 116-121). Pearson la destaca como "one of the most affirmative of its age in its themes of women's power and women's language" (Mann et al., 1996: 65).

A finales de ese mismo año, 1709, *The Man's Bewitched* se estrenó en el Queen's Theatre, dirigido y gestionado entonces por Swiney, asociado con Wilks, Cibber y Dogget. Sólo tres noches en cartel no hacen justicia a esta comedia; Milhous and Hume refieren que los actores se negaron a seguir representándola al sentirse ofendidos por comentarios negativos atribuidos a Centlivre en *The Female Tatler* del 14 de diciembre (Milhous and Hume, 2001: 507-508). La autora se justificaba así en el prefacio de la edición de la obra:

I Shou'd not have troubled my Courteous Reader with a Preface, had I not lain under the Necessity of Clearing my self of what some People have been pleas'd to charge me with, viz. of being the Author of a Paper call'd, The Female Tattler,[...], relating to this Comedy; tho' I think no reasonable Person will believe I could be guilty of so much Folly. Tho' Vanity is said to be the darling Vice of Womankind, yet nothing but an Idiot wou'd express themselves so openly; [...] (Centlivre, 1709: "The Preface").

Según Baker, "the language is extremely indifferent, and has a very great deficiency both of wit and sentiment; but the plot is agreeably intricate and busy, [...]" (Baker, 1782, vol. 2: 218). Genest opina que "this is a very good C., or rather Farce in 5 acts, [...]" (Genest, 1832, vol. 2: 447).

A Bickerstaff's Burying (1710) es una farsa estrenada en Drury Lane por la compañía de Hill y Collier. Según Genest, "this is a laughable Farce by Mrs. Centlivre" (Genest, 1832, vol. 2: 437). Diseñada como *afterpiece*, y a pesar de

sus escenas divertidas, Rubik señala un humor más basado en la chocarrería que en el ingenio verbal (Rubik, 1998: 105).

Posiblemente, a la sombra del gran éxito de *The Busybody*, ella consiguió estrenar en la temporada siguiente, en Drury Lane y por la compañía dirigida por Swiney, *Mar-Plot* (estr. 1710/publ. 1711). Esta pieza, que era la segunda parte de *The Busybody*, a pesar de la buena acogida inicial, con siete noches en cartel, "like most second parts, falls greatly short of the merit of the first" (Baker, 1782, vol. 2: 220). Rubik la considera convencional en el tratamiento humorístico del adulterio, y excesivamente moralizante (Rubik, 1998: 104).

También estrenada en Drury Lane, *The Perplexed Lovers* (1712) fue la siguiente comedia de Centlivre. Baker sólo hace referencia a la deuda que la pieza contrae con una comedia española, tal y como admite la propia Centlivre (Baker, 1782, vol.2: 278), y Genest la considera simplemente "a tolerably good C. –but not so good as the generality of Mrs. Centlivre’s plays– it should be observed to her credit, that, contrary to the usual practice of authors, she speaks of it in the preface less favourably than it deserves [...]" (Genest, 1832, vol. 2: 495):

Now I must acquaint my Reader, that I shall not pretend to vindicate the following Scenes, about which I took very little Pains, most of the Plot being from a Spanish Play, [...]; therefore [...] I will endeavour to make my Friends amends in the next (Centlivre, 1712: "Preface").

Esta obra también provocó diferencias con los actores, que se negaron a recitar el epílogo por considerarlo notoriamente "whiggish" (Rubik, 1998: 195). De nuevo sus esfuerzos se verían recompensados con el éxito indiscutible de *The Wonder, a Woman Keeps a Secret* (1712), representada en Drury Lane: "successful enough to go into repertoire [...] acted well into the nineteenth century" (Loftis, 1976: 235). Baker la considera "indeed one of the best of Mrs.

RESTAURACIÓN INGLESA

Centlivre's plays" (Baker, 1782, vol.2: 412) Mann et al. destacan la pericia de Centlivre demostrada en el profundo conocimiento de los recursos escénicos, la agilidad de la acción y el uso metafórico de unos decorados con puertas y ventanas, simbolizando el confinamiento o la libertad, además del control del poder que puede suponer conocer y guardar un secreto (Mann et al., 1996: 368).

La farsa *The Gotham Election* (1715) no fue representada en vida de la dramaturga, "the Subject being upon Elections, the Master of the Revels did not care to meddle with it, [...], the Word Election, it seems, immediately furnish'd out a Thousand scandalous stories" (Centlivre, 1715: "The Preface"). Era, en efecto, una adscripción inequívoca a los principios *whigs*, mostrando prácticas corruptas del partido *Tory* en los procesos electorales (Mann et al., 1996: 167).

El segundo intento de Centlivre en el terreno trágico se materializó en *The Cruel Gift* (1716), representada en Drury Lane seis veces en 1716 y una más en 1717 (Mann et al., 1996: 96). Morgan anota, sin embargo, que ninguna otra obra llegó a ser representada en más de siete ocasiones en aquella temporada (Morgan, 1992: 59). Mottley y Chetwood hacen referencia a la intervención de Rowe: "The Epilogue to it, [...], was wrote by Mr. *Rowe*, the Poet Laureat, [...]"; "Mr. *Rowe* assisted in this" (Whincop, 1747: 191 y Chetwood, 1752: 140). Baker señala que la obra "was the second attempt made by this lady in the tragedy walk, and is very far from being a bad one" (Baker, 1782, vol.2: 77). En opinión de Rubik, el éxito se debió únicamente al apoyo político. Mann et al. destacan las conexiones, por un lado, con los temas propios del drama heroico -en el que los personajes se ven obligados a elegir entre amor y deber- y, por otro, con las *she-tragedies* (Mann et al., 1996: 97).

Considerada otra de las mayores contribuciones de Centlivre al teatro, *A Bold Stroke for a Wife* (1718) fue estrenada en Lincoln's Inn Fields:

It met with very good success; [...] notwithstanding the absurdity and impossibility of the plot, and the poorness of the language, there is so much business and variety in it to keep up the attention of the audience, that it is still generally seen with pleasure (Baker, 1782, vol.2: 34).

A pesar de las críticas que recibió por mofarse de la religión y, en especial, de los cuáqueros, fue representada más de ochenta veces en la primera mitad del siglo XVIII y continuó representándose también hasta finales del siglo (Morgan, 1992: 59). Copeland señala el inteligente y complejo argumento de intriga, la caracterización, que la convertía en una *humours comedy*¹⁴⁶, y las situaciones de farsa que convergían en lo que Kenny denomina "humane comedy", con más acción que intercambio verbal, al gusto del público urbano y de clase media del siglo XVIII (Copeland, 2005: 16).

The Artifice (estr. 1722/publ. 1723), última obra de Centlivre, se representó en Drury Lane y sólo estuvo en cartel tres días. Genest considera que "on the whole it is a moderate C. –the scenes in which Mrs Watchit is concerned are very good– the serious scenes are dull-" (Genest, 1832, vol. 3: 98). Para Rubik constituye un intento de regresar al ambiente desvergonzado y al tema sexual propio de la Restauración de los años 70, poco común ya en esta época (Rubik, 1998: 108). De hecho, la publicidad que el Daily Journal del 7 de noviembre de 1722 hacía para la primera edición de la obra, incidía en que fomentaba "adultery, to ridicule the clergy" y en que constituía "a scurrilous, impious, monstrous performance" (Morgan, 1992: 59). Estas apreciaciones se

¹⁴⁶ Género dramático característico de finales del siglo XVI y estrechamente asociado con Ben Jonson. El término procede del latín *umor*, es decir, fluidos -sangre, flema, bilis amarilla y negra- que, según las teorías médicas medievales y renacentistas debían permanecer en equilibrio en el ser humano para el correcto funcionamiento de cuerpo y mente ("humours, comedy of": EB).

RESTAURACIÓN INGLESA

distancian, sin embargo, de las de Morgan et al., que la sitúan en la vía del drama sentimental (Mann et al., 1996: 44).

Esta autora ha pasado a ser reconocida como la dramaturga de más éxito entre 1660 y 1800 (Copeland, 2005: 15) debido a su dominio de los efectos escénicos (Richetti, 2005: 129). Aunque anecdótico, el hecho de que términos como *marplot* o *Simon Pure*, el cuáquero –personajes de *The Busybody* y *A Bold Stroke for a Wife*– hayan quedado acuñados en lengua inglesa como sinónimos de “chismoso inoportuno” y “auténtico” respectivamente¹⁴⁷, atestiguan la fama de la autora. Copeland arguye que la crítica, además de intentar calibrar el valor artístico-literario de la obra de Centlivre, ha estado decisivamente influida por dos circunstancias: por un lado, el hecho de ser mujer, y por otro, el que haya mostrado sin ambigüedades su ideología *whig* (Copeland, 2005: 10-15). Según Mottley,

She made herself some Friends and many enemies by her strict Attachment to Whig Principles even in the most dangerous Times, and had she been a Man, I dare say would have freely ventured her Life in that Cause (Whincop, 1747: 188).

Hammond argumenta que el sustrato cómico de la obra de Centlivre supera todos los tópicos políticos porque subyace a una forma peculiar de hacer teatro de la época, “her undeniable partisan affiliation was not straightforwardly reflected in her drama, but was mediated by the dialogic function of dramatic art in a complex and refracted cultural politics” (Hammond, 2000: 387). Rubik incide en que a veces, su excesivo celo por conseguir el éxito comercial eclipsa

¹⁴⁷ *Marplot*: A person who or (occas.) a thing which spoils a plot or hinders the success of any undertaking. *Simon Pure*: the real, genuine, or authentic person or thing (“marplot” y “Simon Pure”: OED).

cualquier intento de feminismo puro; de todos modos, le concede el mérito de la defensa de protagonistas que manifiestan solidaridad femenina y autonomía intelectual (Rubik, 1998: 111).

Jane Wiseman -o Holt tras su matrimonio- es la última autora objeto de este estudio. Su biografía, como en el caso de la mayoría de estas dramaturgas, está salpicada de datos inciertos y de anécdotas dudosas. Wiseman fue posiblemente la actriz que Downes menciona como sucesora de Mary Betterton en el papel de Roxolana en la tragedia de Orrery *Mustapha* (estr. 1665/publ. 1668). La información que se considera más fiable es la que ofrece Jacob:

She was a Servant in the Family of Mr. Recorder *Wright of Oxon*, where, having a pretty deal of leisure Time, which she spent in Reading Novels and Plays, she began a Play, and finish'd it after she came to *London*, [...]. She married a young Vintner, whose Name was *Holt*; [...]
(Jacob, 1723: 301).

Baker suscribe literalmente esta información (Baker, 1782, vol. 1: 473). Bajo el nombre de Jane Holt, en el poema "To the Honourable *Mrs.* Skipwith from the Isle of Ely", publicado en *A Fairy Tale Inscrib'd, to the Honourable Mrs. H-----* (1717), parece confirmar ese origen humilde:

Had *Dryden* left me his immortal Lyre,
Or had I *Waller's* Skill or *Afra's* Fire, *Addisons*
Genious, *Virgil* of our Isle,
Garth's happy Turns, or *Priors* flowing Style,
To Thee Lov'd Maid I wou'd direct my Lays,
[...]
But I the meanest of the Muses Train,
The pleasing Subject oft attempt in vain,

RESTAURACIÓN INGLESA

For tho' unskilled, among the rural Throng,
Still *Lucelinda* fills my artless Song.

(Holt, 1717: 25-26)

Esas circunstancias despiertan ciertas dudas, ya que, en su círculo de amistades se encontraban el capitán William Aycliffe, el historiador Abel Boyer o escritores como Centlivre, Farquhar, Ned Ward o Thomas Brown (Kendall, 1988: 114).

La única obra dramática de Wiseman es *Antiochus the Great* (estr. 1701/ publ. 1702), que estrenó la compañía de Betterton en Drury Lane. De nuevo existen contradicciones acerca de la recepción de la obra ya que, según Jacob, fue "acted with Applause" y "with the Profits arising from her Play, they [the Holts] set up a Tavern in *Westminster*" (Jacob, 1723, vol. 1: 301). Mottley rebaja un poco el nivel de acogida: "with some Applause" (Whincop, 1747: 302) y Milhous and Hume afirman "coolly received" (Milhous and Hume, 2001: 41). La propia autora se justifica en la dedicatoria, y dice que la obra

[...] has nothing to recommend it, but its Innocence; and it is the first Fruits of a Muse, not yet debas'd to the Low Employment of Scandal or Private Reflection. The Reception it met in the World was not kind enough to make me Vain, nor yet so ill, to discourage my Proceeding: [...]
(Wiseman, 1702: "The Dedication").

Genest la considera "a poor T." [...] Mrs. Wiseman has taken great liberties with the story [...]" (Genest, 1832, vol.2: 258) y Morgan atribuye a su impericia el que esta autora "did not get enough to tempt her to write another" (Morgan, 1992: 64).

Kendall, sin embargo, despierta ciertas dudas sobre el insólito caso de esta dramaturga con una única obra, debido al espectacular montaje con Barry y Powell en los papeles protagonistas, la colaboración de Gildon –que compuso una canción para el tercer acto-, el lujoso vestuario y las tres noches en cartel en el

transcurso de una temporada difícil¹⁴⁸ (Kendall, 1988: 114). Hume hace una valoración positiva de esta tragedia por la rotundidad con que se exponen los temas, distanciándose así de Nicoll, que la cataloga como “dull, bloody, Elizabethan, heroic, and classic” (Hume, 1977: 452). En el mismo sentido que Hume, Kendall destaca de ella su “forceful ranting poetry and outspoken sexual politics” (Kendall, 1988: 115). Mann et al., alineándose con Kendall, resaltan la originalidad de la autora al convertir la tradicional rivalidad entre protagonistas femeninas en un análisis psicológico de dos mujeres sometidas a la presión externa de las figuras masculinas dominantes (Mann et al., 1996: 40).

El espectáculo del teatro en la Restauración proporcionó un espacio expresivo sin precedentes a las mujeres. Por un lado, la popularidad de las actrices contribuyó al éxito comercial de muchas obras y constituyó un referente en la agitada vida social de la época. Por otro lado, facilitó también a algunas mujeres con vocación literaria, por primera vez en la historia de las Islas Británicas, la participación profesional en esta plataforma pública, que era la más popular forma de diversión –a la vez que institución cultural y política- de la sociedad.

¹⁴⁸ En esta temporada, los registros son los más escasos de todo el siglo XVIII, circunstancia a la que contribuyen la escasez de publicaciones periódicas, la muerte de William III el 8 de marzo –con la consiguiente clausura de los teatros hasta la Coronación de la Reina Anne el 23 de abril- y el acoso moralista del entorno puritano (Milhous and Hume, 2001: 37-38).

RESTAURACIÓN INGLESA

3.4.5. Dramaturgas y género trágico.

"The composition of a tragedy requires *testicles*" fue la posible respuesta que, según Byron¹⁴⁹, dio Voltaire para resolver la cuestión de por qué ninguna mujer había escrito jamás una tragedia tolerable (Partington, 1996: 717). Si se resta el componente misógino al comentario, y dadas las circunstancias socio-históricas en que se ha visto siempre la mujer, las escritoras objeto de este estudio y muy particularmente las dramaturgas, demostraron una audacia -se reinterpreta así "*testicles*"- sin precedentes, pues conformaron una generación realmente novedosa. Centrándose en el género trágico, cabría preguntarse las razones por las que, en general, las dramaturgas mostraron mayor inclinación hacia la composición de tragedias, pues, en efecto, todas se decantaron en algún momento por ese género (véase ANEXO 7.7.).

Los datos recogidos en el ANEXO 7.8. revelan que, a excepción de Frances Boothby (en la primera parte del periodo estudiado, es decir, de 1660 a 1695), el resto de dramaturgas publicaron y/o estrenaron todas ellas alguna tragedia, aunque la producción dramática total fue ciertamente escasa. Cabe mencionar el caso de Aphra Behn, que produjo sólo una tragedia en el estilo heroico dominante a mediados de la década de los 70.

El aumento considerable de la producción dramática femenina a partir de 1695 (véanse ANEXOS 7.6., 7.7. y 7.8.) viene a coincidir con la preferencia por la tragedia, que se acentúa especialmente entre 1696 y 1702, durante el reinado de

¹⁴⁹ En una carta a John Murray desde Venecia, fechada en abril de 1817, donde comienza haciendo crítica de Otway y continúa con este comentario: "Voltaire has asked *why* no woman has ever written even a tolerable tragedy? 'Ah (said the Patriarch) the composition of a tragedy requires ----'." ("Voltaire": *The Oxford Dictionary of Quotations*).

William III, tras enviudar de la reina Mary. La producción dramática de "Ariadne", Trotter, Manley, Pix y Wiseman pertenece, al menos en un 50%, al género trágico, superando incluso el 55% en los casos de Trotter y Pix. El caso de Centlivre constituye una excepción.

Las circunstancias favorecieron en esta época -el final de la Restauración- la eclosión de una "segunda generación" de dramaturgas y el cultivo del género trágico. Es cierto que los condicionamientos personales de dichas dramaturgas no fueron convencionales, sobre todo en lo concerniente a la vida familiar. Trotter escribió para el teatro mientras estaba libre de cargas familiares, y abandonó su carrera dramática al contraer matrimonio en 1708, cuando se dedicó por entero a la crianza de cuatro hijos. Manley nunca tuvo una vida sentimental estable y su único hijo, nacido del matrimonio irregular con su primo John, murió a temprana edad. Wiseman, autora de una única tragedia, utilizó posiblemente los beneficios del estreno para establecerse con su esposo al frente de una taberna y, a pesar de sus influyentes relaciones en el mundo cultural londinense, abandonó la profesión dramática. Sólo Pix -esposa de un comerciante de tejidos y madre de un único hijo- y Centlivre -esposa del cocinero real y aparentemente sin descendencia- continuaron su carrera dramática incluso después de haberse casado, lo que implica que la mayoría de estas dramaturgas disfrutaban de una situación holgada y un cierto clima de libertad: "money and a room of her own", como apuntara Woolf, no sólo para dedicarse a la literatura, sino al más comprometedor oficio teatral.

En segundo lugar, se constata un aumento importante de la atención prestada a la formación femenina desde muchos ámbitos literarios -sobre todo mediante ensayos, pero plasmada también en el teatro- y un considerable incremento de las posibilidades de acceso a la educación: todas ellas

RESTAURACIÓN INGLESA

consiguieron cierta formación gracias a su familia, a una persona ilustrada o por su cercanía al mundo teatral. En 1695, además, otras pioneras literarias - especialmente en el teatro- habían allanado el camino para esta "segunda generación" de dramaturgas. El mayor acceso a la alfabetización y a la formación, sobre todo por parte de las clases medias y altas -donde se favorecía la cultura del ocio-, propició también la divulgación de la lectura entre las mujeres, y no sólo de las obras de contenido moral o religioso, sino también de las narraciones épico-románticas cargadas de heroicidad y romanticismo procedentes de Francia.

En tercer lugar, el público teatral se fue haciendo más heterogéneo, no sólo en cuanto a las clases sociales, sino también en cuanto al sexo. Las mujeres tuvieron gran protagonismo en la producción teatral: un importante número de damas influyentes auspiciaron el montaje de muchas obras. Se une a esta circunstancia el hecho de que a partir de la década de los 80, se observa mayor demanda del género trágico por parte del público femenino y se exige mayor espectacularidad y "glamour" en los montajes, que inciden en una mayor carga de sensualidad y exotismo. Todo ello fue, obviamente, reclamo indiscutible para el público masculino y el femenino; el incremento del sentimentalismo pudo constituir, sin embargo, un mayor reclamo para el público femenino: el mundo de los sentimientos es más propio del entorno privado, al que, salvo excepciones, estaba relegada la mujer. Además, el género trágico era considerado moralmente más "apropiado" a los gustos y necesidades de la mujer. No se puede eludir la influencia del entorno puritano -más activo desde la entronización de William III y Mary II-, que facilitó la virulencia de la llamada *Collier's Controversy* a partir de la segunda década de los 90. Las obras más famosas de Trotter fueron las tragedias de tono moralizante que contrastaban amor y honor: "She put morality

on stage at a time when Collier blasted the theatres for their profaneness" (Mann et al., 1996: 334). Rubik añade que "since her [Trotter's] aim was moral edification, she thought tragedy most appropriate for her purpose" (Rubik, 1998: 67). En la dedicatoria de Trotter a Princess Anne, en *Fatal Friendship*, insiste en que "its End is the most noble, to discourage Vice, and recommend a firm unshaken Virtue; [...]"¹⁵⁰ (Trotter, 1698: "To her Royal Highness the Princess"), y así parece refrendado por este comentario coetáneo del entorno puritano, ya que

A celebrated Female in use, has lately convinc'd you, in her *fatal Friendship*, that 'tis possible to entertain, with all the Judgement, Wit, and Beauty of Poetry; without *shocking our senses*, with intollerable profaness or obscenity (*A Letter to Mr. Congreve...*, 1698: 36-37).

En la dedicatoria que Trotter hizo a Halifax de su tragedia *The Unhappy Penitent* expresa opiniones críticas con respecto a otros dramaturgos de la época,

Dryden himself did not excel in every part, [...] *Otway* [...] had a peculiar Art to move Compassion, which as it is one of the chief *Ends* of *Tragedy*, he found most adapted to his Genius, and [...] excell'd in the Pathetick. [...] Had *Lee* consulted his strength as well, he might have giv'n us more perfect Pieces, [...]: Had he restrain'd that vain Ambition, and intirely apply'd himself to describe the softest of the Passions, (for Love of all the rest he seems best to have understood, if that be allow'd a proper subject for *Tragedy*) he had certainly had fewer defects.

a la vez que justificaba la elección del tema amoroso y el rechazo a las pasiones en su tragedia:

¹⁵⁰ "The business of *Plays* is to recommend Virtue, and discountenance Vice" es la afirmación con la que Collier comienza su tratado (Collier, 1698: "The Introduction").

RESTAURACIÓN INGLESA

[...] the Distress is not great enough, the Subject of it only the misfortune of Lovers, which I partly design'd in Compliance with the effeminate taste of the Age; [...], Passion is to be the Noblest frailty of the Mind, but 'tis a Frailty, and becomes a Vice, [...] On these Reflections I compos'd this *Tragedy*, [...] they [the Lovers] can rarely attain that End to which the other shou'd only be Subservient of forming an Instructive Moral (Trotter, 1701: "To the Right Honourable Charles, Lord Halifax").

Kelley considera razonablemente osado "to find a woman assuming the role of critic in this period¹⁵¹, and this display of intellectual boldness is further augmented by Trotter's references to contemporary politics¹⁵², a field in which women did not normally participate" (Kelley, 2001: xxii).

Cuder-Domínguez, tras realizar un análisis de las protagonistas de *Agnes de Castro*, *The Unhappy Penitent* y *The Revolution of Sweden*, concluye que estos personajes se debatían en el dilema moral que constituye la necesidad de elegir entre los ámbitos público-privado, razón-pasión y deber-amor, desde el punto de vista de las teorías *whigs* sobre ciudadanía y gobierno. La solución de estos conflictos a través del género trágico conduce a Trotter a desenlaces que -sin ser transgresores- reconcilian las esferas pública y privada mediante la intervención de mujeres que, actuando de forma racional más que pasional,

¹⁵¹ "I know not how, my Lord, in designing only to hint an Obstacle to perfection in our Poets, I have unawares launch'd into a subject which I fear your Lordship will think unbecoming me to touch; [...]" (Trotter, 1701: "To the Right Honourable Charles, Lord Halifax").

¹⁵² Montagu, Charles, earl of Halifax (1661–1715), prestigioso político de tendencia *whig* que formó parte del Consejo Administrativo del Tesoro Público y fue responsable de medidas como la reacuñación de la moneda inglesa en la Sesión Parlamentaria de 1695/1696 y otras actuaciones polémicas que le valieron incluso el *impeachment* ("Montagu, Charles, earl of Halifax": DNB) pero cuyas acciones son defendidas por Trotter en su dedicatoria.

contribuyen a la abolición de la tiranía y consecuentemente, al bien común de su pueblo (Cuder-Domínguez et al., 2006: 99-112). Este argumento, que premia el raciocinio femenino, podría confundirse con el concepto de "razón" en la mentalidad de la época: para la mujer quedaba identificaba con modestia, silencio, castidad, es decir, con virtudes del ámbito moral más que intelectual:

[Women] provoke and trouble themselves so often, [...], that they might well be consigned to the Hospital of the Incureables. [...], the least displeasure you do her, sets her off the hinges and transports her beyond her self, without considering what reason would do (Olivier, 1662: 35).

[...] Reason and just Authority, [...] all rational natures should aspire to; so especially the feminine Sex, whose passions being naturally the more impetuous, ought to be the more strictly guarded and kept under the severe discipline of Reason; [...] (Allestree, 1673: 39).

Sin embargo, Collins –y en esta ocasión analizando las malvadas protagonistas de las tragedias de Pix- justifica la existencia de tales arrebatos apasionados en la medida en que

When Pix created her violent female characters, then, she was drawing upon a well established print tradition as well as dramatic convention. [...] By establishing feminine violence as morally legitimate, [...] she sometimes portrays violent women as playing a necessary role in maintaining social stability (Collins, 2003: 6).

Ballaster disiente de estos argumentos, ya que "To be political agents in the drama, female characters [...] are required to play with and manipulate the ideologies of femininity that constrain them, rather than eschew them completely" (Wilcox, 1996: 286).

Manley, decididamente *tory*, instrumentalizó sus tragedias al servicio de esta ideología política. Excepto en *Almyra*, ciertamente "protofeminista" (aunque se estrenó en un momento en que la reina Anne se encontraba segura en el

RESTAURACIÓN INGLESA

trono y era popular), Manley ratifica la necesidad del gobierno monárquico. En *The Royal Mischief*, y a pesar de que la malvada Homais despierta ciertas simpatías en el público/lector por la ridiculización del marido viejo y cornudo¹⁵³ y por la magnífica interpretación que hizo Barry, acaba siendo cruelmente castigada, apartándose de la fuente histórica. En la tardía *Lucius*, Canfield discute otras teorías críticas sobre el poder decisorio de la co-protagonista Rosalinda, para destacar el único hecho que la convierte en heroína excepcional, es decir, la elección de Lucius como marido y su boda clandestina con él; pero la reina de Albania –Escocia- y el rey de Bretaña constituyen una alegoría de la unión de ambos países, aunque se demuestra “the implicit superiority, despite Rosalinda’s agency, of Lucius over her, England over a feminized Scotland” (Canfield, 2000: 150-151). Rubik añade que la influencia de la heroína se manifiesta desde la pasividad, como personificación de la virtud en constante aflicción (Rubik, 1998: 66).

Las tragedias de Centlivre y Wiseman –la primera, abiertamente *whig* y la segunda, por su origen y sus relaciones muy posiblemente simpatizante de esta ideología también- son un poco menos estrictas en cuanto a contenido moralizante, y se podrían considerar con mayor razón “protofeministas”. No obstante, en el primer caso, las protagonistas son presentadas como víctimas del comportamiento egoísta de los hombres. En la tragedia de Wiseman, y a pesar de mostrar una innovadora visión de la malvada como víctima de los abusos masculinos, presenta un final moral convencional en el que la heroína reconoce haber actuado mal al desobedecer a su padre (Rubik, 1998: 89 y 94).

¹⁵³ The Prince of Libardian, “an old and impotent ‘Protector’, whose title invokes the English ‘Protector’, Oliver Cromwell; [...]” (Wilcox, 1996: 284).

El entorno socio-político fue, desde luego, determinante en este grupo de dramaturgas. Concretamente, entre 1695 y 1702, William III –un rey no muy apreciado por el pueblo pero que había aceptado todas las condiciones del Parlamento y era garante del gobierno contractual- dependía de los *whigs* por la creación del Banco de Inglaterra y la Deuda Nacional y por el apoyo parlamentario contra las facciones jacobitas de Escocia e Irlanda y en los constantes conflictos con Francia sobre el dominio del continente (Maurois, 1970: 362-364). Parlamentarios y rey se reafirmaban mutuamente. Todo el entorno social, especialmente si deseaba pertenecer a la elite, mostraba su apoyo a la política de William III. Incluso Manley, la única *tory* de esta generación, dedicó su *Royal Mischief* al Duke of Devonshire, “one of his Majesties Most Honourable Privy-Council” (Manley, 1696: “The Epistle Dedicatory”). Devonshire fue parte esencial en la *Glorious Revolution* de 1688, pues había invitado con su firma a William y Mary a tomar posesión del trono de Inglaterra. Canfield concluye que, a pesar de esta revolución,

[...] bourgeois ideology freezes out radical potentialities: real equality and power for women or for classes lower than the upper middle class. Bourgeois meritocracy, through dominant rhetorically, actually translates [...] into a plutocratic oligarchy, whose rapacious exploitation both at home and abroad is justified as the natural, civilizing order of things (Canfield, 2000: 200).

Dicho de otro modo, el modo trágico respondía, desde posiciones más progresistas o más conservadoras, a posturas convencionales formadas durante siglos de historia. Ello no impediría que en estas tragedias de autoría femenina se transmitiera un punto de vista propio, en la mayoría de los casos anecdótico, aunque no por ello menos relevante.

Además de los motivos ya expuestos, que justifican la aparición de una “segunda generación” de dramaturgas y su preferencia por la tragedia, es

RESTAURACIÓN INGLESA

necesario señalar también la preeminencia de Barry como actriz trágica tras la escisión, en la *United Company*, del grupo liderado por Betterton. El impacto de esta actriz en Londres y su poder en las tareas de gestión teatral fueron determinantes: de las 17 tragedias estrenadas por este grupo de dramaturgas, Barry protagonizó 10 -58'8%- y 6 junto a Bracegirdle -35'2%-; concretamente en el periodo 1695-1702, de un total de 9 tragedias, Barry protagonizó 6 y, además, otras 6 junto a Bracegirdle, lo que supone el 66'6% en ambos casos. Se concluye que las tragedias de estas dramaturgas - o las protagonistas apasionadas llenas de fuerza expresiva- constituyeron un reclamo incuestionable para la compañía de Betterton y para el lucimiento personal de Ms Barry.

4. EL DEVENIR DEL GÉNERO TRÁGICO: TEORÍA Y PRÁCTICA.**4.1. Los orígenes.**

Aunque la palabra "tragedia" se utiliza generalmente para referirse a la catástrofe, la violencia y el infortunio, describe más concretamente una forma de manifestación artística que, paradójicamente, divierte al espectador a través del sufrimiento. En la literatura dramática, la tragedia explora con talante serio las cuestiones que han preocupado siempre al ser humano como tal y en relación al universo que lo rodea.

La tragedia nació en Grecia y se desarrolló en el siglo V a. d. C. Esta manifestación artística formaba parte de las festividades celebradas anualmente en honor del dios Dioniso, en las que se realizaban competiciones dramáticas. Eran celebraciones de carácter ceremonioso y ritual, donde la comunidad participaba posiblemente para conmemorar la cosecha y la vendimia, asociadas con la muerte y la regeneración de la vida ("tragedy": EB). Formalmente, estas obras constituían un intercambio verbal entre el coro y un pequeño número de actores, normalmente tres. El argumento, basado en el mito griego, trataba de cuestiones filosóficas con respecto al sufrimiento humano, su dependencia de los dioses y las consecuencias del mal (Leech, 1978: 12). Lesky relaciona el origen de la tragedia griega con la épica homérica en la que el protagonista, brillante héroe y conquistador, se enfrenta a la amenaza constante de la muerte inevitable. La obra de Homero es el germen de la tragedia como género específico que articula de forma dramática una concatenación de sucesos que afectan al individuo y a su relación con los destinos de otros (Lesky, 1978: 2-3).

Esquilo (525-455 a. d. C.), Sófocles (496-406 a. d. C.) y Eurípides (486-406 a. d. C.), los representantes más importantes del género trágico griego, ofrecen a través de sus personajes y de la acción, los problemas morales y de

RESTAURACIÓN INGLESA

identidad que han asolado al hombre desde el inicio de los tiempos: su lucha contra poderes superiores e imbatibles desde su fragilidad; su espanto, su dolor, su angustia ante el mal incomprensible.

En *Los Persas*, de Esquilo, Darío regresa de entre los muertos para recordarle a su atribulado hijo Jerjes, que llevó a su ejército a la derrota ante los griegos, el trágico destino humano: "El infortunio es patrimonio de los mortales. A millares las desgracias brotan del mar, brotan de la tierra, para aquél que ve prolongados sus días" (Montsiá, 1987: 199).

Aunque nunca verdaderamente mostrada a ojos vista, sino narrada, la violencia y la venganza ocupan también un lugar relevante en estas tragedias clásicas. En *Electra*, de Sófocles, la protagonista hace pensar a su hermana Crisotemis acerca de la actitud de su madre, que realiza unas ofrendas en la tumba del padre traicionado:

Mira tú si el difunto aceptar puede
 esas honras tardías y de mano
 que sajava sus miembros moribundos
 y su cabeza exangüe aporreaba ...

(Aguado, 1965: 75)

Platón (428-348 a. d. C.) teorizó en *La República* sobre la inconveniencia de una forma artística que, como imitación de la realidad, era inferior a ésta. El filósofo consideró la tragedia un peligro moral en su estado ideal, del que habría de ser desterrada (Lesky, 1978: 6), puesto que "la razón nos lo imponía. Digámosle a ella además, para que no nos acuse de dureza y rusticidad, que es ya antigua la discordia entre la filosofía y la poesía". La existencia de ésta sólo quedaría justificada cuando fuera "útil para los regímenes políticos y la vida humana. Pues ganaríamos, en efecto, con que apareciese que no es sólo

agradable, sino provechosa" (Pabón y Fernández Galiano, 1996: 477-478). Platón puede considerarse, pues, precursor de teorías que incidirían en la funcionalidad didáctica de la tragedia.

El discípulo de Platón, Aristóteles (384-322 a. d. C.), analizó, clasificó y valoró el género trágico en su *Poética*. Esta obra pertenecía a las llamadas obras "acroamáticas" o "esotéricas", es decir, anotaciones y comentarios más para uso personal que para ser dirigidos a un hipotético lector (García Yebra, 1988: 10). En ella se encuentran reflexiones y definiciones cuya influencia posterior en la teoría y práctica de la tragedia han sido determinantes. De forma más descriptiva que normativa -en el Renacimiento sería interpretado al contrario-, en el capítulo 6 definía la tragedia como la "imitación de una acción noble y completa, de cierta extensión, en un lenguaje sazonado con diferentes aderezos en cada parte, con personajes que actúan, sin elementos narrativos, y que produce, mediante compasión o temor, la purificación de las mismas pasiones que ocurren en la escena" (Moreno Jurado, 1997: 29).

Otros conceptos aristotélicos acerca de la tragedia que igualmente tuvieron gran repercusión posterior, fueron la necesidad de respetar la unidad de tiempo -"una vuelta de sol"- y de acción, constituida por nudo y desenlace. La tragedia, como espectáculo que seduce al espectador a través del argumento o "alma de la tragedia" (Moreno Jurado, 1997: 29 y 31), debía representar a hombres de gran valor moral, renombre y prosperidad que, por un cierto error, pasaban de la felicidad al infortunio. Mediante un lenguaje retórico, aunque claro y alejado de lo enigmático, el argumento se conformaba, pues, para expresar acontecimientos "posibles" que producían terror y compasión, si bien los episodios no deberían tener lugar en escena.

RESTAURACIÓN INGLESA

El poeta romano Horacio (65 a. d. C.), en su *Ars Poetica*, reflexionando desde la práctica sobre la composición poética, insistió en el concepto de "decoro" con respecto a la unidad artística, y especialmente en la necesidad de la coherencia entre el argumento y los aspectos formales que lo representaban: lenguaje, dicción, métrica y tono (Bieler, 1975: 222-223).

La literatura clásica nos ofrece otro autor decisivo en el devenir del género trágico: Séneca (4 a. d. C.-65). Sus tragedias, de pomposa retórica y clara intención moral, tienen su origen temático en la tragedia ática y aún se discute si fueron elaboradas para su recitación o para la representación. Están estructuradas en cinco actos, entre los que el coro manifiesta sus reflexiones sobre la acción previamente desarrollada. Al final suele aparecer un mensajero cuyo relato contiene grandes dosis de violencia; esas descripciones llenas de crueldad constituyen el "*pathos*" que por su terror conmueven y emocionan todavía al lector/espectador actual. Aunque los dioses aparecen con poca frecuencia en estas obras, los fantasmas y las brujas abundan ("Senecan tragedy": EB y Bieler, 1975: 269-270).

En el cuarto acto de *Edipo*, el mensajero describe con todo lujo de detalles cómo el protagonista se arranca los ojos: "Ávido, con sus corvas manos escarba en las propias órbitas y descuaja ambos globos; [...] desgarrar con sus uñas el que fue nido de sus ojos, [...] Una espantosa lluvia de sangre riega su faz y su cabeza lacerada; y de sus venas arrancadas brota un torrente rojo" (Riber, 1957: 340).

La caprichosa intromisión de la diosa Fortuna –referencia mitológica que diferencia a estas tragedias de las griegas– es otra constante en sus obras: el coro de mujeres de Micenas advierte en el primer acto: "¡Oh, Fortuna, que engañas a los reyes con la grandeza de tus bienes [...]" (Riber, 1957: 353).

Valga esta cita como ejemplo de un tema que en la época medieval el cristianismo asimiló al desprecio por lo terrenal y a una forma de vida al margen del mundo, el *Contemptus Mundi*.

El lenguaje epigramático, expresado en verso sin rima, salpicado de inteligentes aforismos, caracteriza también la tragedia senequista. En boca de Edipo encontramos sentencias como “la ignorancia es remedio ineficaz contra los males” o “la verdad no se compadece con el titubeo” (Riber, 1957: 317 y 335).

A excepción de Séneca, el resto de la producción trágica latina carece de interés, ya que los escritores se decantaron por la épica y la lírica. La tragedia como género comenzó a perder atractivo coincidiendo con la destrucción del imperio romano y la expansión del cristianismo. Según algunas teorías, el pensamiento religioso y filosófico fue construyendo un sistema que, basado en la revelación cristiana, cambiaría la percepción de la naturaleza y del destino del ser humano. La conmemoración del sacrificio de Jesucristo en la misa, con música y estructura dramática pudo, en cierto modo, suplir lo que ofrecía la tragedia a nivel formal y argumental. Ya en el siglo XIV, Chaucer recuperó el término para aplicarlo a relatos en los que los protagonistas sufrían las contrariedades de la fortuna (“tragedy”: EB). Este autor aporta su concepto de tragedia en “The Monk’s Prologue” perteneciente a *The Canterbury Tales*:

Tragedie is to seyn a certeyn storie,
As olde bokes maken us memorie,
Of him that stood in greet prosperitee
And is y-fallen out of heigh degree
Into miserie, and endeth wrecchedly.

(Chaucer, c. 1400: vv. 3163-3167)

El redescubrimiento de la tragedia senequista a través de los humanistas italianos, y en especial de Scaligeri (1484-1558), que sentía por ella una gran

RESTAURACIÓN INGLESA

admiración, junto al aún escaso conocimiento de las tragedias originales griegas, supusieron que esta fuera el modelo preferido para desarrollar la doble tradición trágica posterior: la isabelina en Inglaterra y la neoclásica en Francia.

4.2. El resurgir de la tragedia en la Europa de los siglos XVI y XVII.

A pesar de que el Renacimiento constituye una ruptura con el mundo medieval, ésta es producto de un proceso lento en la evolución de ideas y valores, pero determinante en su influencia posterior. La tragedia resurge, tras un olvido de siglos, gracias al interés que estudiosos y pensadores prestaron al conocimiento clásico. Por otro lado, el invento de la imprenta facilitó la difusión de textos que, como la *Poética* de Aristóteles, habían permanecido en estado de práctica hibernación.

En 1508 se publicó en Venecia la primera edición impresa del texto griego aristotélico a la que seguirían otras de gran importancia, como la que en 1548 realizó Francesco Robortello ayudándose de manuscritos para realizar su edición. En esta ebullición cultural de nostalgia clásica surgieron en Italia autores que resucitaron la tragedia y teorizaron sobre ella. Giraldi (1504-1573), autor del *Discorso delle Comedie e delle Tragedie* (1543) y de tragedias como *Orbecche* (1541) o *Epitia* (origen de *Measure for Measure* de Shakespeare), conjugó la teoría aristotélica con la práctica senequista al agrado del gusto popular, creando así los cimientos sobre los que se sustentaría la renovada tragedia ("Giraldi, Giambattista": EB). Castelvetro (1505-1571) aportó a través de su particular interpretación *La Poetica di Aristotele Vulgarizzata* (1570) nociones que se convertirían en normativas: las tres unidades –acción, lugar y tiempo-, la poesía concebida como deleite -en cierta oposición a la intencionalidad didáctica

platónica y horaciana, que no llegaría a ser abandonada, sino asimilada- y el énfasis en el realismo de las obras dramáticas ("Castelvetto, Lodovico": EB).

En España, la tradición clásica grecolatina fue iniciada por autores como Fray Jerónimo Bermúdez. En *Nise Lastimosa* y *Nise Laureada* (1577) trataría un tema posteriormente recreado por Aphra Behn y Catherine Trotter en *Agnes de Castro*. Cristóbal de Virués, con *Elisa Dido* (1609), o incluso Cervantes, con *El Cerco de Numancia* (c. 1585), contribuyeron a este género dramático. No obstante, la repercusión de estas obras fue muy escasa y el gusto del público se decantó por la fórmula dinámica y de inspiración española que impuso Lope de Vega y que se acabaría denominando "comedia" (García López, 1972: 231-232).

Alexandre Hardy abrió en Francia el camino hacia la gran tragedia clásica, que adquirió su forma definitiva con Mairet. El antecesor y posterior rival de Corneille captó el entusiasmo por el teatro al gusto clásico y consiguió grandes éxitos con obras como *Virginie* (1633), *Sophonisbe* (1634) o *Le Grand et Dernier Solyman* (1637) ("Hardy, Alexandre" y "Mairet, Jean": EB). El espíritu ortodoxo auspiciado desde la esfera política por Richelieu -que fundó la normativa *Académie Française*- se tradujo en un intento de constreñir la tragedia a fórmulas clásicas: las tres unidades, junto a los conceptos de "verosimilitud", "justicia poética" y "racionalidad", se convirtieron en método. No es de extrañar que, a pesar del grandísimo éxito del que gozó *Le Cid* (1637) de Corneille (1606-1684) fuera también objeto de terribles críticas de sus contemporáneos, que provocaron la llamada *Querelle du Cid* por no respetar la norma de las unidades o por mostrar la violencia en el escenario: una bofetada suponía una ruptura con el decoro y un atentado contra el buen gusto. Corneille permaneció tres años apartado de la escena afectado por esta polémica y luego volvió con otras dos

RESTAURACIÓN INGLESA

tragedias -*Horacio* y *Cinna*- en las que sí respetó fielmente el precepto de unidad ("Corneille, Pierre": EB y Seguela, 1986: 9-20).

Las tragedias cornelianas se caracterizan, por un lado, por su verosimilitud y no sólo en lo que respecta al origen histórico de los acontecimientos. Situaciones cercanas a su época se reflejan en sus obras. Por ejemplo, en *El Cid* hay varias referencias a un tema tan controvertido como la práctica del duelo derogado por Enrique IV y renovado por Richelieu. El otro gran tema por el que padecen sus nobles y valerosos héroes es el conflicto honor-amor-deber, como expresa Don Rodrigo: "Oh, combate terrible / Que se libra en mi pecho entre amor y deber!" (Seguela, 1986: I, 7, 327-328). Además de ser considerado pionero en esta nueva forma trágica tan influyente, Corneille es reconocido por su maestría a la hora de representar conflictos personales y morales mediante situaciones dramáticas en las que aparecen temas controvertidos. Más que apelar a la emoción trágica por sus héroes, estos resultan glorificados por la fuerza de voluntad y la determinación con que se enfrentan a sus dilemas personales ("Corneille, Pierre": EB).

Fue Racine (1639-1699) quien se afanó por diseñar cuidadosamente sus tragedias atendiendo a la teoría establecida. Elegancia y buen gusto se identificaron con unas normas estrictas difundidas por académicos, miembros de la corte y propagandistas como el abate D'Aubignac, quien en el sexto capítulo del primer libro de *La Pratique du Théâtre* insiste en la necesidad de representar « [une chose] véritable ou supposée telle, dont les lieux son certains, les qualités naturelles, les actions indubitables, et toutes les circonstances selon l'ordre et la raison » (Aubignac, 1657: 34).

Esta rigidez convencional afectaba también a la forma -división en cinco actos- y a la expresión, alcanzando una belleza al gusto de la época mediante el

uso de un vocabulario de registro culto y el solemne verso alejandrino¹⁵⁴. El lenguaje triunfó sobre la acción, y el contenido se ajustó a los principios del decoro, desterrando de la escena todo acto violento, conjugando al tiempo virtud y justicia poética (Pujol, 1994: xx-xxii).

Racine caracterizó a un héroe -en la mayoría de las ocasiones curiosamente, heroínas- aristotélico, es decir, capaz de suscitar compasión y espanto, inmerso en un relato histórico real o legendario al que, sin embargo, él mismo reconoce adornar con la fábula. Antepone la universalidad de lo artístico a la individualidad de lo histórico. El gran logro de Racine consistió en saber conjugar todas estas convenciones sin menoscabo de los propósitos didácticos y recreativos. Fue una preocupación que manifestó en el prefacio a *Phèdre et Hippolite*: «[...] si les auteurs songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu'à les divertir, et s'ils suivaient en cela la véritable intention de la tragédie» (Racine, 1677: Préface). Racine es considerado el gran dramaturgo trágico francés por su maestría en el uso del verso alejandrino, por la atención que prestó a los aspectos teatrales -desde la dicción y gestos de los actores hasta los escenarios- y por sus personajes, cuya nobleza reside en denodados esfuerzos por superar las limitaciones ("Racine, Jean": EB).

4.3. La tragedia inglesa anterior a 1660.

Desde el siglo XV y, sobre todo, durante el XVI empezó a conformarse el modelo trágico inglés. Este proceso se desarrolló paralelamente a la representación de las vidas de santos o pasajes bíblicos en las *miracle plays*, *mistrieries* y *moralities*, que desembocarían en *interludes* primero y luego en *plays*. Las representaciones de piezas religiosas desaparecerían a mediados del

¹⁵⁴ En francés consta de doce sílabas.

RESTAURACIÓN INGLESA

siglo XVI, pues su supuesta tendencia católica despertaba los recelos de la Iglesia anglicana ("tragedy": EB).

A medio camino entre el drama litúrgico y secular quedaron las *morality plays* y los *interludes*, representados por actores semi-profesionales. Ambos tipos de obras constituían un sermón dramatizado en forma alegórica cuyos protagonistas eran abstracciones morales personificadas que desarrollaban un argumento con fines didácticos. El segundo tipo, de extensión más corta y elaborado posiblemente para amenizar acontecimientos festivos o a modo de entremeses en los banquetes, constituye, quizás el antecedente más directo de las nuevas formas dramáticas que se estaban gestando. En 1548 se prohíbe finalmente la festividad del Corpus Christi, en la que tenía lugar la representación del ciclo de Chester, respondiendo al rechazo reformista al dogma de la transustanciación. Aunque en el centro y en el norte de Inglaterra estas actuaciones por parte de aficionados siguieron durante casi 30 años más, el paso firme hacia la profesionalización de actores y dramaturgos fue un hecho definitivo (Hidalgo et al., 1988: 32-38).

Uno de los autores más decisivos en la conformación de la tragedia inglesa fue John Bale. Este antiguo sacerdote católico entregado a la causa protestante, en su *Interlude of God's Promises* (1538), representa una decidida apuesta por el futuro drama por su elegancia lingüística y la división formal en actos. En esta obra se menciona por primera vez la palabra *tragedy*, indicando expresamente que se trata de "A Tragedie or Enterlude" (Bale, 1577: "Title Page"). *John the Baptist's Preaching in the Wilderness* y *The Temptations of Our Lord* completan, junto a la primera, una trilogía que respondía a las nuevas doctrinas anti-católicas. Su obra más notable, *King John* (1538), aunque

incorpora personajes abstractos del teatro medieval, es considerado el primer drama histórico inglés.

La confluencia de la tradición moralista medieval y el resurgir de la obra de Séneca, gracias a las traducciones de Jasper Heywood, Alexander Neville o John Studley, fueron estructurando el estilo de la tragedia moderna. La intervención del destino, el desprecio de la gloria mundana, la venganza, el sensacionalismo y el lenguaje senequistas encajaron a la perfección con el gusto isabelino. Precisamente, el exceso retórico y su expresión mediante esquemas métricos que imitaban al latín, dieron lugar a diálogos afectados y grotescos, ridiculizados posteriormente por dramaturgos como el propio Shakespeare (Hidalgo et al., 1988: 39 y 44-45).

Gorboduc (1562), de Norton y Sackville, supuso una aportación fundamental en el desarrollo de la tragedia inglesa. Considerada la primera tragedia en lengua inglesa, fue representada por los caballeros del *Inner Temple* ante la reina en enero de 1561. Esta obra incidía sobre un problema coetáneo: la sucesión monárquica. Ferrex y Porrex, entre los que el rey ha dividido su reino, adulados por ambiciosos consejeros, se implican en una guerra en la que el primero muere, provocando la venganza materna de la reina Videna en su hijo menor y originando así las muertes sucesivas de todos los miembros del clan, lo que desemboca en la rebelión del pueblo y en la catástrofe de una confrontación civil (Hunter, 1968: 133-135). Además de los rasgos senequistas en cuanto a la estructuración, intervenciones del coro, discursos en tono sentencioso y sensacionalismo, incorpora otros elementos como el fuerte espíritu patriótico, la

RESTAURACIÓN INGLESA

expresión mediante el pentámetro yámbico usado en *blank verse* -sin rima- y los *dumb shows*¹⁵⁵ que preceden a cada acto.

En su *Defence of Poesie* (1595), el gran poeta y también crítico Philip Sidney, elogia *Gorboduc* por contener "stately speeches and well sounding Phrases, clyming to the height of Seneca his stile, and [...] notable moralitie, which it doth most delightfully teach, and so obtayne the very end of Poesie" aunque adolezca al tiempo, según su criterio, de falta de rigor clásico por ser "faulty both in place and time". El concepto purista de Sidney lo lleva a despreciar también la mezcla de géneros que impide despertar "admiration and commiseration" mediante lo que denomina "mongrell Tragi-comedy" (Watson, 1997: 121-122), un género que, sin embargo, sería también muy cultivado por atraer al público inglés.

La estela de *Gorboduc* se aprecia en otras tragedias de la época como *Jocasta* (1566), de Gascoigne y Kinwelmershe, o *Cambyses* (1570), de Thomas Preston, importante hasta el punto de que el mismo Shakespeare -aun sin poder negar de forma rotunda su influencia- parodió su estilo grandilocuente en *The First Part of Henry the Fourth* (1592), poniendo en boca de Falstaff cómo se debería encarnar la figura de un rey: "for I must speak in passion, and I will do it in king Cambyses' vein" (Greer et al., 1994: II, 4, 375-376).

Además de las actuaciones en privado ante miembros de la nobleza, el desarrollo de la actividad dramática en la época isabelina queda patente en la

¹⁵⁵ Como producto dramático totalmente acabado aparece por primera vez en esta tragedia. Los orígenes de este elemento pantomímico se encuentran en obras escritas bajo la influencia de Séneca y de los trágicos italianos. Las características comunes a los *dumb shows* son: su inserción entre actos -como los *intermedii* italianos-, su intención didáctica o moralizante, el énfasis en el carácter festivo de la representación y los personajes alegóricos o mitológicos (Mehl, 1965: 29-30).

proliferación de teatros construidos para representaciones públicas. La primera aportación llegó por parte de James Burbage, perteneciente a la compañía de *Lord Leicester's Men*, que construyó un teatro en las afueras de Londres, en 1576. A éste le siguieron otros como *The Curtain*, *The Rose*, *The Swan*, *The Red Bull*, *The Hope* o *The Blackfriars*, conviviendo con los patios de algunas posadas que, eventualmente, servían también de escenarios tales como *Bell and Cross Keys*, *Board's Head*, *Saracen's Head* o *Red Lion*, entre otras (Banham, 1990: 306-307).

Las numerosas compañías que surgieron a partir de 1572 se vieron obligadas a depender de la protección de un mecenas para evitar las sanciones derivadas del férreo control de Elizabeth I. El *Acte for the Punishment of Vocabondes* (1572) penalizaba a cómicos ambulantes que no pertenecieran a instituciones oficiales. Así nacieron agrupaciones como *The Earl's of Leicester Men*, *The Lord Admiral's Servants* o *The Lord Chamberlain's Men*. Aunque comprometidos a actuar para sus patronos a cambio de un sueldo fijo, disponían de tiempo para actuar en público y así obtener mayores beneficios económicos (Hidalgo et al., 1988: 46). El periodo 1590-1642 se distingue por una gran creatividad: se escribieron más de 2000 obras de teatro (Banham, 1990: 311) entre las que destacan las tragedias de Thomas Kyd y Christopher Marlowe.

La obra maestra de Kyd, *The Spanish Tragedy* (c. 1589), es considerada modelo de la *revenge tragedy*. En opinión de Portillo, el logro de esta tragedia fue combinar la tragedia senequista con la tradición vernácula, estableciendo unos elementos que se convertirían en distintivos del género: el fantasma víctima inocente de un asesinato que clama venganza, el vengador que padece una aparente locura sumido en una duda que dilata la consumación de la venganza y un sangriento desenlace. Usando el *blank verse*, Kyd refina el lenguaje corriente

RESTAURACIÓN INGLESA

elaborando la expresión por medio de una abundancia de figuras estilísticas que cae a veces en un artificio excesivo (Hidalgo et al. 1988: 54). Según Barish, esta expresividad queda unida de forma consciente a la acción para reforzar su significado dramático (Brown and Harris, 1966: 66-69). La oposición entre la vida y la muerte en la presentación que hace el fantasma de Andrea se convierte en la referencia al amor perdido de Bel-Imperia:

When this eternal substance of my soule
 Did live imprisoned in my wonted flesh,
 Each in their function serving other need,

[...]

But in the Harvest of my Summers ioyes
 Death's Winter niptd the blossomes of my blisse,
 Forcing divorce betwixt my Love and me.

(Kyd, 1633: I, p. A₂)

La indudable influencia posterior de esta obra se pone también de manifiesto en la dignidad que le confiere al género trágico este parlamento:

HIERONIMO: A Comedie?, fie, Comedies are fit for common wits:

But to present a Kingly troupe withall,

Give me a stately written Tragedie;

Tragoedia cothurnata, fitting Kings,

Containing matter, and not common things.

(Kyd, 1633: IV, p. K₃)

Marlowe (1564-1593), hombre de fuerte temperamento, se desarrolló en una vida privada repleta de intrigas. Fue acusado de ateo y blasfemo. Sus constantes desavenencias con la justicia y su violento fin, apuñalado en el transcurso de una reyerta, son datos que suponen un interés añadido a una carrera profesional en la que diversos personajes rebeldes parecen proyecciones

de sí mismo. En su primera obra, *Tamburlaine the Great* (1587), nos presenta ya al ser individualista en constante desafío hacia las normas religiosas y éticas establecidas, que luego se repetiría en el resto de sus tragedias. Ya desde el prólogo lo sitúa en un contexto trágico que queda definido por el escenario -“the stately tent of Warre”-, y el lenguaje -“the high astounding termes” (Marlowe, 1605: “Prologue”). Tamburlaine es temido por sanguinario, pero admirado por sus conquistas y por su sensibilidad lírica para expresar el amor que siente por Zenocrate. Representada por *The Admiral’s Men*, con Edward Alleyn en el papel principal, tuvo tanto éxito que el autor se vio forzado a elaborar la secuela inmediatamente (Hidalgo et al., 1988: 54).

El conflicto entre tradición y exaltación del individuo es aún mayor en *Doctor Faustus* (c.1588). La tragedia del hombre moderno que hace frente al universo en su búsqueda de placer, conocimiento, poder e inmortalidad se mezcla con elementos tradicionales de las antiguas *morality*s. Como consecuencia de su decisión errónea, cuando llega su improrrogable hora, Doctor Faustus es arrojado al infierno al más puro estilo de una *mystery play*:

Enter the DEVILS

My God, my God! Look not so fierce on me!

Adders, and serpents, let me breathe awhile!

Ugly hell gape not! Come not Lucifer;

I’ll burn my books –ah Mephostophilis!

Exeunt with him

(Marlowe, 1592: V, 2, 183-186)

El triunfo de la Providencia sobre las limitaciones del ser humano, cuya alma lucha en un conflicto maniqueo interior, ha supuesto que ésta sea considerada por algunos críticos como la primera “tragedia cristiana” (“Marlowe, Christopher”: EB).

RESTAURACIÓN INGLESA

En *Edward II* (c. 1592) la osadía del protagonista que reta a las convenciones sociales establecidas -su tendencia homosexual y su enfrentamiento a la nobleza- desemboca en la destrucción de su entorno. En la doble dimensión trágica, individual y social, no sólo el país queda asolado por el desastre de la guerra civil, sino que el resto de los personajes padece su propia tragedia. La reina Isabella termina confinada en una torre por decisión de su hijo tras haber sufrido los constantes desaires de su esposo: "[...] who should say, / 'Go whither thou wilt, seeing I have Gaveston'." (Marlowe, 1594: I). El propio Gaveston no llega a ver cumplidos sus ambiciosos deseos de poder, aun siendo el favorito del rey. Su condición de advenedizo es siempre contemplada como una amenaza por los nobles. Tampoco el joven Mortimer logra superar su propio destino, sucumbiendo a traiciones urdidas por él mismo. El asesinato del rey es la culminación desnaturalizada de las constantes vejaciones padecidas por un hombre despojado de su dignidad humana y de su posición social:

But can my ayre of life continue long,
 When all my sences are anoyde with stenche?
 Within a dungeon Englands king is kept,
 Where I am steru'd for want of sustenance,

[...]

They wash him with puddle water, and shaue his beard away

(Marlowe, 1594: V)

Del germen de estas primeras tragedias isabelinas, surge la evolución que alcanza su máximo esplendor en las creaciones de William Shakespeare (1564-1616). Poco se sabe de su formación académica en su Stratford-upon-Avon natal, aunque es muy posible que asistiera a la *grammar school* local. Lo que sí parece claro es que su implicación en la vida teatral de Londres como actor y

luego miembro accionista de la *Lord Chamberlain's Men* terminó fraguando en su dedicación como autor, respondiendo a la elevada demanda pública de representaciones. Sea como fuere, su talento natural unido a su experiencia teatral le condujeron a un temprano éxito que, en principio, despertó las críticas y posteriormente los elogios de sus contemporáneos ("Shakespeare, William": EB).

En 1592 ya debía de ser conocido en Londres, puesto que recibió la famosa invectiva del docto Robert Greene -componente, junto a Marlowe, Nash y Peele del grupo conocido como *University Wits*- llamándolo "upstart crow beautified with our feathers" (Hidalgo et al., 1988: 63). Tras su muerte en 1616, Ben Jonson le reconocía su "small Latin, and less Greek" al tiempo que "he was not of an age, but for all time." Milton, en 1643, ensalzaba su "[...] sweetest fancy's child, / Warble his native wood-notes wild [...]" (Partington, 1996: 380 y 465).

La complejidad y abundancia de la obra de Shakespeare no permite clasificar sus tragedias según un único criterio de coincidencias temáticas o formales. No obstante, los lazos con la tragedia clásica son notables: las atemporales preocupaciones del ser humano; el individuo angustiado y empequeñecido ante el resto del universo; los replanteamientos morales acerca de lo establecido de forma convencional; la injerencia de elementos externos que junto a los errores de los protagonistas abren la senda de la destrucción y el ambiente ceremonioso en el que se desarrollan los argumentos.

El reflexivo protagonista de *Hamlet* (c. 1601) profundiza en el problema de la existencia efímera. Al ver un cráneo, se plantea que "that skull had a tongue in it, and could sing once" (Greer et al., 1994: V, 1, 74). El protagonista

RESTAURACIÓN INGLESA

de *King Lear* (c. 1605) aparece en la escena final llevando el cadáver de su amada hija Cordelia en brazos, filtrando la atmósfera pesimista de toda la obra:

KING LEAR: And my poor fool is hang'd! No, no, no life?

Why should a dog, a horse, a rat have life;

And thou no breath at all? Thou'lt come no more,

Never, never, never, never, never.

(Greer et al., 1994: V, iii, 304-307)

La ambición de Macbeth junto a la intervención de las brujas son desencadenantes del destino trágico que se vislumbra ya desde la primera escena: "Fair is foul, and foul is fair." (Greer et al., 1994: I, 1, 10).

Shakespeare supo conjugar estos elementos filosóficos y estéticos de la tragedia clásica con la expresión viva alejada de afectaciones de tragedias anteriores, el inteligente uso de figuras retóricas, la fuerza dramática de los acontecimientos y el gusto isabelino por los episodios cruentos, sin dejar de salpicar algunas escenas cómicas como la de los grotescos sepultureros en el acto V de *Hamlet*. La expresión fluida por medio del *blank verse* no está exenta de numerosas imágenes y símbolos. Sirva como ejemplo este pequeño diálogo entre el rey Claudius y Hamlet:

KING: But now, my cousin Hamlet, and my son-

HAMLET: A little more than kin, and less than kind.

KING: How is it that the clouds still hang on you?

HAMLET: Not so, my lord, I am too much in the sun.

(Greer et al., 1994: I, 2, 64-67)

Aún aturdido por las revelaciones del fantasma del padre, los juegos de aliteración y confusión consciente entre los términos *Kin/kind* -junto a su similar e intencionado *king*- continúan con la identificación de términos referentes al

estado de ánimo con fenómenos climatológicos y la del sol con la monarquía, mediante el juego sonoro al que se prestan *sun /son*.

La oscuridad y la sangre conforman la visualización del caos del que es presa Escocia. Tras asesinar a Duncan, ésta es la imagen de Macbeth contemplándose a sí mismo.

What hands are here? Ha! they pluck out mine eyes.

Will all great Neptune's ocean wash this blood

Clean from my hand? No; this my hand will rather

The multitudinous seas incarnadine,

Making the green one red.

(Greer et al., 1994: II, 3, 59-63)

Sería complicado tratar en profundidad la compleja obra de Shakespeare en este apartado. Aquí sólo se ha tratado de aportar los rasgos esenciales que contribuirán a conformar la evolución de la tragedia inglesa.

El periodo comprendido entre 1603 y 1642 -reinados de James I y Charles I- fue también prolífico en su actividad teatral. Ambos monarcas favorecieron esta actividad que, en cierto modo, se fue institucionalizando y, por tanto, perdiendo frescura ya bajo Charles I. Finalmente, la intransigencia puritana, al clausurar los teatros, terminaría rompiendo el hábito popular de asistir a las representaciones.

A pesar de las inquietudes que despertó la muerte de Elizabeth I en el entorno teatral, el talante de James I resultó, al menos en principio, conciliador. Dos meses después de acceder al trono, llamó a los *Chamberlain's Men* bajo su patronazgo y asignó a su heredero los *Admiral's Men*. Aunque en la temporada de 1603-1604 los teatros padecieron los avatares de cierres continuados a causa del luto por la muerte de la reina y de la plaga de peste, pronto la actividad comenzó a recuperarse. La tragedia de esta época alcanzó también un merecido

RESTAURACIÓN INGLESA

esplendor. La espectacularidad, el dilema ético y el sensacionalismo que tan magistralmente cultivó Shakespeare, tienen su legítima secuela en autores como Marston, Tourneur, Chapman, Webster y Massinger.

Las tragedias de John Marston (1576-1634) tienen su origen en la *revenge tragedy* de la época isabelina. Entre ellas destacan *Antonio and Mellida* (1599), *Antonio's Revenge* (1601) y *The Tragedy of Sophonisba* (1606). La segunda de estas tragedias es la que mejor expone el estilo jacobeo. En el prólogo a *Antonio's Revenge*, Marston "teoriza" sobre el entorno apropiado para el desarrollo de una tragedia, un oscuro invierno donde "[...] a sullen tragick Scene / Would suite the Time, with pleasing congruence" y mostrando igualmente la eterna preocupación humana por el sentido de la vida:

From common sense of what men were, and are,
Who would not knowe what men must be; let such
Hurrie amaine from our black visag'd showes:
We shall affright their eyes [...]

(Marston, 1602: "The Prologue")

Lever descubre ciertos paralelismos con *Hamlet*, pero argumenta que estas similitudes pueden ser casuales y se pueden deber más bien a una fuente de inspiración común, una obra homónima perdida en la década de los 90. Marston confía en las referencias formales clásicas: la acción única sin interrupciones, desarrollada en dos días, y la localización en la corte veneciana. A estos elementos se unen efectos visuales y sonoros que acentúan el ambiente misterioso o violento, tales como las campanadas de un reloj, entradas con antorchas o descubrimiento de escenas sorprendidas (Lever, 1980: 22 y 25).

Cyril Tourneur (c. 1575-1626) constituye un caso extraordinario al ser célebre por una sola obra, *The Revenger's Tragedy* (c. 1606). Con otras

tragedias de la época tiene en común un argumento italiano y el tema de la venganza. Como diferencia, destaca la ausencia de elementos sobrenaturales que inciten al vengador: la integridad del protagonista se enfrenta a la actitud tiránica de un poder cuyos vicios fascinan y repugnan al mismo tiempo (Lever, 1980: 29-31).

George Chapman (c. 1560-1634) fue ya considerado por Francis Meres¹⁵⁶ como uno de los mejores poetas. Fue autor de piezas como *The Tragedy of Bussy D'Ambois* (c. 1604), *The Revenge of Bussy D'Ambois* (c. 1610) o *The Tragedy of Chabot* (c. 1612). Las tragedias de Chapman se adhieren al clasicismo senequista por sus propósitos didácticos y constituyen un arriesgado análisis filosófico de las relaciones de poder y de la corrupción política. De hecho, la última de las arriba mencionadas ofendió tanto al embajador francés, que Chapman fue amenazado con el ingreso en prisión (Hidalgo et al., 1988: 116-117). En la dedicatoria de *The Revenge of Bussy D'Ambois* expone los elementos que debe contener "an authentick Tragedie", es decir, "materiall instruction, elegant and sententious excitation to Vertue, and deflection from her contrary" (Chapman, 1613: "To the Right Vertuous, and Truely Noble Knight, S^r Thomas Howard & C.")

De la vida de John Webster (c. 1580-1634) se conocen pocos datos; parece que su inmersión en la vida teatral comenzó al colaborar con el gerente Henslowe y el autor Dekker ("Webster, John": EB). Sus tragedias *The White Devil* (1612) y *The Duchess of Malfi* (1614) describen el omnipresente mundo de la corrupción, con más acritud si cabe que sus contemporáneos. En *The White Devil*

¹⁵⁶ Francis Meres (c. 1565-1647), autor de *Palladis Tamia* (1598). En el capítulo "A comparative discourse of our English poets, with the Greeke, Latine, and Italian poets" hace una estimación crítica de autores contemporáneos ("Meres, Francis": DNB).

RESTAURACIÓN INGLESA

no hay héroes; los protagonistas representan al individuo modelado por una civilización desarraigada. En *The Duchess of Malfi*, y a pesar de la corrupción del poder identificada con la locura, la esterilidad y la muerte, la imagen del hijo de Antonio ofrece una posibilidad de restitución moral (Lever, 1980: 86 y 95). Dietz aporta una interesante opinión al elogiar la profundidad psicológica con que Webster caracteriza a las protagonistas de sus tragedias, puesto que el teatro jacobeo en general no abunda en personajes femeninos de este tipo (Hidalgo et al., 1988: 119).

Podría decirse que todas las tragedias jacobeanas comparten con *The Spanish Tragedy* elementos como la abundancia de personajes, la localización en la corte, el tema de la venganza y un desenlace catastrófico. Los autores de esta época añadieron además otros ingredientes: la reflexión intelectual, cierto tono satírico y el poder del estado frente a la destrucción de los valores humanos (Lever, 1980: 18).

La producción dramática de Francis Beaumont (1584-1616) y John Fletcher (1579-1625) es relevante sobre todo por las tragicomedias que crearon en conjunto y que gozaron de gran popularidad en la Restauración. En aproximadamente cinco años crearon seis tragicomedias cuyo éxito fue constante hasta 1642 y posteriormente, a partir de 1660. Obras como *Philaster* (c. 1610), *The Maid's Tragedy* (c. 1611), *A King and no King* (c. 1611) o *Cupid's Revenge* (c. 1612) incorporaban elementos que serían ampliamente explotados en el estilo heroico dominante a partir de 1660. Así, el sentimiento amoroso, la localización en parajes distantes y exóticos, los personajes enfrentados a dilemas, el suspense, las escenas sorprendidas y la tensión dramática mediante el lenguaje, son características distintivas de estas piezas sencillas a nivel estructural, pero de gran fuerza teatral (Hidalgo et al., 1988: 111-113).

Philip Massinger (1583-1640) comenzó su carrera dramática colaborando con Fletcher entre 1613 y finales de la siguiente década. En tragedias como *The Duke of Milan* (c. 1621) y *The Unnatural Combat* (c. 1624), exploró temas como los celos obsesivos o pasiones incestuosas en la que los héroes son víctimas de sus debilidades personales; pero fueron sus tragicomedias las que más influyeron durante la Restauración. *The Maid of Honour* (c. 1621), *The Bondman* (1623), *The Renegado* (1624), *The Parliament of Love* (1624) y *The Great Duke of Florence* (1627) contienen argumentos donde el aspecto sentimental acentúa dilemas éticos. Se aprecian igualmente alusiones políticas, como es el caso de *The Bondman*, cuyas escenas iniciales sugieren el apoyo al sentimiento antiespañol del entonces príncipe Charles ("Massinger, Philip": DNB). Esta obra fue precisamente una de las más populares en el periodo de la Restauración. Pepys muestra su predilección por ella; en su *Diary* deja constancia de que fue a verla al menos en cuatro ocasiones¹⁵⁷, afirmando que "There is nothing more taking in the world with me then that play" (28-07-1664). El 25-05-1661 compró la edición impresa y todavía el 02-11-1666 reconocía que "the oftener I read, the more I like".

Ya en el periodo carolino, el autor trágico más influyente fue John Ford (1586-1639). Sus tragedias se caracterizan por su capacidad de explorar el alma humana expresándose mediante un lenguaje elevado y el uso magistral de la métrica. Los temas que aparecen en sus tragedias son los conflictos entre amor/honor, castidad/lujuria y matrimonio/adulterio (Hidalgo et al., 1988: 120). Su obra más representativa es *'Tis Pity She's a Whore* (1633), en la que trata el tema del incesto mostrando cierta simpatía por los hermanos amantes que sufren el rechazo social. En *The Broken Heart* (1633) retrata a una heroína dividida

¹⁵⁷ El 01-03-1661, el 19-03-1661, el 04-11-1661 y el 28-07-1664.

RESTAURACIÓN INGLESA

entre el amor verdadero y un matrimonio concertado que desembocará en un desenlace trágico ("Ford, John": EB).

La tragedia inglesa fue, pues, evolucionando e incorporando muchos de los elementos característicos que la fueron conformando desde su resurgir en el siglo XVI. En este desarrollo se observa la progresiva tendencia desde la universalidad de los temas tratados por la tragedia clásica hacia el barroquismo, representando pasiones extremas y respondiendo al atractivo que ejercían lo sobrenatural y la violencia. Esta evolución "renacentista" incorpora, asimismo, la profundización en temas que muestran al ser humano enfrentándose en una doble dimensión trágica -personal y social- a las normas establecidas. Este espíritu de rebeldía y, en muchos casos, pesimismo, se muestra en relación con los poderes que sustentaban la formación de los entonces incipientes estados modernos. A partir de la reapertura de los teatros públicos en la Restauración, se volvería a retomar la tragedia partiendo de la sólida base establecida por sus antecesoras isabelinas, jacobeanas y carolinas.

4.4. La tragedia inglesa escrita por mujeres antes de 1660.

Ninguna de las tragedias que escribieron las mujeres antes de la Restauración se representó en los teatros públicos; sin embargo, por la naturaleza de este trabajo, merecen un pequeño comentario. Sus autoras pertenecieron al entorno aristocrático en el que se cultivaba el *closet drama*. La primera de la que se tiene noticia es la traducción al inglés de la *Ifigenia* de Eurípides, a cargo de Lady Jane Lumley (c. 1537-1576). *Iphigenia at Aulis* (c. 1550) está escrita en prosa y relata cómo la protagonista fue llevada mediante engaños al campamento griego bajo pretexto de casarse con Achilles, pero fue finalmente sacrificada a los dioses para evitar que la armada griega quedara

detenida en su avance hacia Troya (Rubik, 1998: 7). Iphigenia acepta su destino manifestando a Clitemnestra, su madre: "for do you not thinke it to be better that I shulde die, then so many noble men to be let of their iournye for one womans sake?" (Lumley, c. 1550: vv. 1192-1194).

El segundo caso digno de mención es una tragedia senequista, la traducción del *Marc-Antoine* (1578) del dramaturgo francés Robert Garnier. Su autora fue Mary Sidney, Countess of Pembroke (1561-1621). Esta mujer de amplia cultura actuó como albacea testamentaria de su hermano -el poeta Sir Philip Sidney- llegando a publicar ediciones corregidas de sus obras y a completar otras que éste había dejado inacabadas a su muerte. "The Tragedie of Antoine. Doone into English by the Countesse of *Pembroke*" (Pembroke, 1595: "Title Page") se publicó en 1592 y fue reimpressa en varias ocasiones, siendo la primera obra dramática publicada por una mujer en la historia de la literatura inglesa. La autora fue muy reconocida en su tiempo por su mecenazgo artístico en la residencia familiar de Wilton House, convertida en lugar de encuentro de poetas (Shattock, 1994: 334). Su *Antonie* fue fuente de inspiración para Kyd -que tradujo el *Cornelie* de Garnier en 1594- y para Samuel Daniel, autor de las obras senequistas *Cleopatra* (1594) y *Philotas* (1604) (Rubik, 1998: 8).

Lady Elizabeth Cary (c. 1585-1639) goza del honor de ser la autora de la primera obra original publicada por una mujer. *Mariam, the Fair Queen of Jewry* (1613) es una tragedia senequista basada en *Jewish Antiquities*, de Josephus. Cary fue una mujer cultivada, conocedora de varios idiomas y ávida lectora (Shattock, 1994: 94). Rubik elogia la seguridad en sí misma que muestra Cary al atreverse con una creación absolutamente nueva desde un relato histórico (Rubik, 1998: 10). Hodgson-Wright aporta una interesante conjetura acerca de la intencionalidad de Cary al crear una obra representable. La tradición de

RESTAURACIÓN INGLESA

funciones privadas ante un pequeño público selecto fue costumbre no sólo en Londres, sino en haciendas familiares y en universidades. Esto hace que la consideración de esta obra como un simple *closet drama* sea discutida en base a ciertos rasgos, como las numerosas acotaciones y las escenas que parecen requerir la representación física de la acción (Findlay, et al. 1999: 131-133). Sin embargo, habría que esperar hasta la Restauración para contemplar las primeras obras dramáticas de mujeres representadas en teatros públicos, y también para su progresiva profesionalización y su inclinación hacia el género trágico, ya en los últimos años del siglo XVII.

4.5. La tragedia inglesa en la época de la Restauración.**4.5.1. Teatros y compañías.**

En agosto de 1660 Thomas Killigrew y Sir William Davenant obtuvieron permisos para volver a poner el teatro en funcionamiento. Aunque la autorización no sería ratificada legalmente hasta dos años más tarde, el 9 de julio de 1660 se aprobó "a grant to Killigrew to erect a company"; la otra compañía ya había sido, "formerly granted by Pattent Unto Sir William Davenant". Killigrew, conocido como "the king's jester" (Fisk, 2000: 1) y bien relacionado con la corte, lideró la compañía del rey, la *King's Players*. El elenco estaba formado inicialmente por actores expertos como Michael Mohun y Charles Hart, procedentes de la época previa a la clausura de los teatros. Davenant, con mayor experiencia teatral, dirigió la *Duke of York's Servants*, donde agrupó a actores, también profesionales, aunque más jóvenes, como Betterton, Underhill o Nokes. Los *King's Players* inauguraron su temporada el 8 de noviembre de 1660 con *Henry IV*, en un teatro resultado de la transformación de Gibbons Tennis Court, en Vere Street, que para Pepys era "the finest playhouse, [...], that ever was in England."

(20-11-1660). Días más tarde, la *Duke's Company* hizo lo propio en el antiguo teatro ubicado en Salisbury Court.

A pesar de las mencionadas licencias exclusivas, los teatros Red Bull y Cockpit siguieron funcionando bajo la dirección de Jolly y Rhodes; se sabe que Pepys asistió el 23 de marzo de 1661 a la representación de *All's Lost by Lust*, de William Rowley, en el Red Bull. La presión ejercida al rey por Davenant y Killigrew dio lugar a la ratificación del monopolio absoluto de las empresas afines a la corte y la consiguiente exigencia legal de que otros directores montaran sus funciones en el extrarradio¹⁵⁸. Alrededor de 1665, tanto el Red Bull como el Cockpit dejaron de funcionar definitivamente. A modo de recompensa, a Jolly se le concedió la gestión de escuelas para jóvenes actores *-nurseries-* en Hatton Garden, Vere Street, Bun Hill y Barbican.

En junio de 1661 Davenant se trasladó a un nuevo teatro en Lincoln's Inn Fields -adaptando Lisle's Tennis Court en Portugal Street- que incorporaba innovaciones técnicas y decorados. Repusieron *The Siege of Rhodes*, creando grandes expectativas al prometer en el título que la obra era "a Representation by the Art of Prospective in Scenes, And the Story Sung in Recitative Musick", tal como aparecía en la edición de 1659 (Davenant, 1659: "Title Page"). Downes recalca esta novedad que introducía "new Scenes and Decorations, being the first that e're were Introduc'd in England" (Summers, 1928: 20). Un nuevo traslado en 1671 llevó a esta compañía a Dorset Garden, especialmente diseñado por Wren o algún otro arquitecto de su círculo para incluir los últimos avances en maquinaria escénica (Mora et al., 2007: 50). El elevado coste (£ 9.000)

¹⁵⁸ El 19 de julio de 1660 había quedado establecida "the suppression of all other companies" (Milhous and Hume, 1991: 2-5).

RESTAURACIÓN INGLESA

compensó a los promotores a pesar de la escasa calidad acústica (Banham, 1990: 282).

En 1663 la *King's Company* inauguró el Theatre Royal de Drury Lane en Bridges Street, dispuesto a rivalizar con Lincoln's Inn Fields por sus medios técnicos. Desde que fue destruido por un incendio en 1672 y hasta la nueva construcción en el mismo solar de otro teatro en 1674, actuaron en el antiguo Lincoln's Inn Fields, que la *Duke's Company* había dejado libre. En los inicios de la década de los setenta la mala gestión de Thomas Killigrew ocasionó que el Lord Chamberlain tomara temporalmente el control, que pasó a manos de Charles Killigrew, lo que no mejoró la situación. Hacia 1676, el envejecimiento de los miembros de la compañía, las desavenencias provocadas por las dificultades financieras y la mayor profesionalidad con la que Betterton codirigió la *Duke's*, prestando especial atención a la formación de nuevos actores, propició que ésta careciera prácticamente de competencia.

En la primavera de 1681, la *King's Company* padecía uno de los peores momentos desde su creación, pues las ganancias eran insuficientes para cubrir los gastos de la renta (Lennep, 1965: liii). Finalmente en 1682, fue absorbida por la *Duke's*, creándose la *United Company*. Así relató Cibber (1740) estos hechos:

Mohun and Hart now growing old (for, above thirty Years before this Time, they had severally born the King's Commission of Major and Captain in the Civil Wars), and the younger Actors, as Goodman, Clark, and others, being impatient to get into their Parts, and growing intractable, the Audiences too of both Houses then falling off, the Patentees of each, by the King's Advice, which perhaps amounted to a Command, united their Interests and both Companies into one, exclusive of all others, in the Year 1682 (Lowe, 1889, vol. 1: 96).

Estas circunstancias teatrales se vieron agravadas por una situación de gran agitación política: la *Popish Plot* en 1678, la crisis provocada por la disolución del Parlamento, el intento *whig* de excluir a James II de la sucesión al trono -*Exclusion Crisis*- y la muerte de Charles II en 1685 no favorecieron en absoluto el clima del espectáculo teatral. Aphra Behn aportaba así su visión satírica de la situación:

The devil take this cursed plotting Age,
'T has ruin'd all our Plots upon the Stage;
Suspicions, New Elections, Jealousies,
Fresh Informations, New discoveries,
Do so employ the busie fearful Town,

[...]

This must be damn'd, the Plot is laid in Rome

[...]

[...], these are not days,

For keeping Mistresses and seeing Plays.

[...]

(Behn: 1679: "Prologue")

El tono conservador del teatro, apartado de la antigua competitividad generada por la existencia de las dos compañías, se tradujo en una menor creatividad: en la temporada de 1677-78 se estrenaron 14 nuevas obras, mientras que en la siguiente este número se redujo a 6 (véase Lennep, 1965: 273-277).

Tras trece años de relativa calma, Betterton, Barry y Bracegirdle lideraron una revuelta contra los gerentes Christopher Rich y Thomas Skipwith, quienes deseaban abaratar los costes mediante el empleo de actores inexpertos. En

RESTAURACIÓN INGLESA

diciembre de 1694 un número considerable de actores¹⁵⁹ se dirigió al rey William III para manifestar formalmente que no estaban dispuestos a continuar "to suffer & Support themselves under the unjust oppressions & Violations of almost all the By lawes Customes & usage that has been established among us from y^e" (Nicoll, 1965: 368). El grupo obtuvo permiso para establecer una compañía aparte. Regresaron a Lincoln's Inn Fields, donde inauguraron una nueva temporada el 30 de abril de 1695.

La necesidad de atraer a un nuevo público dio lugar al resurgir de la actividad dramática: en la temporada 1694-95 se produjeron sólo 3 obras de nueva creación; en la siguiente, 23 (véase Lennep, 1965: 442-464), circunstancia que ofreció oportunidades a jóvenes autores y a las nuevas dramaturgas. Esta situación se prolongó hasta 1708, periodo en que la compañía de Betterton actuó en Lincoln's Inn Fields, y la de Rich –o *Patent Company*- permaneció en Drury Lane. En 1705, John Vanbrugh –que junto a Congreve dirigía ahora la compañía de Betterton- finalizó la construcción del impresionante Queen's Theatre en el Haymarket, que con el tiempo se convertiría en el teatro de la ópera de Londres. Este hecho dio lugar a que Lincoln's Inn Fields fuera cayendo en desuso, pero la mala acústica del Haymarket hizo que no tuviera mucho éxito. Al mismo tiempo, Rich había reformado Drury Lane, ampliando platea y palcos (Milhous and Hume, 2001: 179-184 y Donohue, 2004: 14-15). En 1708 una *Order of Union* exigió la fusión de ambas compañías. A partir de entonces, en Drury Lane se representaron las obras de teatro y en el Haymarket las cada vez más exitosas óperas italianas (Milhous and Hume, 2001: 373).

¹⁵⁹ El documento estaba firmado por Betterton, Underhill, Kynaston, Bowen, Williams, Doggett, Bright, Sandford, Bowman y las actrices Barry, Bracegirdle, Verbruggen, Bowman, Betterton y Leigh (Nicoll, 1965: 368).

4.5.2. Teoría literaria y estilos trágicos.

Aparte de estas consideraciones con respecto a la producción teatral, lo que concierne al género trágico guarda relación con ésta. El gusto del público por lo extraordinario y lo espectacular en los vestuarios y escenografía propios de la tragedia hizo que, a veces, la preocupación por las formas fuera en detrimento del contenido. El propio Dryden, que también llegaría a sucumbir a los gustos exagerados del público, se quejaba, a través de Lisideus, de su escasa calidad intelectual en *Of Dramatick Poesie, an Essay*: "I have observ'd that in all our Tragedies, the Audience cannot forbear laughing when the Actors are to die; 'tis the most Comick part of the whole Play" (Dryden, 1668: 44-45). Años más tarde, refiriéndose a *All for Love* (estr. 1677/publ. 1678), en la que había prescindido de la artificiosidad y espectacularidad de otras tragedias, admitió que fue "*the only play he wrote for himself, the rest were given to the people*" (Baker, 1782, vol. 2: 9). El 18-04-1711 Addison –glosando a Aristóteles– criticaba el exceso de espectacularidad en la tragedia de finales de siglo, en base a que "ordinary Writers in Tragedy endeavour to raise Terror and Pity in their Audience, not by proper Sentiments and Expressions, but by the Dresses and Decorations of the Stage", concluyendo que

The Tailor and the Painter often contribute to the Success of a Tragedy more than the Poet. Scenes affect ordinary Minds as much as Speeches; and our Actors are very sensible, that a well-dressed Play has sometimes brought them as full Audiences, as a well-written one (*The Spectator*, 1755: 169 y 172).

Cibber atribuyó igualmente parte de la decadencia que paulatinamente fue experimentando el teatro al gusto exagerado del público por la espectacularidad:

These two excellent Companies were both prosperous for some few Years, 'till their Variety of Plays began to be exhausted: [...]. Sir *William Davenant*,

RESTAURACIÓN INGLESA

[...], was forced to add Spectacle and Musick to Action; and to introduce a new Species of Plays, [...], all set off with the most expensive Decorations of Scenes and Habits, with the best Voices and Dangers (Lowe, 1889, vol. 1: 93-94).

El desarrollo de la tragedia en el periodo 1660-1714 está, pues, vinculado a la influencia de la protección real –el monopolio de las compañías- y la confianza en los modos trágicos anteriores, a la atracción de los espectadores por el efectismo y a los avatares de la agitación política, de la que los ciudadanos de clase media participaban más de cerca. En el transcurso de la renovación de la tragedia, no sólo el contexto socio-político o la necesidad práctica de atraer a un número mayor de espectadores son elementos decisivos en la formación y explotación de los diferentes estilos trágicos: ningún autor podía permanecer ajeno a las opiniones teóricas vertidas sobre la práctica literaria.

La abundancia de textos teóricos en la época se pone de manifiesto a través de los prólogos, epílogos, epístolas dedicatorias, correspondencia privada, etc. Esto respondía, por un lado, a la necesidad de la mentalidad cartesiana de reflexionar, razonar, justificar y explicar la producción artística y, por otro, a manifestar o inducir determinadas tendencias políticas. El espíritu dialéctico de aquella sociedad propiciaba un continuo debate del que ni siquiera un ciudadano de clase media como Pepys quería escapar. Por ejemplo, sobre un motivo de controversia como la autenticidad del argumento de una tragedia, sus amigos, charlando en la sobremesa, se enzarzaron en una “dispute between Mr. More and Dr. Clerke, the former affirming that it was essentiall to a Tragedy to have the argument of it true, which the Doctor denyed and left to me to be judge [...]” (01-09-1660). La discusión no quedó zanjada hasta que días más tarde se volvieron a encontrar en otra cena “where I did give my verdict against Mr.

Moore upon last Saturdays wager. Where Dr. Fuller coming in doth confirme in my verdict" (04-09-1660).

No era éste, desde luego, asunto banal. Para salvaguardar la estabilidad política del poder monárquico, la censura prohibió algunas obras consideradas lesivas por sus paralelismos con la realidad contemporánea. Ciertamente, los mecanismos del poder eran conscientes de la relevancia que la expresión artística adquiriría como difusora de la propaganda política. Y del mismo modo, los autores defendían vehementemente sus posiciones no sólo por convencimiento estético sino ideológico. David Womersley, en su introducción a *Augustan Critical Writing*, argumenta que

Rule; line; regularity; authority; decorum; correctness; law; restoration; reformation; plot: the vocabulary of these critics was remarkable for the extent and the insistence of its metaphorical reach outside the domain of art. The resulting possibilities were exploited consciously and unapologetically in the period between the accession of Charles II and that of George III (Womersley, 1997: xiii).

La madurez artística de la literatura inglesa se había conseguido con la Restauración monárquica, según los *tories*, y con la *Glorious Revolution* de 1688 según los *whigs* (Womersley, 1997: xvii). Para los *tories*, el advenimiento de Charles II y el restablecimiento de la monarquía suponen tal engrandecimiento social y cultural que lo consideraron, en su argumento nacionalista, como el momento de máximo esplendor para la lengua inglesa y sus formas expresivas literarias. Dryden, en *Heads of an Answer to Rymer* (1677), asegura con respecto a la tragedia que "if the plays of the Ancients are more correctly plotted, ours are more beautifully written; and if we can raise passions [...], it shows our genius in tragedy is greater" (Kinsley and Parfitt, 1970: 146).

RESTAURACIÓN INGLESA

La oposición *whig*¹⁶⁰, bajo la influencia puritana, mostraría la opinión contraria. Dennis, en *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704), manifiesta convencido que “the present English Stage is degenerated from the Virtue and greatness of the Ancient tragedy, and what is to be done to restore Modern Tragedy first to the Innocence, and secondly to the Greatness of the Grecian stage” (Womersley, 1997: 144-145).

En general, se puede hablar de varios estilos trágicos con ciertas características comunes –y otras distintivas- que se van desarrollando a lo largo de este periodo. La variedad es inmensa, y parece arriesgado clasificar la producción trágica de la Restauración¹⁶¹, pero para facilitar su estudio se podría distinguir entre: a) drama heroico, b) tragedia, c) tragicomedia y d) ópera. La novedad más representativa fue el drama heroico *-heroic play-*, al estilo de la popular *The Indian Queen* (1664) de Dryden y Howard. Este tipo gozó de su esplendor desde mediados de los 60 hasta aproximadamente mediados de los 70. A partir de esta década, el segundo estilo trágico, es decir, la tragedia propiamente dicha, toma el relevo a un modelo que acusaba su desgaste ante el público, y se empiezan a alterar los clichés tan pródigamente explotados antes, como la rima o los excesos retóricos. Quizá sean *All for Love* (1677), de Dryden, y *Venice Preserved* (1682), de Otway, los ejemplos más elogiados de este talante más moderado de expresión trágica, en la que el sufrimiento humano sustituye al dilema amor-honor del drama heroico. Esas nuevas formas trágicas derivaron en

¹⁶⁰ Esta apreciación *whig* no es, sin embargo, unánime (véase 5.1.).

¹⁶¹ Hume distingue entre *'heroic play, horror tragedy, 'high' tragedy, 'English opera', split plot/mixed plot tragicomedy, pathetic tragedy* y *'parallel plays'* (véase Hume, 1977: xiv). Canfield diferencia entre romance heroico, romance tragicómico, tragedia romántica, tragedia política, tragedia personal y sátira trágica, señalando que el drama heroico pertenece simultáneamente a todos estos géneros o modos (Canfield, 2000: xii).

el otro estilo trágico que comenzó a imponerse desde finales de los 80, la llamada tragedia "patética" o *she-tragedy*.

Estos dos estilos –drama heroico y tragedia-, junto a las tragicomedias –como *King Edgard and Alfreda* (1677), de Ravenscroft- y las óperas –como *Psyche* (1675), de Shadwell- constituyen el hilo conductor de la génesis y el desarrollo del género trágico en la Restauración. Cada una de estas formas de hacer tragedia –a pesar de ser representativas de corrientes de moda en cada época- no anuló totalmente a las anteriores; su coexistencia dio lugar a tragedias que fusionaban rasgos característicos de cada estilo. Lo que aparentemente marca este proceso es el cambio de orientación de una tragedia que traslada las preocupaciones desde los asuntos de estado hasta el drama individual del ser humano. Cuder-Domínguez arguye que el estudio de este proceso, considerado por críticos como Dobrée o Richter como degenerativo, o por Brown como evolutivo, se basa exclusivamente en las obras de autoría masculina. Canfield constituye una excepción al incluir, en su análisis de la transformación de la tragedia aristocrática en burguesa, tragedias de mujeres como Manley y Trotter (Luis-Martínez and Figueroa-Dorrego, 2003: 157-159).

4.5.2.1. Primeras tragedias y drama heroico.

En sus inicios, las dos compañías con permisos reales tuvieron que basar su seguridad en las mejores tragedias de las épocas isabelina y jacobea. Las obras de Shakespeare, repuestas, pero sobre todo adaptadas¹⁶², así como las de

¹⁶² Dryden reconoce entre los dramaturgos ingleses "our reverence for *Shakespear* much more just, then that of the *Grecians* for *Aeschylus*", pero censura que "many of his Words, and more of his Phrases, are scarce intelligible. [...] some are ungrammatical, others coarse; and his whole stile is pester'd with Figurative expressions, that is as affected as it is obscure (Dryden, 1679: "The Preface to the Play"). Para adaptarlas al

RESTAURACIÓN INGLESA

Massinger, Webster, Ford y las tragicomedias de Beaumont y Fletcher contaban entre las preferencias del público (Nicoll, 1965: 91-93). Fue Killigrew quien, por supuesto, disfrutó de mayores ventajas sobre los derechos de estas obras. Hasta agosto de 1668 Davenant no pudo acceder a una cantidad aceptable de ellas. A las iniciales 9 obras de Shakespeare y *The White Devil* de Webster, se sumaron 25 más de Shakespeare y de Ford entre otros. Este inconveniente lo había empujado a buscar nuevos autores, como Orrery. Ciertamente, una nueva era necesitaba nuevas fuentes dramáticas, y las primeras provinieron de caballeros que se habían unido al rey en el exilio y compartían con él los gustos teatrales adquiridos en la corte francesa. Al estilo de las tragedias de las épocas isabelina y jacobea, se sumaron el gusto por el sentimentalismo, el conflicto pasión-honor y las localizaciones distantes o idealizadas propias del drama cultivado en la corte de Charles I. Además, otras influencias dejarían su impronta en el intento de renovar el género y dotarlo de unas señas de identidad "inglesas". De este modo, la tragedia senequista, la ópera italiana –de donde se importó el "*Stilo Recitativo*"¹⁶³ (Davenant, 1673: I, p. 72)- y las narraciones épicas francesas,

gusto de la época, las tragedias de Shakespeare se transformaron: al estilo clásico, como la versión de *Romeo and Juliet* a cargo de Otway –*The History and Fall of Caius Marius* (estr. 1679/publ. 1670)-; añadiendo elementos heroicos y neoclásicos, como a *Antony and Cleopatra -All for Love-* de Dryden; incidiendo en la espectacularidad, como la versión operística de *Macbeth* (estr. 1664/publ. 1674) a cargo de Davenant, o destacando los paralelismos políticos como en *Henry VI* (1681), de Crowne, y *Richard II* (1681), de Tate.

¹⁶³ Desarrollado en el siglo XVII, constituye la parte declamatoria de las óperas, en la que generalmente se anticipa el argumento, opuesta a las piezas líricas de carácter más estático o reflexivo ("recitative": *The Concise Oxford Dictionary of Opera*).

populares en la segunda mitad del siglo XVII, constituyeron importantes fuentes de inspiración.

Las primeras aproximaciones a la creación de una nueva tragedia partieron de Thomas Killigrew, cuya tragicomedia en prosa *Claracilla* (1660) no pareció responder a esas necesidades. *Selindra* (1662), de Sir William Killigrew, regresaba al pasado teatral de Beaumont y Fletcher. Ya en 1663 Sir Robert Stapleton introdujo en *The Slighted Maid* un personaje cuya expresión en pareados apuntaba ya al modo de la nueva era trágica.

Esta búsqueda de nuevas formas expresivas para la tragedia dirigió también su mirada hacia el neoclasicismo francés. Ejemplos son las versiones traducidas de *La Mort de Pompée* de Corneille (*Pompey the Great*, 1664) en *blank verse* por Waller, Dorset y Sedley o la de Katherine Philips. Esta dramaturga introdujo en su tragedia música y danzas, tan propias del espectáculo teatral de la Restauración. Evelyn "saw the tragedy of *Horace* (written by the *virtuous* Mrs. Philips) acted before their Majesties. Betwixt each act a masque and antique dance" (04-02-1668). El impresor de *Pompey* se dirige al lector para advertirle que la autora lo es en tanto que traductora y que "the Songs between the Acts, [...] were added only to lengthen the Play" con el propósito de make it fitter for the Stage (Philips, 1669: "To the Reader"). Lacy compuso la música y creó las coreografías de las danzas para los entreactos, interpretadas por él mismo y Nell Gwynn (Milling, 2000: 277). Aunque en el caso concreto de esta tragedia la portada de la edición de 1663 consigne que fue "Acted with Great Applause" (Philips, 1663: "Title Page"), parece que –sin poder

RESTAURACIÓN INGLESA

negar su influjo¹⁶⁴- estos experimentos no respondieron a las nuevas demandas de crítica y público. A través del personaje Player, Davenant critica que “The French convey their arguments too much / In Dialogue: their speeches are too long” (Davenant, 1673: I, p. 75). Neander -el nuevo hombre, álgter ego de Dryden- dedica estas objeciones a la tragedia francesa en *Of Dramatick Poesie, an Essay*:

[...] those Beauties of the French-poesie are such as will raise perfection higher where it is, but are not sufficient to give it where it is not: they are indeed the Beauties of a Statue, but not of a Man, because not animated with the Soul of Poesie (Dryden, 1668: 48).

Tales críticas parecen similares a opiniones más populares, como la de Pepys, que consideró la previamente mencionada *Horace* como “a silly tragedy” (04-02-1668). La búsqueda de nuevos modelos trágicos respondía a la necesidad de expresar otras sensibilidades. Thomas Porter lo intentó con *The Villain* (1662), un ejercicio contemporáneo de la tragedia de la época anterior, lo que supone un inusual precedente de la *horror tragedy*: intrigas, intento de violación, asesinato y el malvado protagonista son ingredientes que luego serían cultivados con profusión en la década de los 70.

Sir Robert Howard, que en 1662 había contribuido a la génesis de las nuevas formas con *The Surprisal* por su elevado tono melodramático, añadió aún más excitación en *The Vestal Virgin* (c. 1664). La abundancia de pareados heroicos y el dilema amor-honor, aderezado con escenas cruentas, resultaron elementos modernos y atractivos para el público.

¹⁶⁴ Incluso ya en la década de los 70, también las tragedias de Racine sirvieron como modelo a Crowne y a Otway, cuyas *Andromache* (estr. 1674/publ. 1675) y *Titus and Berenice* (1677), respectivamente, se basan en tragedias del dramaturgo francés.

The Great Favourite, or, the Duke of Lerma (1668) es considerada una de las mejores tragedias, aunque basada en una anterior, quizás de Ford, según argumenta Harbage (Hume, 1977: 252). La mezcla de *blank verse* y pareado heroico constituye el medio expresivo donde se mueven las fuertes personalidades de los duques de Lerma y Medina. Howard se defiende en el prefacio de las acusaciones de no atenerse a las normas del decoro en los contenidos y formas del drama heroico -especialmente según los presupuestos de Dryden- ya que no se pueden imponer "strict rules to things that are not Mathematical, [...] for the difference of *Tragedy* and *Comedy*, [...], there can be no determination but by Taste" (Howard, 1668: "To the Reader"). Richard Flecknoe contribuyó a este germen trágico con *Love's Kingdom* (1664), una versión de otra obra suya anterior, *Love's Dominion* (1654). Sutherland la encuentra anticuada y carente de respuesta para las nuevas apetencias (Sutherland, 1969: 46).

Desde mediados de los 60 y hasta mediados de los 70, fue sin duda el drama heroico en rima el gran atractivo para el público. El estilo formal de estas obras puede ser entendido por el gusto contemporáneo como el de espectáculos operísticos que celebraban la Restauración monárquica y presentaban a la aristocracia como naturalmente superior y destinada a gobernar por designio divino. Canfield destaca igualmente la importancia argumental de un género en el que el concepto de "*constancy or trust*" es central a la ideología monárquico-aristocrática: lealtad mutua entre Dios, rey, gobierno y pueblo. El exotismo de la puesta en escena añade espectacularidad a una manifestación de superioridad occidental -cultural y económica- sobre el Mediterráneo y los océanos Atlántico, Pacífico e Índico, muestra, en definitiva, del incipiente imperialismo británico (Canfield, 2000: 6-7 y 24-25). Fue desde luego en el entorno de la corte de

RESTAURACIÓN INGLESA

Charles II donde se empezó a gestar esta nueva forma dramática. Davenant puede considerarse el pionero, "who at once brought it up upon the Stage, and made it perfect, in the Siege of *Rhodes*" (Dryden, 1664: "To the Right Honourable Roger Earl of Orrery") y en la dedicatoria a la obra ya apuntó muchas características formales y la preeminencia de un argumento "Heroical, [...] intelligibly convey'd to advance the Characters of Vertue in the shapes of Valour and conjugal Love" (Davenant, 1659: "To the Reader"). Posiblemente se tratara de la primera ocasión en la que la palabra "heroical" fuera utilizada en esos términos (Poston, 1921: 18).

Roger Boyle, Earl of Orrery, fue quien dio forma definitiva al drama heroico, al parecer a instancias del propio rey. En una carta dirigida al Duke of Ormond con fecha de 23-01-1661 asegura que:

[...] he [the King] commanded me to write a play for him. [...], some months after, I presumed to lay at his majesty's feet a tragi-comedy, all in ten feet verse and rhyme. I writ it in that manner upon two accounts; first, because I thought it was not fit a command so extraordinary should have been obeyed in a way that was common; secondly, because his majesty relished rather the French fashion of plays, than English [...]. In the speeches and discourses of duel, honour, jealousy, revenge, love and envy, I have carefully declined saying any thing that I ever heard or read on any of those subjects, that if the conceptions of them should not please you, the newness of them might (Orrery, 1742: 38-39).

Para Nicoll, no cabe duda de que *The General* –que no fue publicada en su tiempo-, estrenada en Dublín en 1662 y en Londres en 1664, fue escrita antes que *The Indian Queen*, de Dryden y Howard. Otras obras del autor como *Henry the Fifth* (estr. 1664/publ. 1668), *The Black Prince* (estr. 1667/publ. 1669) o *Mustapha* (estr. 1665/publ. 1668) constituyeron formas experimentales del

nuevo drama realizadas de forma consciente (Nicoll, 1965: 107). Su influencia en este estilo dramático queda de manifiesto en las características que señala Langbaine: "Plays in Heroick Verse; wherein not only the true English Courage is delineated to the Life: but likewise the very Infidels and Barbarians, are taught by his Pen, not only Humanity, but the Highest Morality and Virtue" (Langbaine, 1691: 27). Aun así, los dramas heroicos de Orrery no alcanzarían la popularidad de la que gozaron los de Dryden, Howard, Settle, Banks o Lee. Parece que los excesos retóricos –a pesar de la maestría en el uso del verso- imitando a los franceses no llegaron a satisfacer las preferencias del público.

Dryden se emplearía a fondo para dotar a sus dramas heroicos de mayor emoción y espectacularidad, y de este modo responder a los intereses comerciales de las compañías (Nicoll, 1965: 110). Dryden no sólo cultivaría este género, sino que lo defendió en sus consideraciones teóricas. En su "Of Heroick Plays. An Essay", -prefacio a *The Conquest of Granada* (estr. 1670/publ. 1672)-, sentó las bases de esta nueva forma dramática como contrapartida a la poesía épica. El sentimiento de grandiosidad y el alejamiento de la vida cotidiana debían traspasar la simple imitación de lo natural, "the world of theatre is far above the ordinary proportion of the Stage". La hipérbole inherente a los protagonistas titánicos, las situaciones cruentas y la grandeza de la expresión rimada son elementos constituyentes de un género que trasladaba al espectador a un mundo imaginario, alejado de sus preocupaciones comunes en la realidad: "an heroick Play ought to be an imitation, in little of an Heroick Poem: [...] Love and valour ought to be the Subject of it." (Dryden, 1678: "Of Heroick Plays. An Essay"). El conflicto amor-honor es en el que el intrépido, noble y apasionado héroe se ve atrapado por unos sentimientos extremos y por la intervención del malvado pero astuto villano.

RESTAURACIÓN INGLESA

El uso del pareado heroico procede posiblemente de la influencia corneliana y se convierte en uno de los medios utilizados para generar interés y emoción, ya que "Serious Playes ought not to imitate Conversation too nearly" y concurre, con una espectacular puesta en escena para ejercer, casi en un control hipnótico, un "absolute dominion over the minds of the spectators" (Dryden, 1678: "Of Heroick Plays. An Essay"). Dryden había defendido inicialmente el verso rimado en detrimento del verso suelto o *blank verse*:

[...] Rhyme so knits up by the Affinity of Sounds, that by remembering the last Word in one Line, we often call to Mind both the Verses. [...] Then in the quickness of reparties, [...] it has so particular a Grace, [...]. The great easyness of Blank Verse, renders the Poet too Luxuriant; he is tempted to say many things, which might better be Omitted, [...] (Dryden, 1664: "To the Right Honourable *Roger* Earl of ORRERY").

También Rymer arguye en el prefacio de *Edgar* (1678) que la rima es el medio "most proper for epic poetry" (Rymer, 1693: "Advertisement"). Howard, sin embargo, les llevaría la contraria, opinando que *blank verse* y rima "are both proper, that is, one for a Play, the other for a Poem or Copy of Verses; a Blank Verse being as much too low for one as Rhyme is unnatural for the other" (Howard, 1665: "To the Reader"). Años más tarde, la presión del público¹⁶⁵ y quizás su propia evolución poética llevarían al propio Dryden a renunciar a sus presupuestos anteriores:

Our Author by experience finds it true,
'Tis much more hard to please himself than you:

¹⁶⁵ Espectadores como Pepys opinaban que *The Indian Queen* resultaba "spoil'd with the rhyme" (01-02-1664). No obstante, esta pieza "met with great applause" (Baker, 1782, vol. 2: 167), a lo que contribuyeron el espectacular vestuario y la escenografía.

And out of no feign'd modesty, this day,
 Damns his laborious Trifle of a Play:
 Not that its worse than what before he writ,
 But he has now another taste of Wit;
 And to confess a truth, (though out of time)
 Grows weary of his long-lov'd Mistris, Rhyme.

(Dryden, 1690: "Prologue")

El uso de la rima generó un intenso debate. Años más tarde, Addison zanjaría la cuestión apostando por la naturalidad en el lenguaje y considerando el *blank verse*, "such a due medium between rhyme and prose, that it seems wonderfully adapted to tragedy" (*The Spectator*, 1755: 157).

La espectacularidad fue un elemento de obligada inclusión en los dramas heroicos. En *The Indian Queen*, por ejemplo, la protagonista usaba un atuendo auténtico que Behn –según relata la escritora en *Oroonoko*– había traído desde Surinam: "the Dress of the *Indian Queen*, infinitely admir'd [...]" (Behn, 1688: 5). La posibilidad de aprovechar la escenografía diseñada expresamente para su estreno, condujeron a Dryden a crear la secuela de *The Indian Emperor* (estr. 1665/publ. 1667), que gozó igualmente de gran popularidad. Las escenas de lucha, los lugares misteriosos, los calabozos y los llamativos efectos sonoros respondieron de nuevo a las expectativas del público (Nicoll, 1965: 112-113).

Tyrannic Love (estr. 1669/publ. 1670) y *The Conquest of Granada* incluyen el mismo tipo de elementos fastuosos y añaden otra característica que resultaría del agrado del público: las expresiones exclamatorias para maldecir de forma "literaria". Addison criticaría estos excesos verbales

[...] which may be reckoned among [...] the false Beauties, of our *English* tragedy: [...] The warm and passionate Parts [...] are always the most taking with

RESTAURACIÓN INGLESA

the Audience, for which Reason we often see the Players pronouncing, in all the Violence of Action, several Parts [...] which the author writ with great Temper, and designed that they should have been so acted (*The Spectator*, 1755: 163).

Nicoll ofrece ejemplos de este lenguaje denominado *rant*¹⁶⁶ como "Furies! and Hell!", "Hell! Furies! Fiends! and Plagues!", "Night! Horrour! Death! Confusion! Hell! and Furies!", que se convertirían en habituales de la tragedia y permanecerían como signo distintivo del género hasta finales de siglo (Nicoll, 1965: 129-130). En el gusto por incluir estas expresiones en las tragedias se constata un incremento progresivo cuantitativo entre 1660 y 1685. El promedio de aparición de los términos "*Furies!*" o "*Hell!*" aumenta desde el 0'8 al 7'3 por tragedia. Los periodos en los que más se aprecia esta incidencia son, ordenados de mayor a menor por el promedio de ocasiones, 1681-1685 (7'3); 1676-1680 (5); 1686-1690 (4'75) y 1706-1710 (4'75). En general, parece que el término "*Hell!*" fue favorito frente a "*Furies!*", especialmente en los lustros 1671-1675 (92%); 1691-1695 (91%) y 1706-1710 (89%).

Se puede concluir también que el descenso de 11 puntos porcentuales en el lustro 1696-1700, con respecto al inmediatamente anterior, podría estar relacionado con la presión ejercida por el entorno religioso radical sobre la moralidad del teatro y la aparición de la "segunda generación" de dramaturgas. No obstante, y a pesar de que el uso de estos términos por parte de las autoras es menor (43% en dramaturgas frente al 57% en dramaturgos), la diferencia no es excesiva y siguiendo la tónica general, muestran ciertas preferencias por el término "*Hell!*" (44%) ante "*Furies!*" (35%) (véase ANEXO 7.10.).

¹⁶⁶ Término definido en el diccionario de Johnson como "High sounding language unsupported by dignity of thought" (Chalmers, 1994: 592).

Otros autores seguirían la estela iniciada por Dryden, modelando sus tragedias al estilo "heroico". Settle consiguió un gran éxito con *Cambyses* (1671), publicada en 1671, 1672, 1675 y alcanzando la cuarta edición en 1692 (véase en Copac). Parece que la fórmula que mezclaba en una localización exótica escenas sorprendidas, sentimiento amoroso, elementos sobrenaturales y horror volvió a dar resultados con respecto a la acogida del público (Nicoll, 1965: 117). La atmósfera bélica y amorosa en *The Empress of Morocco* (1673) reportó a Settle otro gran éxito, "It was in such high esteem, that it was acted at court, and the lords and ladies of the bedchamber acted in it" (Baker, 1782, vol.2: 103). Pruebas de la buena acogida entre el público fueron las funciones que, según Dennis, se prolongaron "a month together" (Nicoll, 1965: 117) y la reacción de otros dramaturgos. Thomas Duffett la parodió en su farsa *The Empress of Morocco* (estr. 1673/publ. 1674) y en 1674, Dryden junto a Shadwell y Crowne elaboraron una crítica detallada en *Notes and Observations on The Empress of Morocco* (Gildon, 1699: 123). Settle fue acusado de usar

[...] such a confus'd heap of false Grammar, improper English, strain'd Hyperboles, [...]. His Plot is incoherent [...]; and the Characters of his Persons so ill chosen, [...]. They all speak alike, [...]: every one Rants and Swaggers, and talks Non-sense abundantly (Dryden, 1674: "The Preface").

El autor respondió con "another Pamphlet, which shewed Mr. *Dryden* was not Infallible" (Langbaine, 1691: 440). Así, con grandes dosis de ironía, le recriminaba que no era sólo

[...] the calling all Mankind Fools, [...] the boldest Drydenism that e're came in Print. [...] there's worse behind, this Rude, unmannerly, ill-bred, sawcy and over-grown Rayler cannot forbear calling the Ladies Fools too, when he says, (*I am not*

RESTAURACIÓN INGLESA

ignorant that his admirers, who are most commonly Women will resent this ill & c. (Settle, 1674: "The Preface").

Este comentario incide de nuevo en el gran predicamento del que estas obras espectaculares gozaron entre el público femenino. Settle repetiría el esquema de situaciones y argumentos en *The Conquest of China* (1675) e *Ibrahim, the Illustrious Bassa* (estr. 1676/publ. 1677), esta última basada en la novela homónima de Madeleine de Scudéry.

También Otway creó dramas heroicos de éxito. En *Alcibiades* (1675) recreó la personalidad del político y militar ateniense descrita por Plutarco y Cornelio Nepote convirtiéndolo en un héroe "more scrupulous [...] than the Historians do, who accuse him of Adultery with the Queen of *Agis*" (Gildon, 1699: 108). *Don Carlos, Prince of Spain* (1676) "met with very great applause"; parece incluso que Betterton afirmó que superó en éxito a "*Venice Preserved, or The Orphan*, and was infinitely more applauded and followed for many years" (Baker, 1782, vol. 2: 90). Nicoll destaca la excelente caracterización de los malvados y la ausencia de imprecaciones, que confiere a esta tragedia mayor naturalidad en la expresión de los sentimientos (Nicoll, 1965: 120-121).

Entre los dramas heroicos de Lee destaca *Sophonisba* (estr. 1675/publ. 1676), "writ in Heroick Verse, and hath always appear'd on the Stage with applause; especially from the Female Sex" (Langbaine, 1691: 325). El énfasis en el sentimiento amoroso representado en "The loves of Sophonisba and Masinissa [...] delicately and efficiently managed" (Baker, 1782, vol. 2: 348) constituye un paso significativo hacia el tono melodramático que progresivamente irían incorporando las tragedias.

The Destruction of Jerusalem by Titus Vespasian (1677) fue la aportación de mayor éxito que Crowne hizo al drama heroico rimado. Escrita en dos partes,

"These Tragedies [...] written in Heroick Verse, [...] were acted with good Applause" (Langbaine, 1691: 95). Parece, sin embargo, que a pesar de la popularidad de esta pieza, "the author found it necessary to enter into some kind of vindication of himself, with respect of his character of *Phaartes*" (Baker, 1782, vol. 2: 84). Baker hace referencia a la vehemencia del personaje que cierto sector del público femenino criticó (véase 3.2.).

El poderoso atractivo ejercido por el drama heroico fue finalmente degenerando, víctima de fórmulas repetitivas que se dirigían en exceso a llamar la atención del público. El progresivo declive no sólo se puede atribuir a las numerosas referencias satíricas en obras contemporáneas. El prólogo a *The Sullen Lovers* (1668) advertía al público de que no encontraría

[...] kinde Romantick Lovers in his Play,
 To sigh and whine out passion, such as may
 Charme Waitingwomen with Heroick Chime,
 And still resolve to live and die in Rhime;
 Such as your Eares with Love, and Honour, feast,

[...]

(Shadwell, 1668: "Prologue")

Buckingham, en *The Rehearsal* (1671), dirigió su mordacidad hacia Dryden que, personificado en el pedante Bayes, describe características formales del drama heroico o la caracterización del protagonista:

BAYES: Why, I have design'd a Conquest, that cannot possibly, I gad, be acted
 in less than a whole Week, and I'l speak a bold word, it shall Drum,
 Trumpet, Shout, and Battle, I Gad, with any the most Warlike Tragedy we

RESTAURACIÓN INGLESA

have, either Ancient or Modern¹⁶⁷. [...] a fierce *Hero*, that frights his Mistress, snubs up Kings, baffles Armies, and does what he will, without regard to Numbers, good Manners, or Justice.

(Buckingham, 1683: IV, 1, pp. 35-36 y 38)

En *The Reformation* (estr. 1672/publ. 1673) Dryden fue caricaturizado en el personaje del Tutor, quien afirma que

[...] Tragedy I say's my masterpiece. [...] let it always be some warlike action; you can't imagine what grace a drum and trumpet give a play. Then sir, I take you some three or four, or half a dozen kings, [...]. There, you know, is opportunity for love and honour and fighting, and all that. [...] be sure to raise a dancing singing ghost or two, court the players for half a dozen new scenes and fine clothes [...], put your story into rhyme, and kill enough at the end of the play [...] (Prieto-Pablos et al., 2003: IV, 1, 178-207).

A pesar de las parodias y un cambio de enfoque en la forma de hacer tragedias, muchas otras características del drama heroico aparte de la rima¹⁶⁸ sobrevivieron en las obras "serias" posteriores, e incluso a finales de siglo no sólo muchos dramas heroicos siguieron representándose con éxito (Loftis, 1976: 283-284),

¹⁶⁷ Dryden se defendió en estos términos:

To those who object my frequent use of Drums and Trumpets, and my representations of Battles; I answer, [...] *Shakespeare* us'd them frequently: [...] But, I add farther; that these warlike Instruments, and, even the representations of fighting on the Stage, are no more than necessary to produce the effects of an Heroick Play; that is, to raise the Imagination of the Audience, [...] (Dryden, 1678: "Of Heroick Plays. An Essay").

¹⁶⁸ Nicoll observa que la rima no es un elemento exclusivo del drama heroico, ya que comedias como *The Spanish Rogue* (estr. 1673/publ. 1674), de Duffett, o tragicomedias como *The Forced Marriage* (estr. 1670/publ. 1671), de Behn, hacen uso del pareado. Sin embargo, otras como *Abdelazer* (estr. 1676/publ. 1677), de Behn, o *King Edgard and Alfreda* (1677), de Ravenscroft, contienen todas las características "heroicas" excepto la rima (Nicoll, 1965: 100-101).

sino que se estrenaron algunos de nueva creación. Tales son los casos de *Distressed Innocence* (estr. 1690/publ. 1691), de Elkanah Settle, "received with great applause" (Baker, 1782, vol. 2: 88) y *Heroick Love* (estr. 1697/publ. 1698), de Granville, considerada por Gildon como "one of the best of our Modern Tragedies, and writ after the manner of the Ancients, which is much more natural and easie than that of our Modern Dramatists" (Gildon, 1699: 66).

4.5.2.2. Tragedia.

El diccionario *Glossographia* (1661) definía la tragedia como
 [...] a lofty kind of Poetry [...] a *Tragedy* treats of exilements, murders, matters of grief, & c. [...] the greatest part of the Actors are Kings and Noble Persons; [...]. The Subject [...] is commonly true and once really performed; [...] The beginning is calm and quiet, the end fearful and turbulent; [...] *Tragedies* ought to have five Acts and no more, [...]. These Acts are divided into several Scenes, [...]; The Definition of a Scene being *Mutatio Personarum* (Blount, 1661: "Tragedy").

Muchas de las tragedias que se crearon a partir de finales la década de los 70 –cuando la popularidad del drama heroico rimado empezó a decaer– contenían estos elementos canónicos, pero la variedad fue el rasgo distintivo y la capacidad creativa de los dramaturgos dio su particular interpretación a la norma. La fusión de estilos trágicos puede considerarse, pues, la característica principal en el desarrollo de la tragedia de finales de siglo. Nicoll señala un aumento de elementos pseudo-clásicos y shakespearianos en detrimento de los heroicos, a la vez que la popularidad de la ópera seguía en aumento y el sentimentalismo empezaba a ganar terreno en los argumentos (Nicoll, 1965: 141-142).

RESTAURACIÓN INGLESA

Las tragedias hechas a imitación del clasicismo procedente de Francia no tuvieron demasiado éxito: los largos monólogos, la frialdad del lenguaje y la inflexibilidad que suponía atenerse estrictamente a las tres unidades no parecieron ser del agrado del público. *Edgard, or the English Monarch* (1678) -de Rymer- a pesar de estar escrita en "heroic verse", muestra claramente estos elementos clásicos: "The scene is fixed in London; the unity of time is so well preserved, that the whole action lies between 12 at noon an 10 at night" (Baker, 1782, vol. 2: 99). *The Unnatural Brother* (1697), de Edward Filmer, fue también "unsuccessful", ya que "it wants incident" (Genest, 1832, vol. 2: 114). Incluso la ya más tardía –y considerada modelo de tragedia neoclásica- *Cato* (1713), de Addison, es censurada por su falta de dramatismo a pesar de su éxito:

This play was performed eighteen times during its firs run, [...]. It may not, however, be impertinent to observe [...], that the beauties of poetry and the spirit of liberty which shine through the whole, scarcely more than compensate for its want of *pathos*, and the deficiency of dramatic business (Baker, 1782, vol. 2: 46).

Genest insistiría también en lo apropiado de esta obra para su lectura, probablemente señalando la escasa teatralidad: "On the whole *Cato* is read with peculiar pleasure, [...], but the love business is very unworthy of Addison" (Genest, 1832, vol. 2: 514).

Otro ejemplo de tragedia que trata de imitar a los clásicos es *All for Love*, de Dryden. Esta intencionalidad queda de manifiesto en el prefacio: "I have endeavoured in this play to follow the practice of the ancients, who, [...] are to be our masters". Puesto que "our passions are, or ought to be, within our power, [...] the unities of time, place and action more exactly observed than, perhaps, the English theatre requires" (Andrew, 1983: 19-20 y 10). El dominio de las

pasiones mediante el respeto a las tres unidades es lo que Leech considera esencial para que “the characters presented [...] cannot get away from each other [...]; there is no room for anything but elegance or at least economy, no room to sprawl” (Leech, 1978: 75). Por el contrario, esta moderación consciente lejos de los excesos retóricos y escénicos de otras tragedias es lo que precisamente critica Hume: la escasez de acción reduce el suspense mediante las constantes recapitulaciones y la presentación de un héroe que ya había padecido la “caída” (Hume, 1977: 203-204). Ese héroe “humanizado” en lucha contra el destino sufre, según Canfield, una tragedia personal en la que las pasiones resultan destructivas para el propio protagonista y para su estado (Canfield, 2000: 60). La crítica contemporánea la consideró, sin embargo, “the most compleat dramatic piece of that justly admired author”. Baker señala igualmente que, si bien no iguala a la fuente shakespeariana –*Antony and Cleopatra* (1623)- en

[...] fire and originality, he has equally surpassed him in point of regularity and poetic harmony; and it may perhaps stand hereafter as a matter of contest, whether this tragedy is, or is not, to be esteemed as an invincible masterpiece of the power of English poetry (Baker, 1782, vol. 2: 9).

A medida que el siglo avanzaba y el estilo heroico perdía presencia en las tragedias¹⁶⁹, nuevos elementos argumentales se fueron incorporando a ese género. Sin abandonar totalmente los elementos propios del drama heroico, la exaltación del dolor y la melancolía –junto a las comprensibles referencias

¹⁶⁹ En el prefacio a *Don Sebastian* (estr. 1689/publ. 1690), Dryden manifiesta su hastío por el mundo del teatro observando que “Love and Honour (The mistaken Topicks of Tragedy) were quite worn out” (Dryden, 1692: “Preface”). En el epílogo a *The Ambitious Slave* (1694) se advierte al público de que el autor “ [...] Treats you with an Out-of-fashion Play” (Settle, 1694: “Epilogue”).

RESTAURACIÓN INGLESA

políticas tras la *Popish Plot* empezó a ganar terreno en la década de los 80. Elkanah Settle obtuvo una gran acogida en el entorno *whig* con la anticatólica *The Female Prelate, Being the History of the Life and Death of Pope Joan* (1680), que dedicó a Shaftesbury¹⁷⁰. En la evolución del patetismo al sentimentalismo, hacia lo que Nicoll denomina "bourgeois tragedy" (Nicoll, 1965: 162), destacan obras de Thomas Otway como *The Orphan* (1680), "a very moving Tragedy" (Langbaine, 1691: 398) o *Venice Preserved* (1682). Descrita por Gildon como "an incomparable Play, and often acted of late Days" (Gildon, 1699: 108), dejan constancia de su popularidad las reposiciones en los siglos XVIII y XIX, la adaptación francesa hecha por La Fosse en 1698 y las traducciones al francés (1746 y 1822), al holandés (1755), al ruso (1764), al italiano (1817) y al alemán (1847). Nicoll destaca igualmente la intensidad dramática de la obra y la profundidad psicológica de los personajes que representan los sentimientos universales presentes en todas las relaciones humanas (Nicoll, 1965: 164-165).

La tendencia hacia el sentimentalismo y la representación de las pasiones privadas está presente también en las tragedias de John Banks. *The Unhappy Favourite* (estr. 1681/publ. 1682), "acted with good success" (Langbaine, 1691: 9) es elogiada por Baker por "having constantly a very strong influence on the tenderer passions of the audience" (Baker, 1782, vol. 2: 394). En opinión de Baker, el hecho de que *Virtue Betrayed* (1682) se convirtiera en "a favourite with the fair sex" se debe precisamente a cierta

¹⁷⁰ Eminente político que lideró la campaña *whig* para excluir al Duke of York –el futuro James II– del trono por su abierto catolicismo y sus previsibles alianzas con Francia ("Cooper, Anthony Ashley, first earl of Shaftesbury": DNB).

[...] pathetic manner of conducting the plot, which seldom fails of engaging the hearts, and drawing tears from the eyes of the audience, even in despite of the greatest deficiency both of poetry and nature in the language" (Baker, 1782, vol. 2: 391).

Thomas Southerne comenzó su carrera dramática profesional con *The Loyal Brother* (1682), que aún conservaba características del drama heroico, pero apuntaba ya hacia elementos que incidirían en el sentimentalismo y el propósito moralizante tan propios de la tragedia de finales de siglo. La apuesta definitiva por este estilo trágico llegó con *The Fatal Marriage* (1694), "received with vast Applause, and is yet acted with Success; the Distress of the Story being extremely moving, and the Passions very well touch'd" (Gildon, 1699: 135). *Oroonoko* (estr. 1695/publ. 1696) obtuvo asimismo en su estreno "mighty Success" (Gildon, 1699: 136), "And has ever since continued to give pleasure in the tragic parts of it to every sensible and feeling auditor, the love of Oroonoko to Imoinda [...], the tenderest, [...] the most manly, noble and unpolluted" (Baker, 1782, vol. 2: 265. Véase análisis en 5.).

A medida que el siglo avanzaba, los intereses de la pujante clase burguesa se incorporaron a los temas tratados por las tragedias: los dramas individuales –llevados al extremo del dramatismo y la angustia-, el énfasis en el sufrimiento de las protagonistas femeninas y la intención didáctico-moralizante cobraron más importancia (véase el prólogo de Rowe a *The Fair Penitent* en 3.2. y *she-tragedy* en 3.3.8.). Hume incide además en la influencia que la disponibilidad de Barry y Bracegirdle ejerció en la creación de este tipo de tragedias (Hume, 1977: 217-220). Nicholas Rowe puede considerarse el mejor exponente de esta nueva tendencia en la tragedia. En opinión de Dobrée, la compasión –*pity*– sustituyó definitivamente al auténtico terror trágico de la tragedia clásica, de manera que el sentido metafísico de las preocupaciones

RESTAURACIÓN INGLESA

eternas del ser humano, prácticamente desapareció (Dobrée, 1968: 241). En palabras del propio Rowe,

[...] since Terror and Pity are laid down for the ends of Tragedy, [...] I was always inclin'd to fancy, that the last and remaining Impressions, which ought to be left on the minds of an Audience, should proceed from one of these two. They should be struck with Terror in several parts of the Play, but always Conclude and go away with Pity, a sort of regret proceeding from good nature, which, tho an uneasiness, is not always disagreeable, to the person who sees it (Rowe, 1701 : "The Epistle Dedicatory").

La influencia de lo que en este trabajo se ha denominado "segunda generación de dramaturgas" –especialmente a partir de 1695- fue también determinante en el cambio de orientación de los temas tratados por las tragedias. Tras realizar un estudio estadístico de la incidencia de los términos *love*, *honour* y *passion*¹⁷¹ en las tragedias a lo largo del periodo, se concluye que *love* fue, en general, favorito entre dramaturgos y dramaturgas. Habría que realizar, sin embargo, observaciones de interés. Con respecto al uso del término *love*: a) entre 1660-1680 el promedio de uso de este término es mayor entre los dramaturgos, con una cifra de 91'2 incidencias. Aphra Behn representa la excepción, ya que en sólo una tragedia –*Abdelazer* (estr. 1676/publ. 1677)- hace uso de este término en 102 ocasiones; b) el promedio de uso de *love* por parte

¹⁷¹ El filósofo Thomas Hobbes (1588-1679) publicó, entre 1673 y 1675, la traducción de la obra de Homero. En la epístola dedicatoria al lector teoriza sobre la tragedia y su recepción por parte del público –lector- femenino:

For the work of an Heroick poem is to raise admiration (principally) for three Vertues, Valour, Beauty, and Love; to the reading whereof Women no less than men have a just pretence, though their skill in Language be not so universa. And therefore forein words, till by long use they become vulgar, are unintelligible to them (Hobbes, 1677: "To the Reader. Concerning the Vertues of an Heroique Poem").

de las dramaturgas supera al de los dramaturgos entre 1691-1705: 79'3 frente a 75'3; c) la irrupción de la "segunda generación de dramaturgas" en el teatro profesional propició que el promedio de uso de este término entre todos los autores se elevara desde 74'4 ocasiones a 77'3. Con respecto a *honour*: a) el periodo en el que se registra mayor incidencia es el de 1671-1675, con un promedio del 25'4 de ocasiones por tragedia, precedido de un 19'2, relacionado con el incremento en la preferencia por el drama heroico; b) a finales del periodo –entre 1701-1714- se observa un repunte en el uso de este término tanto entre dramaturgos como dramaturgas, aunque superándolas: 22'8 incidencias por tragedia frente a 16'3. Con respecto al uso del término *passion* se observa: a) los autores hacen uso de esta palabra 9'9 ocasiones por tragedia entre 1660-1675. El nivel de uso desciende a una media de 6'4 en el periodo 1681-1705; b) en el mismo periodo aproximadamente, es decir, entre 1676-1705 las autoras usaron el término *passion* en un promedio de 11'4 ocasiones por tragedia, es decir, las dramaturgas incidieron siempre con más claridad en el aspecto afectivo de los argumentos (véase ANEXO 7.11.).

Otro aspecto que gozó de gran predicamento entre los dramaturgos en general al introducir nuevos elementos en las tragedias, fue la inclusión de escenas violentas. John Crowne mostró cierta predilección por temas de inspiración senequista o con cierta base histórica. *Thyestes* (estr. 1680/publ. 1681) "met with good success" (Baker, 1782, vol. 2: 372), haciendo las delicias de un público cuyo gusto Nicoll considera viciado, puesto que "the play exceeds even the nightmares of John Ford" (Nicoll, 1965: 150). John Banks mezcló componentes heroicos con referencias shakespearianas y de horror jacobeo en *Cyrus the Great* (estr. 1695/publ. 1696. Véase análisis en 5.).

RESTAURACIÓN INGLESA

Nathaniel Lee constituye un ejemplo de dramaturgo que destacó en la creación de dramas heroicos en rima y más tarde en *blank verse*, sin renunciar a la inclusión de matices neoclásicos o la búsqueda de inspiración en la tradición nativa de Webster, Ford o Shakespeare (Nicoll, 1965: 148). Con esa amalgama de matices Lee se especializó en lo que Hume denomina *horror tragedy*. Estas tragedias, aunque pudiendo incluir el conflicto amor/honor más explotado en el drama heroico, recurrieron a otras características que irían conquistando las preferencias del público. Así, el sexo, la tortura, la muerte y los elementos sobrenaturales contribuyeron a la espectacularidad y al barroquismo. Entre ellas destacan *The Tragedy of Nero* (estr. 1674/publ. 1675) o *Caesar Borgia* (estr. 1679/publ. 1680). La monstruosidad de Nero se observa en esta intervención en la que desconfía del mensajero: "Villain, thou ly'st; go pull his tongue out, haste; / I'll see the roots on't; fly, h' has spoke his last" (Lee, 1675: V, 3, p. 52) y en *Caesar Borgia*, el hijo pequeño del protagonista es conducido a escena "with his Eyes out, and Face cut" (Lee, 1680: V, 2, p. 66). Quizás la vida privada del propio Lee influyera en estos excesos violentos –de los que no quedan exentas otras tragedias de la época– como muestra su reclusión durante varios años en Bedlam. No obstante, la valía literaria y altura intelectual de este dramaturgo no ofrece dudas, como se pone de manifiesto en esta respuesta que, incluida en la dedicatoria de *Theodosius* (1680), da a quienes habían criticado tales exageraciones:

[...] I hope the World will pardon the Sallies of Youth; Age, Despondence, and Dulness come too fast of themselves. I discommend no Man for keeping the Beaten Road; but I am sure the Noble Hunters that follow the Game must leap Hedges and Ditches sometimes, and run at all, or never come in to the fall of the Quarry (Lee, 1680: "To her Grace the Duchess of Richmond").

Como hace constar Hume, la violencia fue un recurso popular que utilizarían dramaturgos como Otway, Behn, Manley o Settle: la necesidad de atraer al público hizo que en ciertos casos el terror se confundiera con la admiración y compasión aristotélicas (Hume, 1977: 202).

4.5.2.3. Tragicomedias.

Fue un género muy censurado pero puesto en práctica con frecuencia en la literatura inglesa. Si sólo se atiende al criterio de desenlace, la distinción es clara: final feliz para la comedia y desgraciado para la tragedia. Sin embargo, la cuestión del doble argumento tan propio de la tragedia inglesa dificulta la división, habida cuenta de que en las tragedias, el argumento subsidiario al principal *-subplot-* suele tener trazas cómicas. Maguire argumenta que los dramaturgos de la Restauración usaban esta forma expresiva como reflejo de los acontecimientos sociopolíticos que afectaban a la realidad inmediata: "tragicomedy [...] depicted interchangeable ideal (tragic) and pragmatic (comic) worlds: the ideal world compatible with how they wished they had lived and the practical world compatible with how they wished to live under Charles II" (Fisk, 2000: 97).

La práctica de este género respondía también a los gustos de un público que exigía novedades y variedad. A través de Neander, Dryden defiende que "Does not the eye pass from an unpleasant object to a pleasant in a much shorter time than is requir'd to this? [...] A continu'd gravity keeps the spirit too much bent; we must refresh it sometimes, [...] I [...] cannot but conclude, to the honour of our Nation, that we have invented, increas'd and perfected a more pleasant way of writing for the Stage which is Tragicomédie" (Dryden, 1668: 39).

RESTAURACIÓN INGLESA

El epílogo a *Oroonoko* (1696) nos recuerda que como en la vida real "We weep, and laugh, joyne mirth and grief together, / Like Rain and Sunshine mixt, in April weather" (Southerne, 1696: "Epilogue"). Otros autores, sin embargo, criticaron la falta de respeto a la unidad de acción. Howard destaca lo inapropiado de "mingling and interweaving Mirth and Sadness through the whole Course of their Plays", ya que "it is most proper to keep the Audience in one entire disposition both of Concern and Attention" (Howard, 1665: "Preface"). En opinión de Addison, esta forma dramática, "which is the Product of the *English* Theatre, is one of the most monstrous Inventions that ever entered into a Poet's Thoughts". Sólo en el caso de que el argumento secundario tuviera relación directa con el principal y contribuyera a una conclusión en la que la catástrofe fuera común, sería admisible (*The Spectator*, 1755: 163).

Piezas de este tipo, cuyos argumentos se desarrollaban en ambientes de tipo pastoral, gozaron de cierto predicamento entre los dramaturgos al comienzo del periodo, antes de que el drama heroico se pusiera definitivamente de moda. Entre ellas se encuentran *Love's Kingdom* (1664), de Richard Flecknoe, "a Pastoral Tragi-comedy" que "had the misfortune to be damn'd by the Audience, [...] for its want of its being rightly represented to them" (Langbaine, 1691: 201-202). En el prefacio a *The Women's Conquest* (estr. 1670/publ. 1671), Edward Howard teoriza sobre los géneros dramáticos y critica los excesos en el uso de la rima que, ya por aquella época, eran tan habituales en el drama heroico. Defiende asimismo la tragicomedia como género propiamente inglés y justifica la denominación para su obra en base a que no es

[...] less natural [...] to form a Play, that shall have this variety of Genius, then

I do to find of mankind some grave, reserv'd, fierce, cruel, others of more

aiery and pleasant converse, to mingle humours and affairs together
(Howard, 1671: "Preface").

El ambiente pastoral de estas tragicomedias está presente también en las obras de Sir Robert Stapylton *The Slighted Maid* (1663) y *The Stepmother* (estr. 1663/publ. 1664), cuya "instrumental, vocal, and recitative music, were composed by Mr. Locke". La pieza incluye igualmente "Two masques inserted in the body of the play" (Baker, 1782, vol. 2: 356).

Otras obras como *Secret Love* (estr. 1667/publ. 1668), de Dryden, *The Mourning Bride* (1697), de Congreve, y *Oroonoko* (estr. 1695/publ. 1696), prescindiendo ya del matiz pastoral, bien por sus finales felices o por sus dobles tramas, pertenecen a este género que gozó de tanta popularidad.

4.5.2.4. Óperas.

La ópera inglesa¹⁷² es una obra dramática que pone énfasis en la artificiosidad y el espectáculo, tratando temas de cierta seriedad en forma dialogada que, en verso o prosa, intercala canciones y coros (Wells, 1942: 134). Por esta razón, Nicoll se decanta por el término *dramatic opera* distinguiendo al género de las óperas italianas que incluían recitativos y arias (Nicoll, 1965: 132). La escenografía espectacular propia del drama heroico y la tradición de las mascaradas propias de la corte de los Estuardo constituyen, según Hume, el origen de la ópera inglesa (Hume, 1977: 205). La primera ópera inglesa fue *The Siege of Rhodes*, discutida más arriba. Según Dryden

An Opera is a poetical Tale or Fiction, represented by Vocal and Instrumental Musick, adorn'd with Scenes, Machines, and dancing. The

¹⁷² La italiana gozó también de gran popularidad, especialmente a principios del siglo XVIII.

RESTAURACIÓN INGLESA

suppos'd Persons of this Musical Drama are generally supernatural, as Gods, and Goddesses, and Heroes, which at least are descended from them, [...]
The Subject therefore being extended beyond the Limits of Humane Nature, admits of that sort of marvellous and surprizing conduct which is rejected in other Plays (Dryden, 1691: "The Preface").

De todos modos, habría que reseñar que la introducción de música y canciones es un rasgo distintivo del teatro de la Restauración en general. Cualquier obra dramática cómica o trágica con mayor incidencia de música, canciones, danzas y escenografía espectacular de lo que ya era común, recibía la designación de ópera (Nicoll, 1965: 132 y Sutherland, 1969: 85).

Otras definiciones más recientes apuntan a la importancia de que el texto dialogado constituya el centro de atención de los sentimientos provocados en el público a través de la música. Por esta razón, escapando a definiciones simplistas de esta forma artístico-dramática, se puede decir que "an opera is not [...] a play with music, nor is it a play set to music or a sung play. Opera is a form of theatre in which music provides a dramatic and aesthetic predicate to the situations in which the characters find themselves" (Banham, 1990: 737-738). Ya Granville se había expresado de forma similar con anterioridad. En el prefacio a *The British Enchanters* (1706) aportaba su visión de lo que debía ser una ópera y criticaba lo que no debería incluirse en este género:

The Singing [...] should be wholly applied to the Lyrical part of the Entertainment, [...]. The Several Parts [...] be so suited to relieve one another, [...]; and the Connexion should be such, that no one should be able to subsist without the other; [...]. To introduce Singing and Dancing, by Head and Shoulders, no way relative to the Action, does not turn a Play into

an Opera; tho' that Title is now promiscuously given to every Farce sprinkled here and there with a Song and a Dance (Lansdowne, 1736: "Preface").

En la década de los 70, la popularidad de los conciertos y de las óperas francesas e italianas influyó de forma decisiva en el impulso para la creación de este tipo de obras. Charles II había mostrado interés por estos montajes operísticos y favoreció su difusión en Inglaterra. Killigrew había acudido en varias ocasiones a Roma para disfrutar de la ópera italiana; ya en 1664 le había comunicado a Pepys su intención de erigir un teatro donde se programarían exclusivamente óperas de forma regular –cuatro por temporada- con "the best scenes and machines, the best musique, and every thing as magnificent as Christendome; and to that end hath sent for voices and painters [...] from Italy" (10-08-1664). Este proyecto no llegó a convertirse en realidad, pero las producciones extranjeras comenzaron a representarse con éxito. Robert Cambert llegó a Inglaterra procedente de Francia cuando Jean-Baptiste Lully le sucedió en la dirección de la *Académie Royale de Musique* en 1672 y fundó su propia *Royall Academy of Musick* en Covent Garden ("Cambert, Robert": EB). Su ópera *Pomone* fue estrenada probablemente en Londres en 1672. Louis Grabu, discípulo de Cambert, también colaboró en los montajes de tipo operístico más espectaculares en el Theatre Royal y en la corte (Nicoll, 1965: 133). En 1674 *Ariane, ou le Mariage de Bacchus*, una revisión de Grabu de la ópera de Perrin y Cambert, se estrenó en el Theatre Royal protagonizada por el vocalista francés Beauhais (Lawrence, 1923: 220). Giovanni Battista Draghi llegó desde Italia y formó parte de un grupo de músicos italianos que actuaron bajo patronazgo real desde 1663. Además de su faceta de intérprete de clavicordio, como compositor adaptó el estilo musical italiano al gusto inglés, especialmente en sus colaboraciones en *The Tempest* (1674), de Dryden y Davenant, y *Psyche* (1675), de Shadwell ("Draghi, Giovanni Battista": DNB).

RESTAURACIÓN INGLESA

El propio Betterton también había estado en París a instancias de Charles II, aprendiendo técnicas escenográficas que pondría en práctica en su nuevo teatro de Dorset Garden. De hecho, la popular *Psyche* fue una adaptación de una ópera francesa de Molière, Quinault, Lully y Corneille que había obtenido un inmenso éxito en París. En 1674 se estrenó la magnífica revisión de *The Tempest* con libreto de Shadwell, música de Locke, Reggio, Hart y Draghi. La extensa acotación inicial indica con todo lujo de detalles la gran variedad de efectos “especiales” utilizados:

The Front of the Stage is open'd, and the Band of 24 Violins, with the Harpsicals and Theorbo's which accompany the Voices, [...]. While the Overture is playing, the Curtain rises, and discovers a new Frontispiece, [...]. This Frontispiece is a noble Arch, supported by large wreathed Columns of the Corinthian Order; [...]. This Tempest (suppos'd to be rais'd by Magick) has many dreadful Objects in it, as several Spirits in horrid shapes flying down amongst the Sailers, then rising and crossing in the Air. And when the Ship is sinking, the whole House is darken'd, and a shower of Fire falls upon 'em. This is accompanied with Lightning, and several Claps of Thunder, to the end of the Storm (Shadwell, 1674: p. 1).

Música, efectos sonoros, tramoya e iluminación contribuyeron a crear el ambiente majestuoso que acompañaba a las óperas y que respondía al creciente interés del público por la novedad y el espectáculo. No es de extrañar que los costes de montaje fueran elevados y la competencia en la que entraron las dos compañías las dejara resentidas económicamente. El epílogo a *Psyche* muestra de forma irónica esos grandes esfuerzos por parte de la compañía¹⁷³:

¹⁷³ El montaje de *Psyche* costó £800 (Nicoll, 1965: 135).

What e'r the Poet has deserv'd from you,
 Would you the Actors for his faults undo,
 The Painter, Dancer and Musician too?
 For you those Men of skill have done their best:
 But we deserve much more then all the rest.
 We have stak'd all we have to treat you here,
 And therefore, Sirs, you should not be severe.

(Shadwell, 1675: "Epilogue")

Además de *The Tempest* y *Macbeth* (estr. 1664/publ. 1674), de Davenant, consideradas como las primeras apuestas decididas por la creación de la ópera inglesa, otras obtuvieron un gran éxito a lo largo del periodo: *Albion and Albanus* (1685) y *King Arthur* (1695), de Dryden; ésta última con música de Purcell. *Dido and Aeneas* (1689), con libreto de Nahum Tate y música también de Purcell, fue creada para una función privada en la *boarding school* de Chelsea (Hume, 1977: 207-209). En opinión de Nicoll, a pesar de los numerosos puntos en común de este género con el drama heroico, la ópera tendía a disminuir la tensión trágica magnificando la artificiosidad, sustituyendo la supuesta base histórica por relatos míticos y la localización exótica por ambientaciones fantásticas (Nicoll, 1965: 135).

4.5.2.5. El devenir del género trágico en la Restauración.

La tragedia adquirió en la Restauración una identidad propia, gracias a la fusión de varios estilos trágicos cultivados con anterioridad y la inclusión de otros elementos tomados de tendencias foráneas. Los dramaturgos, respondiendo al deseo de convertirse en creadores de un género literario y teatral característico del momento histórico en el que se encontraban, exploraron diversas vías antes de conformar esa novedad distintiva que supuso el drama heroico en rima. La

RESTAURACIÓN INGLESA

búsqueda de inspiración confió en los antecedentes clásicos, en las referencias vernáculas de las épocas isabelina y jacobea y, sobre todo, en la tragedia francesa corneliana.

El drama heroico rimado se convirtió en el estilo trágico preponderante hasta mediados de la década de los 70: el dilema amor-honor (siendo el segundo elemento subsidiario al primero), la exaltación de las pasiones amorosas, el ingrediente sexual, las escenas violentas y misteriosas, la multiplicidad de acciones y personajes tan característica del drama inglés, las localizaciones espectaculares y, en definitiva, la exageración, conformaron un barroquismo extremo que atrajo la atención del público, necesitado de efectismo y diversión. La renuncia a la rima no privó a la tragedia de estos elementos que seguirían perviviendo durante mucho tiempo en este género dramático. La influencia de la ópera de origen italiano y francés hizo que la tragedia incorporara, en el deseo de añadir innovación y originalidad, música y canciones que sumaban atractivo al espectáculo teatral.

Este germen derivó en otras variantes que incidieron en otros aspectos, como la regularidad y el talante más sereno que imprimió el movimiento neoclásico –aunque las tragedias así compuestas no gozaron de mucho éxito- o bien el extremo opuesto, caracterizado por el énfasis en el horror, más propio de épocas anteriores. Ya a partir de la década de los 90, y de forma concomitante a la preeminencia de ciertas actrices, el incremento en el número de espectadoras y las circunstancias histórico-teatrales que favorecieron la dramaturgia profesional femenina, la tragedia acabó incluyendo temas que acentuaron el sentimentalismo y el sufrimiento individual de los protagonistas en dramas de carácter doméstico.

en la tragedia de la Restauración inglesa

5. EL PUNTO DE VISTA FEMENINO EN LA TRAGEDIA DE LA RESTAURACIÓN INGLESA.

Una vez analizadas las circunstancias que favorecieron la aparición de dramaturgas en la década de los 90 y su inclinación por el género trágico, parece oportuno ahora intentar determinar si en la tragedia escrita por mujeres existen unos rasgos distintivos que las diferencien de las escritas por hombres. Para ello, se han seleccionado seis tragedias, todas ellas estrenadas en el periodo 1695-98, con una permanencia en cartel de más de tres noches tras el estreno -o bien con éxito documentado por Downes o Gildon-; tres son de autoría masculina y las otras tres de autoría femenina. Se trata de *Oroonoko*, de Southerne; *Cyrus The Great*, de Banks; *The Mourning Bride*, de Congreve; *The Royal Mischief*, de Manley; *Ibrahim*, de Pix y *Fatal Friendship*, de Trotter.

Las piezas se estudian atendiendo a cuatro perspectivas: a) literatura no dramática que acompaña a cada obra; b) historia escénica y editorial; c) aspectos formales (literarios y teatrales) y, por último, d) personajes y argumentos.

5.1. Estudio de la literatura no dramática.

Los textos no dramáticos que acompañan a estas obras constituyen un material muy valioso para su estudio, ya que suelen contener argumentaciones sobre la naturaleza literaria y teatral de cada pieza. En la lectura de prólogos, epílogos, dedicatorias y prefacios, se aprecian aspectos importantes del bagaje cultural de los autores y las autoras.

Ante todo es evidente que las autoras estaban tan familiarizadas con las teorías críticas por entonces en boga como los hombres (véase 4.5.2.); ellas lo conseguirían posiblemente a través de sus lecturas y de una asistencia asidua a

RESTAURACIÓN INGLESA

las representaciones. Las dramaturgas se empeñaban en demostrar sus conocimientos, al justificar teóricamente las piezas. La tragedia, según los críticos de la época, poseía unos atractivos muy especiales:

[...] the felicity of the Invention, the novelty of the Fictions, the strength of Verse, the Easiness of Expression, the solid Reason, the warmth of Passion, [...] the richness of Figures, the pomp of the Theatre, the habits, gesture and voice of the Actors: [...] a body must be of Brass or Stone to resist so many Charms (Rymer, 1693: 49).

Teorías algo más tardías –aunque dentro del ámbito *whig* predominante- incidían en las mismas ideas. Dennis la considera uno de los géneros que, junto a “Heroick Poetry” y “Greater Ode”, merece ser considerada “Greater Poetry” (Dennis, 1704: “The Proposal”).

Para Addison, tal como afirma el 14-04-1711, la tragedia “is the noblest production of human nature, [...] capable of giving the mind one of the most delightful and most improving entertainments” (*The Spectator*, 1755, Vol.1: 157). El respeto que a Trotter, por ejemplo, le merecía este género queda patente en el comentario que incluye en una de sus dedicatorias: “I have ventur'd to propose a Doubt whether Love be a proper Subject for it; seems to me not Noble, not solemn enough for *Tragedy*, [...]” (Trotter, 1701: “To the Right Honourable Charles, Lord Hallifax”). Es comprensible, pues, que una vez decididas a ejercer de dramaturgas, las mujeres se decantaran por un género de tan alta consideración, a la vez instructivo, entretenido y, al tiempo, vehículo idóneo para transmitir virtudes morales.

Un tópico recurrente en la teoría crítica de la época es la valoración positiva de la literatura inglesa, en general, y de la dramática, en particular, frente a la literatura greco-latina y francesa; en este entusiasmo nacionalista

en la tragedia de la Restauración inglesa

venían a coincidir a grandes rasgos tanto *tories* como *whigs*¹⁷⁴. Dryden aseguraba que había escrito *Of Dramatick Poesie, an Essay* (1668) "to vindicate the honour of our English Writers, from the censure of those who unjustly prefer the French" (Dryden, 1668: "To the Reader"). Para Roscommon,

For who have long'd, or who have labour'd more
To search the Treasures of the *Roman* store;
Or dig in *Grecian Mines* for *purer Oar*,
The noblest Fruits Transplanted in our Isle
With early Hope, and fragrant Blossoms smile.

(Roscommon, 1685: 2)

Addison se mostraba convencido de que "The modern tragedy excels that of Greece and Rome" (*The Spectator*, 1755: 157). En este sentido, tanto Manley como Southerne abundaron en el tópico, ya que, según ella, "the eloquence of both ancient and modern are too faint representatives: I cou'd (by a noble ambition) with them all united in me" (Manley, 1696: "The Epistle Dedicatory"); el autor anónimo del prólogo de *Oroonoko*, a la vez que alababa la situación política, aseguraba poder "[...] *vanquish* France in Wit" (Southerne, 1696: "Prologue"). También Banks –quizás reaccionando ante críticas adversas- se asegura la protección política:

Let conquering *William* send abroad his Darts,
Secure for him you rule his Peoples Hearts.

[...]

¹⁷⁴ La corriente de influencia puritana ofrecería en algunos casos opiniones opuestas (véase 4.5.2.)

RESTAURACIÓN INGLESA

Then let's to Heav'n in loudest Anthems sing

That such bright Hopes we have, and such a King.

(Banks, 1696: "Prologue")

Otro tema en que solía coincidir la crítica era la necesidad de unir propósito didáctico y deleite. Dryden, en efecto, afirmaba que "To instruct delightfully is the general end of all Poetry", a la vez que pretendía "move our concernment at Fear and Pity and [...] we receive our pleasure" (Dryden, 1679: "The Preface"). Dennis añadiría más tarde que "The subordinate End of Poetry is to please, [...], The final End [...] is to reform the Manners" a través de la exaltación de pasiones "vulgares"¹⁷⁵, "the true Tragical Passions", "Compassion and Terror" (Dennis, 1704: 9 y 18-19) y el respeto hacia normas de decoro "to bring Mankind from Irregularity, Extravagance, and Confusion, to Rule and Order" (Dennis, 1704: 5). Aunque consciente de la dificultad de observar todas estas reglas, el autor del prólogo a la obra de Trotter incide en el esfuerzo de la dramaturga, puesto que "To Charm, and to instruct's too great a trouble" (Trotter, 1698: "Prologue"). Congreve asegura que su tragedia está basada en "a Moral, whose End is to recommend and to encourage Vertue"¹⁷⁶ y por tanto el deleite queda "interwoven with Instruction" (Congreve, 1697: "The Epistle

¹⁷⁵ Dennis consideraba "the Vulgar [...] preferable, because all Men are capable of being moved by the Vulgar, and a Poet writes to all" (Dennis, 1704: 18). Esta idea confluye con la concepción estética *whig*, teóricamente más "democratizadora" (véase Womersley, 1997: xi-xlvi) y coincide con el incremento de tragedias, la ampliación de sus temas, el aumento de espectadoras y de dramaturgas.

¹⁷⁶ Collier y Trotter emplean términos prácticamente idénticos cuando se refieren al propósito didáctico del teatro (véase epígrafe 3.4.5.). Rymer insiste en la misma idea: "[...] where is the hurt? what is the danger? If the End of all is to shew Virtue in Triumph" (Rymer, 1693: 49), mostrando así su noción de *poetical justice* (Dobrée, 1968: 241).

en la tragedia de la Restauración inglesa

Dedicatory”). Además del fin didáctico-moralizante –y guardando relación con éste- el énfasis en el sentimiento amoroso fue un rasgo distintivo que el género trágico estaba adquiriendo en esa época.

En cuatro de los seis casos –dos de dramaturgos y dos de dramaturgas- se justifica ese cariz sentimental. En el prólogo a *Oroonoko* se afirma que “The Buskin with more grace shall tread the Stage, / Love sigh in softer Strains, Heroes less Rage” (Southerne, 1696: “Prologue”); en el prólogo a *The Mourning Bride* el autor asegura que su objetivo es “To please and move” (Congreve, 1697: “Prologue”); el prólogo a *Ibrahim* justifica “a dull Heroick Play” a la vez que ataca a la comedia: “Here’s nor poignant Repartee, nor taking Raillery”, ya que “This Play on solid History depends, / Old fashion’d stuff, true Love, and faithful Friends” (Pix, 1696: “Prologue”); el prólogo a *Fatal Friendship* anticipa un alejamiento tanto del obsoleto drama heroico como de la frívola comedia:

She'd please no Crambo Critick, with dull Chime,
Preferring sense, ev'n to engaging Rhime;
Nor little Lord who still affects to be
Learn'd in the knacks of visiting Gallantry.
With scraps of Scandal, and Pert Repartee.

(Trotter, 1698: “Prologue”)

En el epílogo se ensalza a la protagonista, que

[...] too expects you should approve
A Wife's Fidelity, and Tender Love;
Protect her Character as you'd be thought
The Bright Originals from which 'twas wrought.

Por lo que respecta al patronazgo, según se desprende de las dedicatorias, en los seis casos vienen a coincidir igualmente hombres y mujeres, pues dedican tres obras a la Princesa Anne y dos a William Cavendish -miembros

RESTAURACIÓN INGLESA

de la aristocracia y con influencia política- mientras que Pix constituye la excepción al dedicar su obra a Sir Richard Minchall¹⁷⁷.

En cuanto a la forma de solicitar el favor del público, los prólogos y epílogos de esas piezas inciden en apelar fundamentalmente a las mujeres, ya que como se ha visto en el epígrafe 3.2., la tragedia se consideraba especialmente apropiada para ellas. Es, sin embargo, interesante observar cómo en dos de las piezas escritas por dramaturgos, la llamada de atención al público femenino, además de mostrar rasgos humorísticos, contiene comentarios sexistas. Congreve, autor del prólogo a *Oroonoko*, incide en que

To follow Fame, Knights-Errant make profession:

We Damsels flye, to save our Reputation:

So they, their Valour show, we, our Discretion.

To Lands of Monsters, and fierce Beasts they go:

Wee, to those Islands, where Rich Husbands grow:

Tho' they're no Monsters, we may make 'em so.

(Southerne, 1696: "Epilogue")

El epílogo a *Cyrus the Great*, "by way of Dialogue", se dirige tanto a hombres como mujeres en los siguientes términos:

BOY: May Virgins those enjoy they value best,

And Wives their Husbands kindness to the last.

At Bassett may your Good Luck so continue,

And win the Gamester's Heart, as well as Guiney.

GIRL: May nothing bring you out of humour hither,

Nor Hackney-Coach be wanting in wet weather.

(Banks, 1696: "Epilogue")

¹⁷⁷ Amigo del entorno familiar (Steeves, 1982: xvii).

Por el contrario Congreve, sabiendo que su obra podría ser objeto de crítica, escribe en el epílogo a *The Mourning Bride* que el poeta “[...] to the Fair commends his Cause. / Your tender Hearts to Mercy are inclin’d” (Congreve, 1697: “Epilogue”).

Las dramaturgas suelen emplear un lenguaje menos figurativo a la hora de dirigirse a las mujeres del público. Manley, tras ensañarse con los críticos, se encomienda a las “Ladies” (véase 3.2.); Pix, incidiendo en la exigencia de la virtud y, por tanto, dotando también de cierto sexismo al comentario, solicita mayor compasión que la que recibirá por parte de la crítica:

Her only hopes in yonder brightness lies,
If we read praise in those Commanding Eyes:
What rude Blustering Critique then will dare
To find a fault, or contradict the Fair?
Strict Rules of Honour still she kept in view,
And always when she wrote, she thought on you.

(Pix, 1696: “Prologue”)

Trotter se dirige en el epílogo a ambos sectores del público, pero “First Ladies I am sent to you, from whom / Our Author hopes a favourable Doom” (Trotter, 1698: “Epilogue”).

Si se tienen en cuenta otras partes de la literatura no dramática (prefacios, dedicatorias al lector y poemas laudatorios), las mujeres se distinguen porque aportan mayor cantidad de textos y más extensos; además muestran una particular obsesión por justificar moralmente su cometido de autoras. En el caso de Manley, ella cree oportuno disculparse por la vehemencia con la que Homais¹⁷⁸ manifiesta sus propias pasiones, e indica que habría preferido “but an

¹⁷⁸ La malvada protagonista de *The Royal Mischief*.

RESTAURACIÓN INGLESA

indifferent commendation to have it said she writes like a woman" a ser criticada por el exceso de "warmth" demostrado por el personaje (Manley, 1696: "To the Reader"). Con este comentario Manley parece incidir en las consabidas críticas que asumía como mujer escritora, pero no entiende que algunas espectadoras hubieran censurado los excesos apasionados del personaje (véase 3.2.)

Pix se siente halagada al oír "that the Works not mine" (Pix, 1696: "To the Honourable Richard Minchall"), es decir, al darse cuenta de que su obra ha sido juzgada tan digna como la de un hombre. Trotter, anticipándose a los prejuicios masculinos, explica que

[...] when a Woman appears in the World under any distinguishing Character, she must expect to be the mark of ill Nature¹⁷⁹, but most one who seems desirous to recommend her self by what the other Sex think their peculiar Prerogative (Trotter, 1698: "To her Royal Highness the Princess").

Algo en lo que también se diferencian las mujeres es en la actitud que muestran a la hora de dirigirse a los críticos, pues los dramaturgos adoptan una postura desafiante. Southerne, con la certeza de ser reprobado por crear esta pieza en forma tragicómica, apostilla que "he makes Feasts for Friends, and not for Cooks" (Southerne, 1696: "Epilogue"). Antes de encomendarse a las damas del público, Congreve dedica con cinismo unos versos a los críticos que

To poison Plays, I see some where they sit,
Scatter'd, like Rats-bane, up and down the Pit;
While others watch like Parish-Searchers, hir'd
To tell of what Disease the Play expir'd.
O with what Joy they run, to spread the News
Of a damn'd Poet, and departed Muse!

¹⁷⁹ Este comentario reproduce un cliché habitual, véase Makin en epígrafe 2.3.

**El punto de vista femenino
en la tragedia de la Restauración inglesa**

357

[...]

For Innocence condemn'd they've no Respect,
Provided they've a Body to dissect.

[...]

So Criticks throng to see a New Play split,
And trive and prosper on the Wrecks of Wit.

(Congreve, 1697: "Epilogue")

Por el contrario, Pix apela a su compasión: "[...] in Pity give a gentle doom" y al respeto a las reglas del honor que impedirían atacar a una "Defenceless Foe" (Pix, 1696: "Epilogue"). Trotter procura la complicitad de los críticos basándose en la seriedad de su obra: "A Critick yonder has been stating Rules, / To gain the Wise, and scorn the Herd of Fools" (Trotter, 1698: "Prologue"). Manley es la única que se distancia de sus colegas femeninas utilizando un tono más desafiante, sugiriendo incluso que los críticos podían aceptar sobornos:

Criticks , ye are grown so much unkind of late,

[...]

That Poets floating betwixt hopes and fears,
Now dread you more than Merchants Privateers.
Fain ours wou'd bribe you high to let her live,
At least mayn't mercy stretch to a reprieve;
So may the Statesmans Policy increase,

[...]

So may the Levite, with no doubts perplex,
E'en as dear Interest leads, explain his Text;
So may the Beans be sparkish as they can,
All Wig and Dress, no matter for the Man;

RESTAURACIÓN INGLESA

The Souldier paid his money without fighting,
And Poets there's in that worse Combat, Writing:

(Manley, 1696: "Prologue")

Por último, y en lo que respecta a las diferencias que se observan en la literatura no dramática de las piezas escritas por hombres y por mujeres, cabe destacar la inclusión de un *comic relief*. Este rasgo está más presente en las tragedias de los dramaturgos y cuando se aprecia en las piezas escritas por mujeres, el enfoque es ligeramente diferente, con un componente en cierto modo sexista, bien por apelar al público masculino o por ironizar contra él. *Oroonoko* presenta esta característica a lo largo de toda la obra, ya que se trata de una tragicomedia con doble argumento en la que la trama secundaria no guarda relación con la parte trágica. Prólogo y epílogo muestran contenido irónico con referencias de tipo sexual (véase 3.2.). El epílogo a *Cyrus the Great* rompe la atmósfera trágica mediante la técnica de "teatro dentro del teatro": un niño y una niña fingen haber visto la obra y se burlan de ciertas escenas llamativas, del cansancio del actor principal o de la longitud de la propia tragedia:

GIRL: *Hold*, hold, is the Play done?

BOY: Ay, pretty Rogue.

GIRL: What a New PLAY without an Epilogue?

BOY: [...]

And wou'd you have dead Bodies rise again?

That were indeed a very pretty Fact,

You had enough of that in the First Act.

GIRL: Why, what d'you make of Mr. Betterton ?

El punto de vista femenino
en la tragedia de la Restauración inglesa

BOY: The Curtain's dropt, and he is glad he's gone;
The Poet too, has loaded him so sore,
He scarce has breath enough for one word more.

(Banks, 1696: "Epilogue")

El epílogo a *The Mourning Bride* incide en el aspecto lúdico de la confusión entre realidad y ficción mediante la intervención de Anne Bracegirdle que, en este caso, se representa a sí misma:

The Tragedy thus done, I am, you know,
No more a Princess, but in statu quo :
And now as unconcern'd this Mourning wear,
As if indeed a Widow, or an Heir.

(Congreve, 1697: "Epilogue")

Delarivier Manley elige otra estrategia para conseguir el favor del público, dirigiéndose en concreto al masculino, ya que elige a la jovencísima actriz Lucretia Bradshaw¹⁸⁰ como reclamo erótico, solicitando la paciencia de los espectadores hasta que se convirtiera en una mujer:

Our Poet tells me I am very pretty,
Have Youth and Innocence to move your pity:
A few Years hence perhaps you might be kind,

[...]

The Play-House is a Hot-Bed to young Plants,
Early supples your Longings and your Wants.

¹⁸⁰ Se desconoce su fecha de nacimiento, pero se sabe que falleció aproximadamente en 1755. Esta fue su primera aparición en escena. Según Betterton, Bradshaw fue "one of the greatest, and most promising *Genij* of her Time" (Betterton, 1741: 62).

RESTAURACIÓN INGLESA

Then let your Sun-shine send such lively Heat,
 May stamp our Poet's work and Nature's too Compleat.

(Manley, 1696: "Epilogue")

Por último, Trotter se dirige en el epílogo a los hombres del público para recriminarles en tono humorístico que ellos serían incapaces de rechazar a una mujer que les ofreciera una relación sexual:

We rather hope none here will be offended
 Because none here cou'd think himself himself¹⁸¹ intended;
 Not one of you so sullenly wou'd slight
 A yielding Fair, at least not the first night,

[...]

(Trotter, 1698: "Epilogue")

5.2. Historia escénica y editorial.

Se compara a continuación el éxito de estas seis tragedias a nivel escénico y editorial, contrastando estrenos/reposiciones, por un lado, y ediciones/reediciones, por otro.

De las seis piezas que aquí se estudian, cuatro fueron estrenadas en LIF¹⁸² y dos en DL. Teniendo en cuenta el éxito de las representaciones, estas tragedias se pueden ordenar –de mayor a menor éxito– en tres grupos: a) *The Mourning Bride* y *Oroonoko*; b) *The Royal Mischief*, *Cyrus the Great* e *Ibrahim* y c) *Fatal Friendship*.

The Mourning Bride fue estrenada en LIF en febrero de 1697, función a la que siguieron 12 consecutivas. Entre 1700 y 1711 se repuso en 4 ocasiones. De

¹⁸¹ Sic.

¹⁸² Por la compañía liderada por Betterton y Barry, véase 3.4.4.

Oroonoko, estrenada en DL en noviembre de 1695, no se tienen datos de las funciones tras el estreno, pero hay constancia de 4 reposiciones entre 1696 y 1698 y de 24 entre 1701 y 1711.

En el segundo grupo, *The Royal Mischief* (LIF, abril de 1696) gozó de 6 funciones; *Cyrus the Great* (LIF, diciembre de 1695) de entre 4 y 6 representaciones¹⁸³ e *Ibrahim* (DL, mayo de 1696), de la que no se tienen datos de funciones tras el estreno, se repuso 4 veces entre 1702 y 1715.

Fatal Friendship (LIF, mayo de 1698) ocuparía el último lugar en esta clasificación, por no contar con datos de número de funciones o reposiciones, a pesar de que Gildon y Jacob documentan su éxito y *A Comparison between the Two Stages* la elogia (véase epígrafe 3.4.4.).

En lo que concierne a los protagonistas masculinos y femeninos de estas tragedias, en todos los casos fueron encarnados por los actores y actrices que gozaban de mayor popularidad entre el público en ese momento. En LIF, Betterton acaparó el 75% de papeles protagonistas, quedando el 25% repartido entre Kynaston y Bowman en otros papeles principales. En cuanto a las actrices, Barry y Bracegirdle aparecieron juntas en el 100% de estas funciones. En DL, fue Verbruggen el actor protagonista de las dos tragedias, compartiendo Powell, Williams y Simpson los papeles secundarios. En este caso, Knight y Rogers fueron las actrices principales también en el 100% de las funciones. Se observa la estabilidad de Barry y Knight en sus respectivas compañías como protagonistas en papeles de malvadas o mujeres de fuerte carácter y, por otro lado, de

¹⁸³ Esta obra fue aparentemente censurada y prohibida antes de 1681 y no se estrenó hasta la temporada de 1695/96 (Lennep, 1965: cxliii). Según Gildon "it held up its Head about Six Days together, and has been since Acted several times" (Gildon, 1699: 6); Brayne afirma, sin embargo, que sólo estuvo 4 días en cartel debido a la muerte del actor William Smith ("Banks, John": DNB).

RESTAURACIÓN INGLESA

Bracegirdle y Rogers encarnando a las heroínas que sufren. Esto demuestra que la caracterización femenina en las tragedias respondía a convenciones dramáticas de moda desde finales de los 80 y a estereotipos sobre personajes y actrices creados en complicidad con un público que demandaba esas interpretaciones a cargo de esas actrices en concreto (véanse a propósito de este asunto 3.3.1. y 3.3.6.-3.3.9.). En este sentido parece que no es casual el estreno de *Ibrahim* en DL, justo un mes después de *The Royal Mischief* en LIF, muy posiblemente a imitación de esta última en temas y caracterización de personajes femeninos. Es posible también que se pretendiera que Knight y Rogers repitieran en DL el éxito que Barry y Bracegirdle habían conseguido en LIF con esta tragedia.

Si en la historia escénica de estas seis obras no se han observado diferencias destacadas –especialmente en el segundo grupo-, la historia editorial muestra trayectorias muy desiguales en lo que respecta a las tragedias de hombres y de mujeres. De hecho, las piezas se pueden clasificar, según la repercusión editorial,¹⁸⁴ en dos grupos que reflejan escasas coincidencias con el éxito escénico. En primer lugar, se encontrarían las tragedias de autoría masculina: *Oroonoko* fue editada al menos 17 veces en el siglo XVIII y 13 más durante el XIX; *The Mourning Bride* contó con al menos 7 ediciones en el siglo XVII y 26 en el XIX; *Cyrus the Great* fue editada al menos en 2 ocasiones en el siglo XVIII. El segundo grupo está formado por las tragedias de autoría femenina: ninguna de ellas gozó de más ediciones que la inicial, y tampoco durante los siglos XVIII¹⁸⁵ y XIX; de ello se desprende que hubo una barrera editorial que cerró el paso a estas mujeres. No ha sido hasta finales del siglo XX,

¹⁸⁴ Se ha consultado la base de datos bibliográficos Copac (véase Bibliografía).

¹⁸⁵ Ni siquiera *Ibrahim*, con cuatro reposiciones en el siglo XVIII.

en la tragedia de la Restauración inglesa

y quizás respondiendo al auge que en ese momento llegan a adquirir los estudios de género, que se empezó a prestar atención a estas obras. Sin embargo, hay que lamentar la falta de rigor de no pocas de las ediciones que aparecen en la época debido al apresuramiento de determinadas investigadoras por publicar piezas de este tipo (véanse Kelley, Morgan o Steeves en Bibliografía).

5.3. Aspectos formales.

Tres aspectos formales que son muy relevantes pueden ayudar, en cierto modo, a distinguir entre las piezas de autoría masculina y femenina. Se analizan aquí, en primer lugar, las intervenciones de los personajes y el número de versos que tienen a su cargo; en segundo lugar, la versificación empleada en cada una de las seis tragedias; en tercer lugar, el uso de efectos visuales y sonoros.

5.3.1. Intervenciones de personajes masculinos y femeninos.

Por lo que respecta a número de personajes de uno y otro sexo, parece existir una cierta uniformidad en todas las piezas, ya que los personajes masculinos superan con mucho a los femeninos (véase ANEXO 7.12.); en este sentido, las de autoría masculina no parecen distinguirse de las de autoría femenina. En cuanto a número de intervenciones, sin embargo, parece bastante claro que, exceptuando *The Mourning Bride* de Congreve, en las piezas escritas por hombres las intervenciones masculinas superan con mucho a las femeninas. En las escritas por mujeres, sin embargo, existe equilibrio entre parlamentos de hombres y de mujeres (véase ANEXO 7.12.).

Más significativo aún es observar cómo en las tragedias de dramaturgas, en las que siempre comparten protagonismo heroína y malvada, ésta última muestra mayor importancia, ya que tiene a su cargo mayor número de versos

RESTAURACIÓN INGLESA

(véase ANEXO 7.13.). Cabría suponer que, tanto el atractivo personal de las actrices que encarnaban en esta época a las malvadas –fundamentalmente Barry y Knight- como el carácter vehemente del propio personaje antagonista, posibilitaban mayor verbosidad. Las dramaturgas pudieron además incrementar los parlamentos de las malvadas para mostrar unos defectos que resultaban muy atractivos para el público, es decir, conductas voluptuosas, perversas e irascibles que, si bien eran inadmisibles para la mujer en la sociedad real, eran aceptables en el teatro. En este sentido, y aunque el diálogo predomina en las seis tragedias estudiadas, los monólogos y los apartes femeninos, sobre todo los que poseen carga erótica o violenta, son más frecuentes en las tragedias escritas por mujeres.

En *Oroonoko*, es el protagonista masculino quien acapara monólogos y apartes. En *Cyrus*, sin embargo, se observa un mayor protagonismo de los personajes femeninos. En *The Mourning Bride*, salvo algún pequeño aparte de la antiheroína Zara, son los hombres quienes tienen a su cargo mayor número de intervenciones. En *The Royal Mischief*, a pesar del protagonismo que tienen tanto el Príncipe de Libardian como el perverso Ismael, la mayor parte de los monólogos recae en Homais y Selima, que son personajes femeninos. De hecho, Homais, como malvada que es, tiene a su cargo importantes parlamentos con fuerte carga erótica; por ejemplo, cuando anticipa a Acmat cómo se va a entregar a su amado Levan en el encuentro amoroso: “[...] I'll strip / My Passion naked of such Guile, lay it / Undrest, and panting at his feet, then try / If all his Temper can resist it” (Manley, 1696: III, p. 20). En *Ibrahim*, además de monólogos a cargo de personajes masculinos, se muestran importantes intervenciones de la malvada Sheker Para, sobre todo cuando revela sus

en la tragedia de la Restauración inglesa

perversas maquinaciones. *Fatal Friendship* presenta un equilibrio entre las intervenciones de los personajes de uno y otro sexo.

5.3.2. Versificación.

La cuestión del tipo de verso empleado en estas seis piezas es también importante. Hay que recordar que antes de estos años había existido una gran polémica entre los teóricos sobre el tipo de versificación idóneo para el género trágico, como ya se ha visto más arriba. Quizás por eso y debido al tiempo en que se escriben, las seis tragedias que aquí se estudian utilizan *blank verse*: a base de pentámetros yámbicos (en *Oroonoko*, *Cyrus*, *The Mourning Bride*, *The Royal Mischief*) o mediante pentámetros alternados con tetrámetros sin pie yámbico y otras combinaciones más libres (*Ibrahim* y *Fatal Friendship*). Lo que sí diferencia en cierto modo a las tragedias escritas por hombres de las escritas por mujeres es el uso de pareados –*couplets*– ya que era costumbre en la época utilizarlos para cerrar actos e incluso escenas, o para aforismos o información especialmente relevante.

En las tragedias escritas por hombres los pareados están a cargo de los protagonistas masculinos, a excepción del que recita Zara, la antagonista de *The Mourning Bride*, al final del acto tercero, y que se ha convertido ya en proverbial en la lengua inglesa: “Heav'n has no Rage, like Love to Hatred turn'd, / Nor Hell a Fury, like a Woman scorn'd” (Congreve, 1697: III, p. 39)¹⁸⁶. En las tres tragedias escritas por mujeres, aparte de los pareados que tienen a su cargo los hombres, también las mujeres los recitan; por ejemplo, en *The Royal Mischief*, Homais finaliza con un pareado el acto primero; Sheker Para hace lo propio al

¹⁸⁶ “HELL hath no fury like a woman scorned” (*The Oxford Dictionary of Proverbs*).

RESTAURACIÓN INGLESA

final de los actos primero y segundo en *Ibrahim*, y Lamira concluye el acto tercero en *Fatal Friendship*.

5.3.2.1. Versificación de las canciones insertas en las tragedias.

Puesto que este aspecto está relacionado con las letras de las canciones, se aborda el estudio desde cuatro perspectivas: a) número de canciones y momento en que aparecen; b) autores de las letras; c) análisis métrico y d) argumentos de dichas letras.

a) Número de canciones y momento en que aparecen.

El hecho de que cuatro de las seis piezas analizadas –dos escritas por hombres y dos escritas por mujeres- contengan canciones, demuestra que su uso responde a convenciones de la época; son *Oroonoko*, *Cyrus*, *The Royal Mischief* e *Ibrahim*, que incluyen un total de diez canciones. El número de canciones en cada una de ellas no es tampoco un rasgo diferenciador, ya que a excepción de *Cyrus*, que contiene cuatro, en el resto se insertan dos en cada una. Sin embargo, el momento en que figuran dichas canciones varía, y se puede distinguir entre las de dramaturgos y las de las dramaturgas. En *Oroonoko*, las dos canciones –sin pausa entre ellas- aparecen en el transcurso del segundo acto, inmediatamente antes del reencuentro entre Oroonoko e Imoinda. En *Cyrus*, las dos primeras tienen lugar en el primer acto; hay un diálogo de 68 versos compartido por tres personajes, y las dos canciones vienen a interrumpir dicho diálogo. La primera canción es un conjuro de brujas para invocar a los muertos y predecir el futuro del héroe, mientras que la segunda anticipa la aparición de Panthea. Las dos últimas canciones aparecen en el cuarto acto, separadas por un pequeño diálogo de diez versos en el que interviene Lausaria,

en la tragedia de la Restauración inglesa

la propia intérprete de la canción. En *The Royal Mischief*, la primera canción se inserta casi al final del tercer acto y la segunda abre el cuarto acto: ambas están relacionadas con el tema central del argumento, es decir, la relación carnal entre Levan y Homais. En *Ibrahim*, las dos canciones –sin pausa entre ellas– tienen lugar en el transcurso del tercer acto, también antes del suceso desencadenante de la tragedia: la violación de Morena. Ambas dramaturgas eligen el núcleo de la pieza –tercer acto–, pues todas ellas constan de cinco actos.

b) Autores de las letras de las canciones.

Las letras de las canciones parecen haber sido creadas ex profeso para las tragedias. En *Oroonoko*, la letra de la primera canción está compuesta “by an unknown hand” (Southerne, 1696: II, 3, p. 28) y la de la segunda por Mr Cheek¹⁸⁷. En el caso de *Cyrus*, y puesto que no se consigna ninguna autoría específica, se deduce que son creación del propio Banks. En *The Royal Mischief*, la letra de la primera canción está compuesta por Eccles¹⁸⁸. Aunque en el caso de la segunda no queda especificado, fue probablemente Finger¹⁸⁹, puesto que aparece como compositor musical de la canción y fue un reconocido autor de este tipo de composiciones. Cabe igualmente la posibilidad de que la letra de esta canción fuera compuesta por Eccles o por la propia Manley. En *Ibrahim* no

¹⁸⁷ Thomas Cheek escribió canciones y prólogos para obras dramáticas de forma habitual (Hughes, 2007: 226).

¹⁸⁸ John Eccles (c. 1668-1735), compositor y director musical que se trasladó con Betterton a LIF cuando tuvo lugar la separación de la *United Company*. Junto a Finger, Eccles se convirtió en el compositor oficial de la compañía de Betterton (“Eccles, John”: DNB).

¹⁸⁹ Gottfried Finger (c. 1655-1730), compositor de renombre en la vida musical londinense que comenzó a trabajar para el teatro en 1694. Músico oficial de la compañía de Betterton junto a Eccles (“Finger, Gottfried”: DNB).

RESTAURACIÓN INGLESA

se especifica el autor de la letra de la primera canción, por lo que podría tratarse de la dramaturga Pix. El autor de la letra de la segunda es el afamado dramaturgo Thomas D'Urfey. Se deduce que las autoras de las tragedias aquí estudiadas confiaron la letra de sus canciones a compositores y escritores experimentados y reconocidos, lo que sugiere que mostraban la clara intencionalidad de dar énfasis al contenido de estas composiciones para garantizar el éxito de las mismas y de las piezas para las que fueron creadas.

c) Análisis métrico de las canciones.

Con respecto al tipo de versos, en todas las canciones se observa, más que semejanza, una regularidad en los esquemas métricos y estróficos. Esta uniformidad se rompe en las canciones de Lausaria en *Cyrus*, como posible reflejo del desequilibrio mental que padece el personaje. Existe una preferencia generalizada por el verso formado por dos tetrámetros yámbicos, seguida de dos pentámetros yámbicos. En las canciones de *The Royal Mischief* abunda este segundo tipo que, al agruparse en pareados, forman el *heroic couplet*, tan propio del drama heroico (véanse ANEXOS 7.14. y 7.15.).

El tipo de rima elegido es mayoritariamente consonante (*full rhyme*). Como característica distintiva cabe destacar que el uso de pareados es algo más frecuente en las tragedias de las dramaturgas, con un promedio del 69%, frente al 60% que hay en las canciones de las tragedias de los dramaturgos (véanse porcentajes y esquemas métricos en ANEXO 7.15.).

d) Argumento de las canciones.

La belleza femenina y el sentimiento amoroso son temas comunes a las canciones que aparecen en estas tragedias. Ocho de ellas –el 80%– tratan de esos temas. En *Oroonoko*, ambas canciones alaban la belleza de Imoinda recurriendo a tópicos que unen lírica pastoral y referencias mitológicas. En la primera, la protagonista es identificada con una joven que habita “*upon the Green*”, una ninfa cuyos ojos son “*Cupid’s Darts*” y es llamada “*Pastorella*”, a quien “*every Swain subdue*” (Southerne, 1696: II, 3, p. 28). En la segunda canción es identificada con Cynthia¹⁹⁰, atendida por “*A thousand Cupids on her wait*”. La última estrofa rompe el sentimentalismo con una referencia erótica:

Four Senses thus she feasts with joy,
From Nature’s richest Treasure:
Let me the other Sense employ,
And I shall dye with pleasure.

(Southerne, 1696: II, 3, p. 29)

Se muestra el deseo que Imoinda despierta entre los hombres y anticipa quizás el intento de violación que padecerá.

La primera canción de *Cyrus* es un conjuro mágico para despertar a los muertos, cuyos cuerpos se esparcen por el campo de batalla en la primera escena. Las cuatro brujas usan tópicos relacionados con su oficio; la primera invoca a los espíritus “*Whilst I thus wave my Wand*” y el resto la acompaña respectivamente con otros elementos como “*Cats Blood*”, “*A Feather from the*

¹⁹⁰ Sobrenombre de Artemisa o Diana, utilizado como referencia poética a la luna (“Cynthia”: *A Dictionary of Phrase and Fable*).

RESTAURACIÓN INGLESA

Phoenix Wing" y "*Liquor brought / From Æson¹⁹¹ 's Bath*" (Banks, 1696: I, p. 5).

La segunda canción pronostica que el héroe caerá rendido ante la belleza de Panthea, puesto que frente al amor, "[...] the Great, the Brave, / All must submit, sometime put on the Slave" (Banks, 1696: I, p. 7). La tercera canción de *Cyrus*, a cargo de la heroína Lausaria, canta al amor que siente por el héroe recurriendo a identificaciones convencionales del sentimiento amoroso: "*If he must burn, then burn him in my Breast, / For there is Fire, there is shame Enough to set the World on flame*". En la segunda, disfrazada de Cupido, advierte a Cyrus de que "*This Shaft I will draw to the Head, / And shoot the great Archer dead*" (Banks, 1696: IV, pp. 41-42).

En *The Royal Mischief*, la primera de las dos canciones describe a la antagonista consumiéndose en el deseo de estar con su amado, y puesto que el marido celoso duerme y no puede impedir el encuentro, "*Unguarded lies the wishing Maid / [...] / Ready to fall, with all her Charms, / A shining Treasure to your Arms*" (Manley, 1696: III, p. 20). La segunda canción, tras haberse consumado el acto carnal, compara al amor con una batalla en la que la belleza ha resultado victoriosa y "*She'll raise your Souls to Extasy*" (Manley, 1696: IV, p. 27).

La primera canción de *Ibrahim* es un elogio al poder del sultán, a quien "[...] *Great Kingdoms bow*" e incluso "*Commanding Woman here / An Humble Vassal shall appear*" (Pix, 1696: III, p. 16). Se canta en un momento en que Ibrahim, recostado en su lecho, siente cansancio al no hallar alicientes en la vida. La segunda canción es dialogada, y los intérpretes intercambian estrofas:

¹⁹¹ Esón (Aeson), padre de Jasón. Traicionado y asesinado por su hermano Pelias para arrebatarle el poder, fue posteriormente devuelto a la vida y rejuvenecido por las artes mágicas de Medea (Falcón Martínez et al., 1986, vol. 1: 228).

en la tragedia de la Restauración inglesa

de forma reiterada, un eunuco declara su amor a una virgen y ésta lo rechaza. Él no comprende los motivos del desprecio y ella le asegura que "*The Reason is, I only guess, / By something in thy Face and Voice, / That thou art not made like other Boys*" (Pix, 1696: III, p. 17). La invitación a la sensualidad se combina con un toque humorístico que conecta escasamente con el violento suceso de la violación que tiene lugar en el acto siguiente, pero al mismo tiempo ese contraste refuerza la idea de la vida disipada del sultán. En las dos tragedias escritas por mujeres existe una coincidencia, al contener sus canciones referencias de tipo erótico, lo que viene a reforzar la idea de la importancia que la propia mujer concede a la parcela íntima en las relaciones con los hombres y cómo en este ámbito podía ostentar cierto poder.

5.3.3. Efectos visuales y sonoros.

Cinco de las seis obras –la excepción es *Fatal Friendship* –contienen abundantes efectos "especiales", ya que en las tragedias, sobre todo las de esta época, prima la espectacularidad. Estos elementos, como parte indisoluble de la obra, contribuyen a realzar los contenidos y a captar la atención de los espectadores mediante la acción, la sorpresa o la emoción.

5.3.3.1. Efectos visuales.

Teniendo en cuenta la incidencia de danzas, escenas de figuración, elementos sobrenaturales, uso de disfraces, apariencias o imágenes impactantes que se "descubren" por estar detrás de una cortina, efectos lumínicos y actos violentos en escena, se observa que, en general, las tragedias de hombres contienen más efectos de todo tipo. *Cyrus* es la única que contiene todos los elementos visuales más arriba mencionados, por lo que se deduce que hay una

RESTAURACIÓN INGLESA

clara intencionalidad del autor en dotar a su tragedia de gran espectacularidad. Por orden de uso de los efectos visuales de mayor a menor, las seis tragedias se podrían clasificar así: *Cyrus*, *The Royal Mischief*, *Oroonoko*, *The Mourning Bride*, *Ibrahim* y *Fatal Friendship* (véase ANEXO 7.16.). A continuación, se describen los efectos visuales, clasificados según la tipología y ordenando las tragedias de mayor a menor en el uso de tales efectos:

a) Danzas.

El primer acto de *Cyrus* incluye una "Dance of Wizards" mientras cuatro brujas cantan un conjuro por cuyo efecto un cadáver se levanta del campo de batalla para predecir el futuro. En el tercer acto de *The Royal Mischief*, "A Dance, Performed by Indians" (Manley, 1696: III, p. 26) tiene lugar en escena ante los amantes Levan y Homais, que acaban de tener su encuentro amoroso. En el segundo acto de *Oroonoko*, "The Scene drawn shews the Slaves, Men, Women, and Children upon the Ground, some rise and dance [...]" (Southerne, 1696: II, 3, p. 27). Llama la atención otro recurso visual aquí empleado, "el teatro dentro del teatro", ya que en el transcurso del espectáculo "the Governour, Blanford, Stanmore, Oroonoko, enter as Spectators" (Southerne, 1696: II, 3, p. 30).

b) Figuración y escenas de multitud.

En *Cyrus*, el escenario se llena de personajes para acentuar la grandeza y el poder del héroe o para hacer más llamativas las escenas bélicas: "Scene opens, and discovers a way rank'd with Soldiers" (Banks, 1696: II, p. 18); "[As Cyaxares, and the rest are going off, Enters Abradatas fighting against a great many, Cyaxares and the rest joyn against him and his followers" (Banks, 1696: IV, p. 37) o casi al finalizar la obra, "Scene draws, and discovers a great Battle

en la tragedia de la Restauración inglesa

between both Armies" (Banks, 1696: V, p. 50). En este último caso no se puede descartar el que se mostrara un panel pintado representando la batalla.

The Royal Mischief abunda también en este tipo de efectos. Hay también ejemplos de escenas en que figuran numerosos personajes, como en el cuarto acto, cuando "*Enter Levan and Selima , attended by a full Court*" (Manley, 1696: IV, p. 31) o en el transcurso del quinto acto, cuando entran victoriosos a tomar el palacio Levan y Homais "[...] *with Officers, Guards, and Soldiers*" (Manley, 1696: V, p. 43).

En *Oroonoko*, una cantidad importante de personajes coincide en escena en diversas ocasiones. Al acabar la danza y los cantos, el capitán, Stanmore y otros plantadores entran de forma violenta con las espadas en alto porque hay una rebelión de nativos. Más tarde, "*A Party of Indians enter, hurrying Imoinda among the Slaves; another Party of Indians sustains 'em retreating, follow'd at a distance by the Governour with the Planters: Blanford, Oroonoko joyn 'em*" (Southerne, 1696: II, 3, p. 31). Es una pequeña muestra del dinamismo escénico de esta tragedia. Los personajes entran y salen continuamente del escenario, a veces se congregan multitudes, creando sensación de movimiento y de inquietud constante. Se usa también el recurso de las puertas laterales por las que entran/salen los personajes. En el primer acto, por ejemplo, "*Enter Capt. Driver, teaz'd and pull'd about by Widow Lackitt and several Planters. Enter at another door Welldon, Lucia, Stanmore*" (Southerne, 1696: I, 2, p. 9). En el cuarto acto "*[Imoinda forct out of one Door by the Governour, and others. Oroonoko and Aboan hurried out of another*" (Southerne, 1696: IV, 2, p. 63).

En el caso de *The Mourning Bride*, la aparición de grupos numerosos en escena responde a la recreación del ambiente suntuoso de la corte del rey Manuel. En el primer acto éste se presenta "[...] *attended by Garcia and several*

RESTAURACIÓN INGLESA

Officers. Files of Prisoners in Chains, and Guards, who are ranged in Order, round the Stage [...]" (Congreve, 1697: I, p. 8). Posteriormente "*Enter Zara and Osmyn bound; conducted by Perez and a Guard, and attended by Selim, and several Mutes and Eunuchs in a Train*" (Congreve, 1697: I, p. 11). En *Ibrahim*, los grupos numerosos en escena indican una atmósfera majestuosa, como en otros casos. En el transcurso del primer acto "*Enter Ibrahim, the Grand Visier, Sheker Para, Achmet, and several Attendants*", cuando ya estaban en escena el muftí y Mustapha, destacando la importancia del sultán acompañado de su séquito para encontrarse con otros miembros de la corte (Pix, 1696: I, p. 3).

c) Elementos sobrenaturales.

Cyrus es la única de estas seis tragedias en la que figuran tales efectos: los elementos sobrenaturales y ambientes fantasmagóricos son frecuentes. En el primer acto, "*A dead Carkass of one of the slain rises*" (Banks, 1696: I, p. 5) y se acerca al proscenio donde se encuentran dialogando Cyaxares y Artabasus; en el quinto acto, "*[...] Lausaria 's Ghost rises [...]*" y cuando conduce a Cyrus ante Panthea, que llora junto al cadáver de Abradatas, se desvanece. En una ocasión más, cuando Thomyris va a atacar a Cyrus, "*[...] Lausaria 's Ghost rises up betwixt them, and stands before Cyrus, and Faces Thomyris*" (Banks, 1696: V, pp. 50 y 55). El uso de los verbos *rise* y *vanish* en estas acotaciones parecen sugerir que el personaje accedería al escenario y lo abandonaría a través de una trampa en las tablas.

d) Uso de disfraces.

En *Cyrus* hay también disfraces. Cuando Lausaria enloquece, aparece en escena "*[...] drest like a Cupid, with a Bow and Quiver*" (Banks, 1696: IV, p. 41).

en la tragedia de la Restauración inglesa

En *The Mourning Bride* los disfraces juegan un papel importante en el desarrollo del argumento. Zara visita a Osmyn "veil'd" (Congreve, 1697: III, p. 31), un atuendo con el que no la reconoce y la confunde con su amada Almeria, lo que provocará los celos de la antagonista, desencadenando la tragedia. Los disfraces de *mutés*¹⁹² que utilizan Gonzalez y el rey Manuel resultarán igualmente fatales, ya que el primero, que se disfraza así para acceder al calabozo donde Osmyn está recluido, mata al rey creyendo que es el preso.

En *Oroonoko*, Imoinda aparece en el cuarto acto "with a Bow and Quiver" (Southerne, 1696: IV, 2, p. 57), presentando una imagen guerrera, decidida a unirse a la rebelión contra los captores.

En *Ibrahim*, Achmet, el eunuco al servicio de Sheker Para, se disfraza de *mute* para espiar al héroe y descubrir el motivo de sus visitas a palacio. Aunque no propiamente disfraces, los atuendos de Morena en los actos tercero y quinto tienen cierta importancia metafórica. En el primer caso aparece, "Veil'd" para ocultar su rostro ante el sultán. Éste la obligará a quitárselo para poder contemplar su belleza: del mismo modo la forzará más tarde llevando a cabo la violación (Pix, 1696: III, p. 19). En el segundo caso, cuando ya ha sido violada por el sultán, Morena se muestra "Drest in White" (Pix, 1696: V, p. 37), acentuando el contraste entre el color símbolo de pureza virginal y el estado ruinoso físico y psíquico de la heroína.

e) Apariencias o descubrimientos de imágenes sorprendidas.

En *Cyrus*, la apertura o alzado de cortinas descubre en el segundo acto a Cyrus "[...] upon his Throne in Triumph amongst his Captains and Soldiers. Cræsus bound ready for Execution" (Banks, 1696: II, p. 11). En los actos cuarto

¹⁹² Sirvientes de los sultanes turcos privados deliberadamente del habla ("mute": OED).

RESTAURACIÓN INGLESA

y quinto, muestran batallas en ejecución, o a "[...] *Panthea with her Women weeping o're the mangled Body of Abradatas, whose Limbs she had seemingly fix'd to his Body, [...]*" (Banks, 1696: V, p. 53).

Con respecto al uso de cortinas para mostrar escenas de importancia en *The Royal Mischief*, Manley sigue la convención al uso. Cuando los amantes se encuentran, ella se desploma –parece que desvanecida- sobre una silla y él se postra a sus pies. El eunuco sirviente de Homais manifiesta a Ismael que "To teach all other Eyes they shou'd be vail'd / Upon his Sacred Misteries" y a continuación, "[*Shuts the Scene*" (Manley, 1696: III, p. 22). Mientras tanto, en escena tiene lugar la cita de Bassima y Osman, a quienes Selima espía. Ya a punto de finalizar el tercer acto, "*SCENE draws, and discovers Levan and Homais, Ismael and Acmat, in waiting*", sugiriendo que la relación carnal ya ha tenido lugar (Manley, 1696: III, p. 26).

Las cortinas al comienzo del cuarto acto se elevan, desvelando una imagen espectacular –también acompañada de efectos sonoros- y descrita con todo detalle:

[...] the River Phasis, several little gilded Boats, with Musick in them; a walk of Trees, the length of the House; Lights fixed in Chrystal Candelsticks to the Branches; several Persons in the walk, as in Attention; Homais, and Ismael, come forwards to the front; the Camp is supposed to be near the Scene (Manley, 1696: IV, p. 27).

El bello paisaje representado coincide con la felicidad de Levan y Homais, preparados además para tomar el castillo. Este objetivo se frustra, pues el Príncipe de Libardian apresa a la antagonista. Al comienzo del quinto acto se muestra a Homais "*Bound: Then Enter four Mutes, three with Bow-strings, the other with a Bowl of Poison; they rank themselves in dumb show, on one side*

en la tragedia de la Restauración inglesa

the Stage" (Manley, 1696: V, p. 37). La tétrica imagen supone el castigo que el esposo de la malvada ha dispuesto: ella ha de elegir la forma de morir. Es interesante observar cómo Manley concentra la mayoría de los efectos visuales entre el final del tercer acto y el quinto, mientras que en el resto de tragedias estos elementos aparecen distribuidos en todos los actos.

En *Oroonoko*, las cortinas que se abren desvelan también imágenes como la de Oroonoko "*upon his Back, his Legs and Arms stretcht out, and chain'd to the Ground*" (Southerne, 1696: V, 2, p. 70). Una vez liberado, Oroonoko abandona el escenario y de inmediato se produce una mutación y se ve la casa del Gobernador, a quien buscan Blanford, los Stanmore, Daniel, la viuda Lackitt, Charlotte y Lucy Welldon para que les informe sobre el paradero de Imoinda.

El uso de cortinas en *The Mourning Bride* incrementa igualmente el factor sorpresa en el espectador. La obra se inicia con "*The Curtain rising slowly [...], discovers Almeria in Mourning, Leonora waiting in Mourning*" (Congreve, 1697: I, p. 1), despertando la curiosidad del público por conocer el motivo de tal aflicción y de la existencia de una "novia" que llora. En el segundo acto, la escena descubre un entorno misterioso, "*[...] a Place of Tombs. One Monument fronting the View, greater than the rest*" (Congreve, 1697: II, p. 16). La atmósfera inquietante aumenta cuando un personaje asciende desde una tumba. En el quinto acto, desde las habitaciones de palacio hay una mutación rápida: "*Scene changes to the Prison*" (Congreve, 1697: V, p. 65), donde tendrá lugar el desenlace trágico. Allí entrará Gonsalez ensangrentado tras asesinar al rey –este acto violento ocurre fuera de escena– y llegará Zara con sus *mates* para matar a Osmyn. De nuevo se descubre una imagen impactante cuando estos personajes "*[...] go to the Scene which opens and shews the Body*", es decir, un cadáver decapitado (Congreve, 1697: V, p. 70).

RESTAURACIÓN INGLESA

En *Ibrahim*, las escenas más llamativas reveladas por la apertura o alzado de cortinas están relacionadas con el erotismo o el sexo. En el primer acto, "*The Scene draws and discovers the Ladies set in Order for the Sultans Choice, who takes out his Handkerchief, and walks round them; [...]*". Cuando el sultán se decide por una de ellas, "*[...] drops his Handkerchief, which the Lady falling prostrate, kisses, and takes up, and is led off by two Eunuchs; the Sultan following, the Scene shuts upon the rest*" (Pix, 1696: I, p. 4. Véase también lo expuesto por Steele en 3.4.4.). En el cuarto acto, "*The Scene draws, and discovers Morena upon the ground disorder'd as before*", es decir, "*[...] her hair down, and much disorder'd in her dress*" (Pix, 1696: IV, pp. 28-29), revelando a su amado Amurat que la violación se ha consumado.

En último lugar, *Fatal Friendship* es la tragedia en la que los efectos visuales son menos frecuentes. Hay pocas mutaciones para indicar los distintos lugares donde tiene lugar la acción y ninguno de esos cambios son espectaculares. En el segundo acto, se representa la casa del conde Roquelaure, y una segunda escena muestra la prisión donde Castalio está preso. Posteriormente "*[...] goes within the Scene, Gra. Advances, a Scene shuts representing the outside of the Castle*" (Trotter, 1698: II, 2, p. 19). En el tercer acto, una vez que ha tenido lugar la boda entre Gramont y Lamira, "*The Scene draws and discovers Gramont, sitting alone*" para manifestar los remordimientos que el protagonista siente, y anticipar los errores que desencadenarán la tragedia.

f) Efectos lumínicos.

En *Cyrus*, la invocación de Cyaxares a su padre va acompañada de "*Thunder and Lightning, Darkness seems to cover the Field*" (Banks, 1696: I, p.

en la tragedia de la Restauración inglesa

4). Aunque el trueno se podría simular fácilmente mediante percusión, es difícil imaginar cómo se pudo representar el relámpago. En *The Royal Mischief*, aparece al comienzo del cuarto acto la imagen del río Phasis, con un sendero luminoso en el que de las ramas de los árboles cuelgan candeleros con velas que contribuyen a realzar el paisaje.

g) Actos violentos en escena.

Las seis tragedias muestran en escena actos violentos, siendo una característica del género, especialmente en el periodo 1690-1700. En cuanto a *Cyrus*, cabe destacar la exhibición del cuerpo desmembrado de Abradatas, al que se añade la imagen morbosa de "[*Cyrus taking Abradata's hand, offering to put it to his mouth, it comes from the Body; Panthea places it again.*]" (Banks, 1696: V, p. 54). Panthea se apuñala en escena y Thomyris abandona el escenario junto a sus soldados, llevándose los cadáveres de su hija y de su yerno.

En *Oroonoko*, los actos violentos que tienen lugar en escena ocurren en los actos cuarto y quinto: la muerte del capitán Driver a manos del protagonista; la entrada de Aboan sangrando después de la tortura y los suicidios de los protagonistas.

En *Ibrahim*, los actos violentos ante el público suceden en el quinto acto: Solyman mata a Achmet y, tras luchar con el sultán, ambos mueren. Morena muere también en escena tras ingerir un bebedizo; Sheker Para y Amurat se suicidan usando sendas dagas.

En *The Royal Mischief*, Bassima muere tras tomar el brebaje que Homais y Acmat habían preparado a tal efecto. Homais se libra momentáneamente de morir a manos de los *Mutes*, pero finalmente su esposo lleva a cabo su ejecución en escena y "[*As Levan is Embracing of her, the Prince of Libardian Enters with*

RESTAURACIÓN INGLESA

his Sword drawn, runs at her, and Kills her". Otra muerte violenta tendrá lugar a la vista del público, ya que Levan finalmente "[*Falls upon his Sword*" (Manley, 1696: V, pp. 45-46). Las escenas violentas a ojos vista en *The Mourning Bride* no son abundantes; sólo Zara apuñala a su eunuco Selim y ella ingiere una pócima venenosa que le causa la muerte. En *Fatal Friendship*, estas escenas suceden en el quinto acto: el duelo a espada entre Castalio y Bellgard -en el que Gramont se interpone y mata a su amigo Castalio- y el suicidio de Gramont.

h) Uso de efectos visuales en las tragedias escritas por mujeres.

Se concluye que en las tragedias escritas por dramaturgas, los efectos visuales son menos frecuentes, y que la mayoría de ellos tienen como objetivo desvelar escenas que incitan al erotismo o a la morbosidad. Da la impresión de que en las tragedias escritas por dramaturgos, se confía más en la espectacularidad y en las imágenes bélicas o cruentas. El caso de *Fatal Friendship*, con práctica ausencia de tales efectos, revela una mayor propensión a realzar el contenido sentimental del argumento que su espectacularidad o la acción física de los actores.

5.3.3.2. Efectos sonoros.

Otro rasgo que acentúa la espectacularidad en las tragedias es el uso de efectos sonoros. En la mayoría de los casos ocurren de forma simultánea a los visuales. Según la concurrencia de efectos acústicos -de mayor a menor incidencia-, las tragedias analizadas se podrían ordenar así: *Cyrus The Great*, *The Royal Mischief*, *The Mourning Bride*, *Oroonoko*, *Ibrahim* y *Fatal Friendship* (véase ANEXO 7.17. y obsérvese la práctica coincidencia con respecto a efectos visuales). A continuación se analiza el uso de estos elementos atendiendo a los

en la tragedia de la Restauración inglesa

siguientes aspectos: a) efectos sonoros dentro o fuera del escenario; b) uso de instrumentos musicales u objetos que recrean fenómenos atmosféricos y ruidos varios; c) murmullo o tumulto y d) canciones.

a) Sonidos dentro o fuera del escenario.

La mayoría de los efectos sonoros se producen fuera del escenario, es decir, entre bastidores. Las canciones constituyen una excepción y se estudian aparte.

b) Uso de instrumentos musicales u objetos.

La música producida por instrumentos tiene, en la mayoría de los casos, la función de acentuar el carácter solemne de determinados personajes o incidir en el aspecto bélico de una escena. Mediante instrumentos de viento –fundamentalmente trompetas- y de percusión –tambores de diverso tipo- se anuncia la llegada de personas distinguidas, se ornamentan las batallas o bien, se sugieren. En *Cyrus*, toda la música instrumental es de este tipo: "[*Sounds of Triumphs*]" (Banks, 1696: II, p. 11) mientras Cyrus se presenta en todo su esplendor despreciando la pompa que le rodea; "[*Drums and Trumpets within*]" (Banks, 1696: II, p. 18) anuncian la llegada de Cyaxares a la corte. Otros sonidos de trompeta anuncian la llegada de la reina Thomyris o indican que las tropas de Cyrus salen a combatir. Una marcha militar acompaña la arenga de Cyrus a los suyos. Cuando comienza la batalla, "[*Charge sound*]" y tras la misma, "[...] a *Retreat is sounded*" (Banks, 1696: V, pp. 49-50). Una "*Dead March Sounds*" (Banks, 1696: V, p. 57) cuando Thomyris, vencida, abandona la corte con los cadáveres de Panthea y Abradatas.

RESTAURACIÓN INGLESA

En *The Mourning Bride*, la música instrumental tiene una función similar. "[*Florish*" anuncia la llegada del rey Manuel y mientras entra acompañado de su séquito y los presos encadenados, suena una "*Symphony of Warlike Musick*". Zara entra también al sonido de fanfarria con el preso Osmyn (Congreve, 1697: I, pp. 8 y 11). En *The Royal Mischief*, el sonido de "[*Trumpets within*" (Manley, 1696: I, p. 5) anuncia que el victorioso príncipe Levan se acerca al castillo. En otras ocasiones, "*A flourish of Musick*" advierte la entrada a escena de los príncipes Levan y Bassima o la de Selima. En el quinto acto, "[*Trumpets, & c. as to an Assault*" (Manley, 1696: V, p. 39) indican la rebelión de Levan y sus soldados contra su tío, el Príncipe de Libardian.

En tres momentos de tres tragedias diferentes, la música instrumental tiene un cometido específico. En *The Mourning Bride*, la obra comienza con "*The Curtain rising slowly to soft Musick*" (Congreve, 1697: I, p. 1), para descubrir a Almeria sollozando. En *The Royal Mischief*, el cuarto acto comienza con una espectacular escena "*to the sound of Flutes, and Hoboys*" (Manley, 1696: IV, p. 27) y en *Fatal Friendship*, "*a Consort of Musick*" indica que se está celebrando una boda (Trotter, 1698: III, 1, p. 23).

En lo que concierne a sonidos no estrictamente musicales, éstos se encuentran en *Oroonoko*, *Cyrus* y *The Royal Mischief*. En *Oroonoko*, tras la escena de la danza y las canciones, "[*A Bell rings*" (Southerne, 1696: II, 3, p. 30) como señal de alarma para anunciar la rebelión de los nativos indios.

También hay ejemplos de estos efectos sonoros en *Cyrus*, en cuyo primer acto "*Thunder and Lightning*" acompañan la invocación de Cyaxares a su difunto padre. Cyrus se encuentra con su resentido tío Cyaxares "*after a Warlike sound*" (Banks, 1696: II, p. 18) y "[*Noise of Fighting within*", que Cyaxares identifica con

en la tragedia de la Restauración inglesa

"Clashing Swords" (Banks, 1696: IV, p. 36) indican la entrada a palacio de Abradatas para liberar a su esposa Panthea.

En *The Royal Mischief*, "[A Noise at the Scene Door" señala la llegada de Levan, Homais y los soldados para prender a Osman y a Bassima; "[A Gun shot off" indica que Osman ha sido ejecutado (Manley, 1696: V, pp. 43-44).

c) Murmullo o tumulto.

Todas las tragedias, excepto *Oroonoko* y *The Fatal Fiendship*, contienen efectos de este tipo. En *Cyrus*, los gritos acompañan al estruendo bélico que precede al encuentro entre Cyrus y Cyaxares en el segundo acto. En el quinto acto, "Re-enter Cræsus, Hystaspes, Gobrias, and Artabasis, shouting, [...]" mientras Cyrus es atacado por Thomyris (Banks, 1696: V, p. 56). En *The Mourning Bride* se oyen gritos para anunciar la victoria del rey Manuel en el primer acto o la llegada de los rebeldes al castillo –en dos ocasiones- en el quinto acto. En *The Royal Mischief*, "[Shrieks within" (Manley, 1696: IV, p. 36) señalan la llegada de los rebeldes y advierten a Bassima del peligro que corre. Ya en el quinto acto, "a long Alarm, repeated Shouts within" (Manley, 1696: V, p. 40) confirman que los rebeldes han tomado el castillo. En *Ibrahim*, "A shout without" (Pix, 1696: V, p. 33) alerta al sultán del asedio a que es sometido el palacio por parte del héroe, sus colaboradores y los amotinados jenízaros.

d) Canciones.

La mayoría de las canciones de estas tragedias se interpretan en escena, puesto que de las diez, cinco contienen claras indicaciones de ello; en las otras cinco, parece probable, y da la impresión de que sólo una tiene lugar fuera de escena. Las cinco primeras canciones a las que aquí se alude son las dos que se

RESTAURACIÓN INGLESA

interpretan en *Oroonoko*, y tres de las cuatro que se cantan en *Cyrus*. En el caso de *Oroonoko* se trata de la escena en la que algunos esclavos interpretan una danza y "*others sing the following Songs*" (Southerne, 1696: II, 3, p. 27), por lo que la acotación no deja dudas al respecto. Compositor y cantantes son también personajes destacados de la escena londinense. Courteville¹⁹³ compuso las dos canciones. La primera pieza, "*sung by the Boy to Miss Cross*". El joven podría tratarse de Jemmy Bowen¹⁹⁴, y Letitia Cross fue una famosa cantante y actriz de la época que permaneció en Drury Lane tras la separación de Betterton, Barry y Bracegirdle de la *United Company* ("Cross, Letitia": DNB). La segunda canción fue interpretada por el prestigioso cantante Leveridge¹⁹⁵.

En cuanto a *Cyrus*, la primera canción es la interpretada por las brujas, en uno de los efectos visuales comentados más arriba, y las otras dos son las interpretadas por Lausaria, declarándole su amor a Cyrus en el cuarto acto. No hay constancia expresa de compositores o intérpretes. La partitura estaría probablemente a cargo de Eccles, Finger o ambos, puesto que eran los compositores oficiales en LIF. Ya que Lausaria fue encarnada por Bracegirdle –también famosa por sus dotes musicales–, ella fue la cantante. Esta actriz participaría igualmente en las dos primeras canciones.

¹⁹³ Raphael Courteville, fallecido en 1735, compositor, organista y cantante (Hughes, 2007: 225).

¹⁹⁴ Jemmy Bowen (c. 1685-?) fue un destacado niño-cantante en la década de los 90. Cantó muchas composiciones de Henry Purcell, quien lo admiraba por su naturalidad interpretativa (Highfill et al., 1973, vol. 2: 250-251).

¹⁹⁵ Richard Leveridge (1670-1758). Compositor y cantante que a partir de 1695 se convirtió –en la tesitura de bajo– en principal intérprete de las obras de Purcell, especialmente para la compañía de Rich ("Leveridge, Richard": DNB).

Las canciones que sugieren una interpretación en el escenario -aun sin existir acotaciones o prueba evidente de ello- son las dos en *The Royal Mischief* y otras dos en *Ibrahim*. En el primer caso, "Unguarded lies the Wihing Maid" se canta mientras Homais abandona la escena y entran Levan e Ismael, por lo que es de suponer que la intérprete no haría acto de presencia en el escenario. La segunda canción en *The Royal Mischief*, abre el cuarto acto en cuya primera escena hay efectos visuales llamativos, donde se ven "several little gilded Boats, with Musick in them"¹⁹⁶. A pesar de la espectacularidad visual, y puesto que ningún personaje entra hasta que la canción concluye, la cantante debía de estar en escena.

Con respecto a *Ibrahim*, las dos canciones son interpretadas en el transcurso del tercer acto. A diferencia de las anteriores, sobre el escenario hay dos personajes, Ibrahim y Achmet. Las piezas musicales están hechas para agasajar al sultán, que se muestra desencantado y deprimido, por lo que según Achmet, sus melodías "May Chase these Melancholy Fumes away". Achmet le avisa también de que "[...] the Musick waits without!", a lo que Ibrahim responde: "Admit 'em" (Pix, 1696: III, p. 16). Las acepciones de *admit*¹⁹⁷ son "recibir" y "permitir", de lo que se deduce que, siendo además un espectáculo para divertimento del sultán, se da entrada a los cantantes sobre el escenario.

Otro argumento a favor de la presencia de los intérpretes en escena es la popularidad de los mismos, lo que añadiría otro aliciente más al espectáculo. En

¹⁹⁶ Posiblemente algunos músicos de la orquesta se situarían sobre el escenario. La acotación sugiere un posible relieve de las embarcaciones tras las que podrían haberse situado los intérpretes.

¹⁹⁷ Según el *Dictionarium Britannicum*, "To receive to, to suffer or permit, to allow of". *Admission* y *admittance* son definidas como "Receiving into, Entrance upon" (Bailey, 1730).

RESTAURACIÓN INGLESA

el caso de *The Royal Mischief*, las dos canciones fueron compuestas por Eccles y Finger, respectivamente. La primera fue interpretada por "Mrs. Levercidge". En Highfill et al. se afirma que, aunque vinculado a la compañía de Rich, Richard Levercidge [sic.] "sang 'Unguarded Lies the Wishing Maid' in The Royal Mischief with Betterton's company in April or May 1696" (Highfill et al., 1973, vol. 9: 263). Es probable, por tanto, que un error de imprenta diera lugar a "Mrs" en vez de "Mr Levercidge". La segunda canción fue interpretada por Mrs. Hudson -esposa del actor John Hudson-, afamada intérprete de obras de Eccles que participó en numerosos conciertos en los teatros y en la corte ("Hodgson, Mary": DNB).

Se desconoce la identidad de los compositores de las canciones insertas en *Ibrahim*, aunque se podría inferir que fueron Leveridge o Courteville, compositores de la compañía. La segunda canción fue compuesta "for Boyn and Mrs. Crosse" (Pix, 1696: III, p. 16), intérpretes de las canciones de *Oroonoko*, como se ha visto más arriba.

La única canción interpretada con toda probabilidad fuera de escena sería la segunda canción inserta en *Cyrus*, ya que se interpreta mientras "Enter [...] *Hystaspes, with Panthea, Women, and Attendant*". Se deduce que un momento de tanta solemnidad hubiera quedado eclipsado por una canción interpretada simultáneamente en escena¹⁹⁸.

e) Uso de efectos sonoros en las tragedias escritas por mujeres.

No se puede hablar de grandes diferencias entre las tragedias escritas por hombres y las escritas por mujeres en este aspecto. De hecho, *The Royal*

¹⁹⁸ Probablemente, además, por Bracegirdle, intérprete de otras dos canciones de la obra.

en la tragedia de la Restauración inglesa

Mischief junto a *Cyrus* y *The Mourning Bride* son las que presentan mayor incidencia de tales efectos (véase ANEXO 7.17.). Lo que aquí se arguye es que existe una apuesta por la musicalidad para incidir en el erotismo –mediante las canciones- o bien en el sentimentalismo, mediante la música instrumental. La música que aparece en las tragedias de dramaturgos es en su mayor parte marcial, mientras que en las de dramaturgas tienen siempre un carácter ornamental. Incluso *Fatal Friendship*, que no incluye ninguna canción, reserva un momento para un pequeño concierto que acompaña a una boda.

5.3.3.3. Efectos visuales, sonoros y éxito escénico.

Se observa una cierta relación entre inclusión de efectos visuales y sonoros y éxito escénico. Aunque no determinantes, estos elementos contribuyeron sin duda al éxito de estas tragedias, y se percibe una menor cantidad de estos elementos en dos de las tragedias de mujeres, *Ibrahim* y *Fatal Friendship*. Esta última es, además, la clasificada más arriba como la obra con menor éxito en su historia escénica (véase también ANEXO 7.18.).

5.4. Personajes y argumentos.

Si los rasgos formales previamente analizados desvelan características diferenciadoras entre las tragedias escritas por hombres y las escritas por mujeres, los contenidos de las mismas inciden igualmente en significativas diferencias. En este apartado se presta atención, en primer lugar, a las fuentes literarias usadas, junto con la localización de cada argumento y las posibles alusiones de cada pieza a la política del momento en Inglaterra. En segundo lugar, se comparan los temas tratados por las tragedias a través de las intervenciones de sus personajes.

RESTAURACIÓN INGLESA

5.4.1. Fuente argumental, localización y alusiones políticas.

Con respecto a la fuente argumental, puede concluirse que las diferencias no son significativas, ya que cuatro de las seis piezas se inspiran en obras anteriores: *Oroonoko*, en el relato homónimo de Behn¹⁹⁹; *Cyrus*, en la novela *Artamène* de Scudéry; *The Royal Mischief*, en las narraciones de viajes orientales de Chardin e *Ibrahim*, en los relatos sobre la historia de Turquía de Rycaut. Tampoco las localizaciones y la extracción social de los personajes aportan elementos diferenciadores: *Oroonoko* se desarrolla en Surinam, colonia inglesa de la época, donde existía comercio de esclavos; *Cyrus* transcurre en la época de expansión del imperio persa bajo el mandato de Ciro II; *The Mourning Bride* ocurre en la España medieval con protagonistas aristocráticos de las cortes de Granada y Valencia; *The Royal Mischief* tiene lugar en una corte principesca caucásica, entre Georgia y Armenia; *Ibrahim* en Turquía, durante el sultanato de Ibrahim XII²⁰⁰ y *Fatal Friendship* tiene como fondo el entorno aristocrático francés, tras una guerra contra España. No obstante, parece que las dramaturgas mostraron cierta preferencia por un alejamiento geográfico de Inglaterra y además, por la proximidad temporal, circunstancia que –a excepción de *Oroonoko*– no se da en las tragedias de los dramaturgos.

En lo que concierne a las alusiones políticas, éstas son más comunes en las tragedias de los dramaturgos, si se exceptúa la pieza de Pix. En *Oroonoko* se critica el comercio de esclavos, pero la censura se diluye en justificaciones del

¹⁹⁹ Southerne había recurrido a la ficción de Behn en otra ocasión, adaptando *The History of the Nun, or, The Fair Vow-Breaker* para su tragedia *The Fatal Marriage* (1694) (Nicoll, 1965: 154).

²⁰⁰ Otras fuentes consultadas parecen confirmar que se trata en realidad de Ibrahim I, en el poder entre 1640 y 1648, antecesor de Mehmet IV (véase también el error reconocido por Pix al sobrenombrarlo “the thirteenth Emperor of the Turks”, en 3.4.4.).

en la tragedia de la Restauración inglesa

propio Oroonoko que como príncipe tenía sus propios esclavos, y él mismo había proporcionado hombres al cruel capitán que lo capturó. Cuando Aboan, que había sido su sirviente en Angola, propone a Oroonoko la rebelión contra sus captores y la huida a África, éste los excusa:

If we are Slaves, they did not make us Slaves;
 But bought us in an honest way of trade:
 As we have done before 'em, bought and sold
 Many a wretch, and never thought it wrong.

(Southerne, 1696: III, 2, p. 39)

En *Cyrus*, a pesar de desarrollarse en la Antigüedad, hay claras alusiones a un deseo de gobierno democrático no absolutista, no aristocrático, al modo en que lo estaban proponiendo ciertos sectores políticos de la Inglaterra del momento. Por ejemplo, Croesus transmite al héroe la admiración por Solón, filósofo precursor de la democracia en Atenas, y el propio héroe, Cyrus, se manifiesta contra el exceso de lujo de la corte, de lo que parece ilustrativo este parlamento:

CYRUS: [...]
 I own it with a Pride, I have restor'd
 The World to its dear antient Liberty,
 Freed Captiv'd Nations from their Tyrant's Yoaks,
 And plac'd 'em on the Necks of barb'rous Kings,

[...]

(Banks, 1696: II, p. 11)

En *The Mourning Bride*, la heroína Almeria presenta las consecuencias positivas de su matrimonio por amor con Alphonso, es decir, la unión de los reinos de Granada y Valencia, con lo que puede estar aludiendo a la unión de los reinos de Escocia e Inglaterra de 1603, o quizá a la unión de los parlamentos de ambas

RESTAURACIÓN INGLESA

naciones, que parecía próxima²⁰¹. Heli –en realidad Antonio, fiel servidor de Osmyn/Alphonso- informa a su amigo de las posibilidades de éxito de la rebelión contra el tirano King Manuel, ya que ha habido unos primeros tumultos en Valencia.

HELI: [...]

Where many of your Subjects long oppress'd
 With Tyranny and grievous Impositions,
 Are risen in Arms, and call for Chiefs to head
 And lead 'em, to regain their Liberty
 And Native Rights.

(Congreve, 1697: III, p. 29)

El cadáver del rey, para que no sea reconocido, es decapitado, ya que después de todo, según el criado del antagonista Gonsalez, "But what are Kings reduc'd to common Clay?" (Congreve, 1697: V, p. 68).

Las alusiones políticas de *The Royal Mischief* no son muy abundantes; apenas se sugiere la identificación del viejo príncipe de Libardian con un "Protector" cuya vida es, sin embargo, la única que se preserva al final de la obra, pues figura como monarca legítimo. *Fatal Friendship* no contiene ninguna alusión a hechos de relevancia política. Pix fue más atrevida en sus comentarios, pues se movía en un entorno *whig*, como se ha visto más arriba. El muftí – autoridad religiosa- elogia al héroe Amurat, comentando que es más importante merecer una corona que llevarla, y critica el lujo excesivo con que es recibido el sultán, "[...] gaudy Pageantry, / Ill acted Scenes of Pomp and show, instead of real greatness", convirtiendo la grandeza conquistadora de sus antepasados en "[...] softness and ease, / Flatterers and Women, fill alone our Monarch's Heart"

²⁰¹ La unión de los parlamentos de Escocia e Inglaterra data de 1707.

en la tragedia de la Restauración inglesa

(Pix, 1696: I, p. 1). Ibrahim es presentado como el tirano que se jacta de su "Despotick And unbounded Power" (Pix, 1696: III, p. 17) y no permite que nadie cuestione su autoridad; tampoco desea ser comparado con los reyes débiles que se someten a otros poderes:

IBRAHIM: [...]

I to the Last my glory will maintain,
Or, absolute I'll be, or, cease to Reign!
That easie King, whose People gives him Law,
Flatters himself with Majesty and awe;
The Royal Slave the daring rout commands,
And force his Scepter from his feeble Hands.

(Pix, 1696: IV, p. 32)

La sospecha que pudiera despertar Pix como antimonárquica queda despejada al hacer que quien asesine al sultán no sea el héroe Amurat, sino su amigo Solyman, y éste morirá atormentado por su horrible crimen.

Salvo en el caso de Pix, parece que las dramaturgas mostraron más inclinación hacia las pasiones amorosas, confirmando así la separación de las esferas pública y privada correspondientes a los entornos masculino y femenino. Los teóricos de la época ya se hacían eco de esta distinción. Hablando de las pasiones representadas en las tragedias, Dryden consideraba que "good nature makes Friendship; but effeminacy Love" (Dryden, 1679: "The Preface"). Rymer censuraba el exceso de pasión amorosa de algunas tragedias y las comparaba con las clásicas: "The Grecians were for Love [...] as mad as any Monsieur of `em all; [...] Nor did their Love come whining on the Stage to Effeminate the Majesty of their Tragedy" (Rymer, 1693: 62). En términos similares se expresaba Addison en *The Spectator* del 16-04-1711, criticando el abuso de pasión amorosa:

RESTAURACIÓN INGLESA

As our Heroes are generally Lovers, their Swelling and Blustering upon the Stage very much recommends them to the fair Part of their Audience. [...]. Let him behave himself insolently towards the Men, and abjectly towards the Fair One, and it is ten to one but he proves a Favourite of the Boxes (*The Spectator*, 1755, vol. 1: 164).

Amor y "effeminacy" quedaban identificados puesto que, privadas de otros espacios de protagonismo, las mujeres sabían desenvolverse en el ámbito sentimental, que era un terreno con el que estaban más familiarizadas.

5.4.2. Protagonistas y antagonistas masculinos y femeninos.

La caracterización de los personajes masculinos y femeninos, la motivación de sus actuaciones y las consecuencias de las mismas, parecen incidir también en esa escisión entre los puntos de vista masculino y femenino. Aunque en la base argumental de las seis tragedias predomine el amor, el dilema amor-honor y las consecuencias públicas de las desgracias personales quedan más patentes en las tragedias escritas por hombres. A continuación se presta atención especial a la caracterización de los diferentes protagonistas. Se tienen en cuenta, en primer lugar, los protagonistas masculinos y femeninos, y luego, los antagonistas en cada una de las seis tragedias.

5.4.2.1. *Oroonoko*, de Thomas Southerne.

El protagonista Oroonoko es un príncipe convertido en esclavo y llevado a América; además ha perdido a su amada Imoinda. Esta separación había tenido lugar en Angola, por la actuación despótica del padre de Oroonoko que, al querer mantener relaciones con ella y conocer que era la esposa de su hijo, la vendió a un tratante de esclavos. Aunque encadenado y con grilletes, Oroonoko no pierde

en la tragedia de la Restauración inglesa

ni su porte aristocrático ni su orgullo, y por eso pide a los captores cuando lo presentan como una atracción exótica:

Tear off this Pomp, and let me know my self:
The slavish Habit best becomes me now.
Hard Fare, and Whips, and Chains may overpower
The frailer flesh, and bow my Body down.
But there's another, Nobler Part of Me,
Out of your reach, which you can never tame.

(Southerne, 1696: I, 2, p. 16)

Esta presentación sólo anticipa la profundidad psicológica que Southerne confirió a su héroe²⁰². Al capitán Driver, que lo llevó a Surinam mediante engaños, le cuestiona su supuesto cristianismo: "You are a Christian, be a Christian still: / If you have any God that teaches you / To break your Word, I need not curse you more" y le da lecciones de humanidad y humildad:

OROONOKO: [...]
Men live and prosper but in Mutual Trust,
A Confidence of one another's Truth:
That thou hast violated. I have done.
I know my Fortune, and submit to it.

(Southerne, 1696: I, 2, p. 14-15)

Oroonoko corresponde a las muestras de confianza y afecto del bondadoso Blanford -que ha prometido ayudarlo a volver a su tierra natal-

²⁰² Estas cualidades aparecían en el relato original de Behn:

[...] 'twas amazing to imagine where it was he learn'd so much Humanity; or, to give his Accomplishments a juster Name, where 'twas he got that real Greatness of Soul, those refin'd Notions of true Honour, that absolute Generosity, and that Softness that was capable of the highest Passions of Love and Gallantry (Behn, 1688: 17).

RESTAURACIÓN INGLESA

salvándolo a él y a los otros plantadores de una rebelión india. Este hecho fortuito es la causa del reencuentro de Oroonoko e Imoinda, que desembocará en el desenlace trágico, puesto que en el origen del conflicto se combinan la conspiración de los esclavos africanos para huir de Surinam y la pasión obsesiva del gobernador por Imoinda. En un principio, Oroonoko parece satisfecho con recuperar a su esposa, porque no puede imaginar nada "Dearer than Liberty, my Countrey, Friends, / Much dearer than my Life?" (Southerne, 1696: II, 2, p. 23), pero pronto se ve cuestionado por el esclavo Aboan, que le recuerda sus obligaciones hacia los suyos y le pide que lidere la rebelión y el asalto a un barco para huir de Surinam. Las dudas de Oroonoko ante dicha propuesta quedan resueltas cuando Aboan menciona que el gobernador se ha encaprichado de Imoinda. Junto a este detonante y encendido por lo que considera responsabilidad pública, llega a la conclusión de que "There is no mean, but Death or Liberty" (Southerne, 1696: III, 4, p. 46), pero sin renunciar a Imoinda: "To Honour bound! and yet a Slave to Love! / I am distracted by their rival Powers, / And both will be obey'd. O great Revenge!" (Southerne, 1696: V, 4, p. 74).

Tras la traición del esclavo Hottman –que precisamente había instigado la revuelta- al informar a las autoridades de los planes rebeldes, Oroonoko se ve forzado a rendirse. A este hecho contribuyen las mentiras del gobernador, que le ofrece perdón, y la buena fe de Blanford que, creyéndolas también, apela a los sentimientos del héroe con respecto al embarazo de Imoinda:

BLANFORD: This way you must lose her, think upon
 The weakness of her Sex, made yet more weak
 With her Condition, requiring Rest,

El punto de vista femenino
en la tragedia de la Restauración inglesa

And soft Indulging Ease, to nurse your Hopes,
And make you a glad Father.

(Southerne, 1696: IV, 2, p. 62)

Finalmente, Oroonoko ejecutará su venganza contra el gobernador, pero no podrá conciliar amor y honor en un final feliz.

Otros personajes masculinos apoyan al héroe, actuando desde la bondad de sus intenciones. El más importante es Blanford –al que se unen Stanmore y otros con mayor protagonismo en la trama cómica-, que intercede por Oroonoko ante el gobernador tras la revuelta sofocada y la rendición de éste. Blanford salva a Imoinda cuando el gobernador se disponía a violarla. Por esta razón Oroonoko considera posible que “A Christian may be yet an honest man” (Southerne, 1696: V, 4, p. 77). También Stanmore protagoniza algunas intervenciones que cuestionan las actuaciones de otros blancos que –como el inmoral capitán del barco negrero- amasan grandes fortunas: “Enquire into the great Estates, and you will find most of 'em depend upon the same Title of Honesty: The men who raise 'em first are much of the Captain's Principles” (Southerne, 1696: II, 1, p. 17).

Entre los personajes femeninos, Imoinda es la protagonista indiscutible, y aunque apoyada al final por otros personajes femeninos –las hermanas Welldon y Widow Lackitt, protagonistas de la trama cómica- la intervención de éstos es puramente anecdótica. Imoinda es injusta víctima de su propia belleza²⁰³, que la

²⁰³ Según Behn, “a Beauty that, to describe her truly, one need say only, she was Female to the noble Male; the beautiful *Black Venus*, to our young *Mars*; as charming in her Person as he, and of delicate Vertues” (Behn, 1688: 23). Southerne representa a una Imoinda de raza blanca, hija de un “Stranger in my Father's Court, / Valu'd and honour'd much: He was a White, / The first I ever saw of your Complexion” (Southerne, 1696: II, 2, pp. 23-24).

RESTAURACIÓN INGLESA

convierte en objeto codiciado del padre de Oroonoko primero, y del gobernador, después. El gobernador desea poseerla a toda costa, aun a sabiendas de que es esposa de Oroonoko y de que está embarazada. Su atractivo físico constituye una desventaja entre sus propios compañeros de esclavitud, ya que como afirma Blanford, "The Men are all in love with fair *Clemene*²⁰⁴ / As much as you are: and the Women hate her, / From an instinct of natural jealousy" (Southerne, 1696: II, 3, p. 27). El personaje de Imoinda muestra en alguna ocasión signos de debilidad debido a su excesivo sentimentalismo; por ejemplo, perdona al padre de Oroonoko tras el reencuentro: "I will bless him, for I have found you here" (Southerne, 1696: III, 2, p. 36), pero muestra también determinación y valentía. Imoinda rechaza con displicencia las insinuaciones eróticas del gobernador a pesar de que le ofrece la libertad a cambio, y cuando está secuestrada por éste, se resiste a la violación arrebatándole la espada poco antes de que entre Blanford a salvarla²⁰⁵. Pero su mayor muestra de coraje ocurre sin duda cuando, al considerarse vencidos los esclavos, suplica a su esposo que la apuñale. Al verse éste incapaz, Imoinda toma las manos de Oroonoko de forma decidida:

IMOINDA: Nay then I must assist you.

And since it is the common Cause of both,

²⁰⁴ Es el nombre que le da el gobernador antes de descubrirse que se trata de Imoinda.

²⁰⁵ Esta escena no aparece en el relato original de Behn. Imoinda demuestra su valentía en plena rebelión de los esclavos,

[...] having a Bow, and a Quiver full of poyson'd Arrows, which she manag'd with such dexterity, that she wounded several, and shot the *Governor* into the Shoulder; of which Wound he had like to have Dy'd, but that an *Indian* Woman, his Mistress, suck'd the Wound, and cleans'd it from the Venom (Behn, 1688: 199-200).

El confinamiento de Imoinda se debió, no a la intención del gobernador de violarla ni por "kindness to her, but for fear she shou'd Dye with the Sight, or Miscarry; and then they shou'd loose a young *Slave*, and perhaps the Mother" (Behn, 1688: 208).

El punto de vista femenino
en la tragedia de la Restauración inglesa

397

'Tis just that both shou'd be employ'd in it.

Thus, thus 'tis finisht, and I bless my Fate,

[Stabs her self.

(Southerne, 1696: V, 4, p. 83)

Los antagonistas masculinos en esta tragedia –fundamentalmente el capitán y el gobernador- son presentados como personajes inmorales que actúan por motivos económicos o por deseo carnal. El capitán había llevado a Oroonoko a Surinam bajo pretexto de ser un invitado y lo muestra como pieza de caza exótica; el gobernador ni siquiera se compadece del embarazo de Imoinda y resuelve: "I still must love her: and desiring still, I must enjoy her" (Southerne, 1696: II, 3, p. 26). Todos estos factores confluyen en la resolución trágica: antes de suicidarse, Aboan advierte a Oroonoko que el perdón por el acto rebelde es falso, y confiesa que él mismo ha sido torturado; Oroonoko mata al capitán, que se interpone en la toma del barco, coopera involuntariamente en la muerte de Imoinda y sólo queda vengado asesinando al gobernador antes de suicidarse. Las muertes de los antagonistas, al más puro estilo clásico, desagran las de los protagonistas:

OROONOKO: It is not always granted to the great,

To be most happy: If the angry Pow'rs

Repent their Favours, let 'em take 'em back:

[...]

IMOINDA: Can I do any thing?

OROONOKO: But we were born to suffer.

IMOINDA: Suffer both,

Both die, and so prevent 'em.

(Southerne, 1696: V, 4, pp. 78-79)

RESTAURACIÓN INGLESA

5.4.2.2. *Cyrus the Great*, de John Banks.

Cyrus es el indiscutible protagonista de la tragedia homónima de Banks. Es el prototipo de héroe épico cuyas campañas bélicas se cuentan por victorias, pero cuya nobleza de corazón –a pesar de algunos arrebatos iracundos y autoritarios- lo hace justo y clemente con los derrotados. A su prisionero Croesus, rey de Lidia, no sólo le perdona la vida cuando ya se dirigía al cadalso, sino que admirado por sus conocimientos filosóficos, lo convierte en su mentor: “[...] Come, then to my Arms, / And shew me how to be a King indeed, / *Solon* taught thee, and thou shalt teach thy *Cyrus*” (Banks, 1696: II, p. 13). El propio Cyrus se esfuerza, en un largo intercambio dialéctico, por convencer a su tío Cyaxares -rey de Media- de que él no es un enemigo, sino alguien que sólo contribuirá al engrandecimiento dinástico. Con su hombre de confianza y pariente Hystapes, se muestra violento y autoritario ante la negativa de éste a casarse con Lausaria -hija de Croesus- como él le ha ordenado, y aunque lo perdona más tarde, lo castiga con el destierro:

CYRUS: Keep off, and give me Breath, you stifle me---
 Why, Unkle, *Cræsus*, King of *Lydia*, I've decreed it,
 And none amongst the Stars shall 'ere revoke---
 Away with him---A thousand Basilisks
 Are in his Eyes.

(Banks, 1696: III, p. 24)

Cyrus también ofrece muestras de profunda humanidad, y a pesar de haber sido el causante indirecto de la muerte de su amada Panthea, manifiesta: “Die all that's good---die Sacred Love and Friendship” (Banks, 1696: V, p. 55). El éxito en los campos de batalla no corre, sin embargo, paralelo con su vida sentimental. Panthea -hija de la reina de Scythia, Thomyris-, prisionera de Cyrus,

en la tragedia de la Restauración inglesa

enviada con Hystapes a Cyaxares en calidad de obsequio y, siendo rechazada por este último, la envía de vuelta a la corte de Cyrus. El héroe considera esta devolución un desprecio, pero al observar con detenimiento a la prisionera, se rinde humilde al sentimiento amoroso y reconociéndose ignorante en los asuntos del corazón, se disculpa:

CYRUS: Pardon, thou Saint, a Man in Love untaught,

I have been us'd in Battels from my Youth,

Bred from my Birth like Lions in their Fierceness,

[...]

And never met a charming Foe like Thee,

Yet at thy Sight I can forget my Fury,

[...]

(Banks, 1696: II, p. 16)

El vencedor de tantas batallas se considera incluso poco viril al someterse a este sentimiento hasta entonces desconocido: “[...] Glory in my Breast shou'd have Eclips'd The Rays of Beauty---How I hate my self! / *Achilles*, when a Boy, did never handle / And ply the Distaff with such Female Skill” (Banks, 1696: IV, p. 33). Para su desgracia es una conquista imposible, porque Panthea ya está casada con Abradatas, joven rey de Susa, a quien ella se siente “[...] both by Virtue and by Passion ty'd” (Banks, 1696: II, p. 18). La pasión no correspondida de Lausaria por Cyrus marca un triángulo de amores inalcanzables que dará lugar al desenlace trágico.

Lausaria es la heroína, ejemplo de amor puro y virtuoso. En términos similares a Panthea, ella es tratada como un objeto que Cyrus entrega como obsequio, en esta ocasión, a Hystapes, para que contraiga matrimonio con ella. Hystapes la recibe con frialdad; a Lausaria no le duele el rechazo, sino la falta de atención que recibe del héroe:

RESTAURACIÓN INGLESA

LAUSARIA: [...] This poor Daughter to a Captive Prince,
Owns it with Pride that she does love the Man,
Of all the World, the greatest, bravest Soul
As e'er the Gods put in a mortal Body.

(Banks, 1696: III, p. 25)

Entristecida por su sentimiento no correspondido y avergonzada por su reacción, que ella considera una osadía, enloquece y deja un bello "testamento poético" en el que ataca la hipocresía social; se expresa en un tono impropio de la heroína de una pieza trágica, debido a su carácter satírico:

LAUSARIA: [...]
This Dart I give---
To those that are Ambitious of a Name,
And fall in Love with such a Jilt as Fame;
This tipt with Gold to Sages on the Bench
Who have---
One Eye for Bribery, t'other for a Wench.
This Wicked one that at the Pulpit Drives
To Priests, who Love good Livings, hate good Lives,
And send you all to Heaven by your Wives;

[...]

My Wealth to Poets, thrift to Eldest Sons,
My Truth to Courtiers, Chastity to Nuns.

(Banks, 1696: IV, p. 43)

Antes de morir, Lausaria –disfrazada de Cupido- lanza un dardo envenenado de amor a Cyrus, quien acaba reconsiderando su obstinación de mantener presa a Panthea y se la entrega por fin a Abradatas. Cyrus parece haber aprendido del dolor que causa el amor no correspondido y compadece a la desgraciada

en la tragedia de la Restauración inglesa

Lausaria, cuyo fantasma lo acompañará desde entonces, e incluso lo salvará de la muerte a manos de la reina Thomyris.

Abradatas es el antagonista masculino. Movidado por el amor a su esposa Panthea, acude con la madre de ésta, Thomyris, al palacio de Cyrus, para solicitar la liberación de la prisionera. Aunque en un principio su petición es diplomática, hasta el extremo de postrarse de rodillas, la negativa de Cyrus provoca su ira y resuelve solucionar el asunto de otra forma:

ABRADATAS: Now, now I curse my Tameness, and these Knees,
That made me stoop so low to beg ev'n thee---
Away, *Panthea* , wish me not to stay;
Go to thy Gaoler back, and load his Head
With Curses, whilst thy *Abradatas* shall
Prepare to fight, and pour 'em all upon him.

(Banks, 1696: III, p. 30)

Abradatas es el responsable de la muerte de Cyaxares en el asalto a palacio cuando intentaba liberar a su esposa Panthea y, aunque perdonado después por Cyrus, el sentimiento de odio que Thomyris le inculca, lo arrastrará al desenlace trágico.

Las antagonistas femeninas de esta pieza lo son porque comparten un carácter vehemente y decidido que se opone al de Lausaria, que sólo actúa desde su sufrimiento por amor. En realidad son antagonistas del héroe, cuyo poder cuestionan, pero ante el que acaban derrotadas. Aunque Panthea a veces elogia a Cyrus para conseguir su propósito de ser liberada, nunca se muestra sumisa hacia él y cuando se enfrenta con él, sus argumentos aparecen en intercambios dialécticos entre iguales. Cuando es presentada al héroe, y aunque él alaba su belleza, Panthea le pide compasión de forma valiente:

RESTAURACIÓN INGLESA

O *Cyrus!* you forget your self, and me;
 I'm no such thing, no Creature to be prais'd,
 A Wretch forsaken of the World, and Heav'n,
 Your Prisoner, you shou'd pity, not admire me.

(Banks, 1696: II, p. 16)

Panthea no duda en posponer su encuentro amoroso con su esposo Abradatas para dedicarse de lleno a levantarse en armas contra Cyrus:

PANTHEA: Come, *Abradatas* , see what Love has for thee,
 Which take as Presents from *Panthea* 's hand;
Trophies far Richer then *Ulysses* strove for,
 And when I've seen my *Mars* in his Thron'd Chariot,
 Return I will, and in my Closet kneel,
 And never rise till thou Victorious be,
 Thinking of nothing but the Gods, and thee.

(Banks, 1696: V, p. 46)

La rebeldía de Panthea la acompaña hasta el final, pues cuando está moribunda, tras haberse apuñalado junto al cuerpo desmembrado de Abradatas, Cyrus le pide perdón, pero ella toma la mano del cadáver y dice de forma recriminatoria: "What have you done? Why touch you him so rudely? / Give me this Hand back to my Lips again---" (Banks, 1696: V, p. 54).

Thomyris es también presentada como una mujer bella y valiente, pero carente de virtudes femeninas, ya que en las tragedias escritas por hombres, valor y feminidad no suelen identificarse. Croesus describe entre sus cualidades

CROESUS: [...]
 Such haughty Valour, and so Masculine,
 That she's well call'd, the Miracle of Women;
 But then, like bold *Simiramis* , she rages

El punto de vista femenino
en la tragedia de la Restauración inglesa

403

With ev'ry Vice of the most furious, wild,
And monstrous of her Sex; [...]

(Banks, 1696: III, p. 26)

Ella toma la iniciativa y acude al palacio de Cyrus para que éste libere a Panthea y, a cambio, ofrece incluso una alianza contra su enemigo Balthazar. La obstinación de Cyrus y la muerte del hijo de Thomyris la empujan a unirse a Balthazar para luchar contra el héroe, lo que resultará fatal. La resolución trágica, con las muertes de Abradatas y Panthea, deja a Cyrus victorioso, permitiendo a Thomyris que se lleve los cadáveres de sus hijos para darles sepultura. El gran héroe pide perdón a sus víctimas y admira la fidelidad de Lausaria, incluso después de muerta, “[...] this rare Miracle of Constancy; [...]” (Banks, 1696: V, p. 57), pero habiendo perdido las batallas privadas del amor, resuelve iniciar la conquista de Babilonia, una empresa pública de indiscutible valor político.

5.4.2.3. *The Mourning Bride*, de William Congreve.

En esta pieza, el protagonista es Alphonso, príncipe de Valencia. Cuando las tropas del rey Manuel de Granada asediaron el castillo valenciano, Anselmo, padre de Alphonso, fue capturado, mientras que su hijo y Almeria huyeron en un barco que zozobró en una tormenta. Almeria, princesa de Granada, estuvo cautiva en la corte de Valencia, donde fue tratada con honores; es la esposa de Alphonso, con quien contrajo matrimonio durante la travesía. Tras el naufragio, Almeria y Alphonso se separan: ella es rescatada y llevada a Granada con su padre, creyendo que su esposo ha muerto. Él es encontrado exhausto en la playa y salvado por Zara, reina marroquí, y ella se ha enamorado de él hasta el punto de hacerlo pasar ante el marido –el rey Albucacim– como pariente. A Alphonso lo

RESTAURACIÓN INGLESA

incita a levantarse en armas contra el rey Manuel. Alphonso no ha revelado su identidad, sino que se hace llamar Osmyn; junto a Zara –de la que Manuel se enamora- acaba preso en el castillo granadino.

Tras los funerales del rey valenciano Anselmo, muerto en cautividad en Granada, Almeria y Alphonso protagonizan un encuentro fortuito en la tumba de Anselmo. Ambos habían perdido toda esperanza en verse de nuevo, y el emotivo encuentro atestigua su amor. Alphonso se dirige así a Almeria: "Thou Excellence, thou Joy, thou Heav'n of Love!" y "My All of Bliss, my everlasting Life, / Soul of my Soul, and End of all my Wishes" (Congreve, 1697: II, p. 19, y III, p. 35) y parece justificar su felicidad con el reencuentro. Pero Alphonso es depositario de la esperanza de libertad de su pueblo y, tras encontrar por azar en el calabozo una oración escrita por su noble y difunto padre, reflexiona sobre las injusticias que padece el ser humano. Este hecho, junto al detonante que supone la información de su amigo Antonio –también cautivo y con el sobrenombre de Heli- sobre las revueltas contra Manuel, hace que prenda en su corazón la restitución del honor que debe a los suyos.

Para huir del calabozo donde Manuel lo tiene confinado debido a las argucias de la celosa Zara, y poder liderar la rebelión, Alphonso deberá incluso fingir cierto afecto por ella para que interceda por él ante Manuel: "I hate her not, nor can dissemble Love: / But as I may, I'll do. [...]", pero el amor de Zara es posesivo y le insta a que "That done, I leave thy Justice to return / My Love. [...]" (Congreve, 1697: III, pp. 30 y 33). Alphonso logra finalmente huir sin la intervención de Zara, lo que precipitará el final, con el castigo de los antagonistas y el triunfo del héroe sobre amor y honor.

Almeria es "the mourning bride" del título, y además protagonista femenina de la tragedia. Su constante estado de aflicción y su atuendo negro, de

en la tragedia de la Restauración inglesa

luto por su esposo, le valen ese apelativo. Su desdicha es incrementada por la intervención despótica de su padre Manuel, quien la entrega en matrimonio al hijo de su favorito Gonzalez, "[...] *García*, to whom / I must be sacrific'd, and all the Faith / And Vows I gave my Dear *Alphonso*, basely / Violated---" (Congreve, 1697: I, p. 6). Parece que la única salida es la muerte, momento en que "[...] my Father then, / Will cease his Tyranny; and *García* too" (Congreve, 1697: II, p. 17), pero es entonces cuando ocurre el reencuentro con Alphonso y sus esperanzas se renuevan.

Almeria se encuentra atrapada por la obediencia a su padre, ante el que se postra desesperada para explicarle que sus visitas al preso Osmyn/Alphonso no obedecían a una conspiración, sino al amor que siente por su esposo. Manuel piensa que Almeria ha perdido el juicio y se marcha desdeñoso, dejándola llorando desesperada. Su falta de acción por el temor que le inspira el padre desaparece ante Gonzalez, demostrando que ella puede, al menos en una ocasión, manifestar su rabia:

ALMERIA: Curst be that Tongue, that bids me be of Comfort;

Curst my own Tongue, that cou'd not move his Pity.

Curst these weak Hands, that cou'd not hold him here;

[...]

Hence, thou detested, ill-tim'd Flatterer;

Source of my Woes: thou and thy Race be curs'd;

But doubly thou, [...]

(Congreve, 1697: IV, p. 50)

Ella no interviene en la resolución del conflicto, que sólo podrá llegar por los designios del destino y la intervención del héroe.

Los antagonistas masculinos son el tiránico rey Manuel y su favorito Gonzalez. El rey detesta la aflicción de su hija, por considerarla una falta de

RESTAURACIÓN INGLESA

respeto hacia sus acciones victoriosas, fruto de las cuales el padre de Alphonso, Anselmo, ha muerto cautivo en Granada:

KING: I tell thee she's to blame, not to have feasted
 When my first Foe was laid in Earth, such Enmity,
 Such Detestation, bears my Blood to his;
 My Daughter should have revell'd at his Death.

(Congreve, 1697: I, p. 9)

El trato despótico hacia su hija culmina con la entrega de ésta a Garcia, hijo de Gonzalez, a sabiendas de que ella se opone. Pero otras circunstancias lo empujan a actuar contra los intereses de Almeria: enamorado de la reina cautiva Zara y celoso por las sospechas del amor que ésta siente por Osmyn/Alphonso, decreta la ejecución del preso a instancias de las acusaciones de Zara, quien –presa de celos- ha informado a Manuel de las visitas secretas de Almeria a aquél. Todas estas acciones mezquinas por preservar su poder, satisfacer el deseo que siente por Zara y negar una actitud comprensiva hacia su hija, se unirán a otros factores para desembocar finalmente en un desenlace donde, en esta ocasión, la justicia poética se cumplirá.

Gonzalez, siempre al servicio del rey, trata de impedir a toda costa los progresos del héroe. Movidado por la ambición de conseguir el reino para su hijo Garcia mediante el matrimonio convenido con Almeria, no escatimará medios para conseguir sus propósitos. Alertado por la posibilidad de que Zara esté tramando la liberación en secreto de Osmyn/Alphonso –lo que supondría perder toda esperanza si éste era en realidad el esposo de Almeria- él mismo decide ejecutar al rival. Desgraciadamente para él, el rey Manuel, por su lado, ha decidido sorprender a Zara en el calabozo de Osmyn/Alphonso disfrazado de preso. Alphonso ya había huido gracias a Pérez, alguacil resentido por el trato

en la tragedia de la Restauración inglesa

recibido del rey. Gonzalez mata a Manuel, creyendo que es Osmyn/Alphonso y, arrepentido, reconoce a su hijo que "[...] from the blind Dotage / Of a Father's Fondness, these Ills arose; / For thee I've been ambitious, base, and bloody" (Congreve, 1697: V, p. 67).

La bella y decidida antagonista femenina, Zara, es descrita por el rey Manuel como una mujer "Born to excel, and to command! / As by transcendent Beauty to attract / All Eyes, [...]", ya que ha sido capaz de mostrar dignidad de reina y altivez ante el propio Manuel: "[...] when I feel / These Bonds, I look with loathing on my self; / And scorn vile Slavery, tho' doubly hid / Beneath Mock-Praises, and dissembled State" (Congreve, 1697: I, p. 12). Su carácter decidido es reconocido por Alphonso, quien le advierte de los peligros de esta vehemencia incontrolada: "This Woman has a Soul, / Of God-like Mould, intrepid and commanding, / [...] / But she has Passions which out-strip the Wind, And tear her Virtues up, [...]" (Congreve, 1697: III, p. 33). En efecto, cuando Zara descubre que Almeria ha visitado a Osmyn/Alphonso en la celda, se enfurece:

'Tis plain, I've been abus'd---Death and Destruction!
How shall I search into this Mystery?
The bluest Blast of Pestilential Air,
Strike, damp, deaden her Charms, and kill his Eyes;
Perdition catch 'em both, and Ruine part 'em.

(Congreve, 1697: III, p. 37)

Zara pretende conquistar el amor de Osmyn/Alphonso haciéndole sentirse deudor por haberle salvado la vida en primer lugar o, más adelante, por conseguir su liberación a través del rey. El héroe nunca le desvela su identidad o sus verdaderos sentimientos hacia Almeria y, aunque no quiere despertar su cólera, tampoco le crea falsas esperanzas. Al recordarle Zara las circunstancias del rescate, Osmyn/Alphonso le responde: "O call not to my Mind what you have

RESTAURACIÓN INGLESA

done, / It sets a Debt of that Account before me, / Which shews me Bankrupt even in my Hopes"; y al ofrecerle libertad a cambio de amor: "In vain you offer, and in vain require / What neither can bestow. Set free your self, / And leave a Slave the Wretch that would be so" (Congreve, 1697: II, pp. 24 y 25). Ella no tiene motivos para albergar perspectivas de futuro en los sentimientos de Alphonso, pero al ver descubiertos sus planes por el rey Manuel, su obstinación irracional la conduce a planificar su propia muerte y la de su amado. Tras asesinar a Selim, su eunuco de confianza, Zara muere víctima de su propia conspiración, ya que al encontrar en la celda el cadáver del rey disfrazado de Osmyn/Alphonso, no duda en beber una de las dos pócimas venenosas que ella misma había ordenado preparar.

El momento de suspense final de *The Mourning Bride* lo ofrece la imagen de Almeria a punto de ingerir el otro bebedizo ante la visión del horror: los cadáveres de Selim, Zara y el cuerpo aparentemente de Alphonso. En ese preciso instante, entra el héroe con su fiel amigo Heli/Antonio, Pérez –el oficial de Manuel convertido a los intereses de Alphonso- y Garcia prisionero. El deseo constante del héroe de decantarse por los asuntos públicos de su corte y la bondad perseverante de la heroína son causa de que, al final, el único antagonista que queda vivo –Garcia- se arrepienta y de que ambos protagonistas puedan llegar a un desenlace feliz:

ALPHONSO: [...] O *Garcia*,

Whose Virtue has renounc'd thy Father's Crimes,

Seest thou, how just the Hand of Heav'n has been?

**El punto de vista femenino
en la tragedia de la Restauración inglesa**

409

Let us that thro' our Innocence survive,
Still in the Paths of Honour persevere;

[...]

Congreve, 1697: V, p. 74)

5.4.2.4. *The Royal Mischief*, de Delarivier Manley.

Al contrario de lo que se ha apreciado en las tragedias escritas por hombres, el abrumador protagonismo femenino en *The Royal Mischief*, especialmente de la antiheroína Homais, dificulta la identificación de los protagonistas masculinos como verdaderos héroes. A ello contribuye la caracterización del príncipe Levan Dadian como un ser excesivamente débil, y la del príncipe de Libardian como persona autoritaria pero sin capacidad de liderazgo.

El heroísmo de Levan Dadian se basa exclusivamente en sus éxitos en el campo de batalla. Su matrimonio de conveniencia con la princesa de Abjasia, Bassima, parece no haberlo hecho feliz: "Is their [there] such complaisance in Marriage" (Manley, 1696: II, p. 15), pregunta a Ismael cuando éste le habla del cariño de las esposas por sus maridos. A esta circunstancia se une su frágil personalidad, que lo convierte en blanco fácil de los intereses antagonistas. Manipulado por la astucia de Ismael, cree que Bassima le es infiel con Osman y se ve empujado por este resentimiento al lecho de Homais sin llegar a tener prueba fehaciente del supuesto adulterio. Su ingenuidad roza la necedad, puesto que creyendo lo que el eunuco de Homais, Acmat, dice de su ama -"The Virgin Fruit, as yet remain untoucht, / And if not pluck'd by you, must fall ungather'd"- se plantea, por tanto, solicitar a su tío la mano de Homais, "[...] to bless my Youth, / With what can never fit his Age" (Manley, 1696: III, pp. 18 y 26).

RESTAURACIÓN INGLESA

Levan apenas demuestra capacidad de reflexión, salvo cuando cree que la infidelidad de su esposa es un hecho, y se siente desgraciado: "O how unconstantly our Fortune turns, / One Hour in Joy, the next with Sorrow mourns" (Manley, 1696: II, p. 19). Finalmente, moribundo tras haberse herido con la espada, y al oír las explicaciones de su tío -el príncipe de Libardian-, se siente responsable del desenlace trágico:

LEVAN: [...] Behold the Murderer of *Bassima* ,
 Who took his Uncles Wife, and hug'd the Incest;
 [...] I wretch who gave
 Her up a Prey to her Avenger, prov'd
 In effect the Inhuman Butcherer
 Of Nature's fairest work.

(Manley, 1696: V, p. 47)

A pesar de la escasa empatía que el príncipe de Libardian causa en el espectador/lector, demuestra mucho más carisma que su sobrino Levan. El viejo "Protector" es celoso y mantiene a su esposa Homais recluida en palacio, con el único contacto humano de sus damas y sirvientes; justifica su amor posesivo, ya que "Who but a Fool wou'd leave his wealth at large, / To the uncertain Chance of Robbers hands, / When by securing it 'tis sure his own" y reconoce en un aparte que los celos son su "Curst Tormentor" (Manley, 1696: I, pp. 6 y 8). Tras burlar los planes de Homais, que incluían su muerte a manos de Ismael, el príncipe de Libardian, convencido de que todas las mujeres son "[...] exquisite in all that's Ill!" (Manley, 1696: V, p. 38), insiste en castigar con la muerte su traición.

Tras un largo intercambio dialéctico, la sutil Homais consigue el perdón y él, tomándola entre los brazos, manifiesta el deseo de que la belleza de su

en la tragedia de la Restauración inglesa

esposa “[...] had it a Soul to suit / Such Glory, when fading here, might rise an / Ornament to all those shining Courts above” (Manley, 1696: V, p. 39). Homais ha vuelto a mentir e incita a los soldados para que apoyen a Levan a la rebelión. Mientras Levan abraza a Homais creyéndose victoriosos, el príncipe de Libardian, salvado en última instancia de la muerte, “[*Enters with his Sword drawn, runs at her, and Kills her*]” (Manley, 1696: V, p. 45).

Puede observarse cómo abundan en esta pieza las relaciones amorosas de todo tipo. La esposa de Levan, Bassima, es una bella y virtuosa princesa de quien el visir Osman –casado con la hermana del príncipe de Libardian, Selima– se enamora. El matrimonio de Bassima se pactó tras el conflicto con Abjasia, durante el cual Osman la había encontrado en el bosque y, aun sabiendo que era hija del enemigo, la había dejado libre. Los sentimientos de Osman y Bassima son mutuos y aunque ella declare que su matrimonio es “an uneasie Bondage”, decide mantenerse fiel a su esposo y rechazar los avances de su amado:

BASSIMA: [...]

For fenc’t about with Chastity and Glory,
Which like a Magick Circle shall enfold me:
You must not hope to pass the sacred round,
Lest sure Destruction prove our Lot for ever.

(Manley, 1696: III, pp. 24 y 25)

Ella es fiel, no sólo a su compromiso matrimonial, sino a su determinación de preservar el honor –entendido como buena reputación– ante los demás. Puesto que Levan ha ordenado juzgarla, Osman le propone la huida a la corte de Abjasia para ponerse a salvo con su padre, pero Bassima es valiente y rechaza el plan: “Can you believe so poorly of me, / To think that I would sell my Fame for Life, / And fly with him, who they declare my Lover?” (Manley, 1696: IV, p. 35). Aunque parece que la intervención del príncipe de Libardian puede

RESTAURACIÓN INGLESA

salvarla, Bassima contempla el futuro con incertidumbre, y en un monólogo se manifiesta contra las injusticias que se padecen en la vida: "Life, what art thou, that we are fond to keep / Thee; the wretched, who do daily worse than Die, / Yet would live worse, so they might still preserve thee?" (Manley, 1696: IV, p. 36). Bassima no puede esquivar su destino y muere víctima del plan urdido por Homais. Bassima entra en escena, al decir de Acmat "[...] thirsty", y le proporciona "With Flight and Sorrow, [...], / According to our Yesternight's Resolves, / In her Sherbet, the Cure of all her Ills", es decir, una pócima que había acordado previamente con la malvada Homais. Ella agoniza lentamente por los efectos del veneno, no sin antes pedir a su esposo Levan que respete la vida del inocente Osman, manifestándole un deseo y un ruego:

BASSIMA: For you, who were too much Divine for me,
 I beg from Heaven a long and glorious Reign;
 My Stars shone sullenly upon my Birth;
 Let 'em not quench my Fame and Life together.

(Manley, 1696: V, pp. 41 y 45)

Selima es también heroica, aunque debido a las circunstancias se convierte en la contrincante de Bassima. Selima es víctima necesaria en los planes de Homais e Ismael, ya que en caso de triunfar, éste accedería al puesto de visir que ostenta Osman, marido de Selima. Avisada mediante carta del encuentro entre Osman y Bassima, acude al lugar previsto y, oculta tras una cortina, espía a la pareja. La conversación se interrumpe y es continuada luego, pero las declaraciones de amor de los amantes despiertan los celos y la ira de Selima:

SELIMA: Ah Syren, how she Sings my Lord to ruin;
 Ah *Visier*, am I thus repaid, I made

El punto de vista femenino
en la tragedia de la Restauración inglesa

413

Thy Fortune, but I cou'd not make thee Love:
But oh my wrongs shou'd not admit Reflection,
Revenge and Jealousie are enter'd here,
They spread their Sails, and must my Fortunes steer.

(Manley, 1696: III, p. 26)

El resentimiento de Selima la conduce a informar a Levan para que tome una decisión contra los adúlteros, pero ante la posibilidad de una condena a ambos, solicita preservar la vida de su esposo: "His Head, alas! said you, his Head, my Lord? / No, let the Curst Adultress fall---"(Manley, 1696: IV, p. 32). Al propio Osman insiste resentida: "Take thy way, mine leads to death of *Bassima*; / I go to plead my Wrongs, and her Adultery" (Manley, 1696: IV, p. 32). Selima es una heroína, aunque partiendo de planteamientos erróneos, con iniciativa y capacidad de actuación. Para descubrir la verdad, aunque ya prejuzgando a su marido, se enfrenta a él, pero la ceguera de sus celos la apremia a la destrucción de Bassima. Selima, perturbada por la ejecución de Osman, acaba, según relata un oficial:

OFFICER: [...]
Gathering the smoaking Relicks of her Lord,
Which singes, as she grasps them; now on the
Horrid Pile, her self had heap'd, I left her
Stretcht along, bestowing burning Kisses
And Embraces on every fatal piece.

(Manley, 1696: V, p. 46)

Los antagonistas masculinos son Osman e Ismael. El amor de Osman por Bassima es platónico y, en principio, él acepta esta situación:

OSMAN: [...] when I urged my love,
She chid me into everlasting silence;

RESTAURACIÓN INGLESA

And on those hard conditions, gave her hand,
In token of forgiveness.

(Manley, 1696: II, p. 11)

Osman sufre por este amor imposible, no consumado, y decide mantenerlo en secreto para no herir a su esposa. Es el taimado Ismael quien, para servir a sus propósitos, persuade a Osman de que las negativas de Bassima no son sino muestras de su deseo, y cuestiona su virilidad: "[...] take / An Eunuchs garb and rank; [...] / [...] were I as her, / I wou'd not give one smile to so much weakness" para convencerlo a continuación de que "Her heart long since was yours, and the bright / Body, next will follow. [...]" (Manley, 1696: II, pp. 10-11). Ofuscado por las insinuaciones de Ismael, Osman intenta convencer a Bassima para gozar, al menos, de un encuentro amoroso: "Who would not be ten Thousand Years a Wretch, / To be one Hour a God! [...]" (Manley, 1696: II, p. 25). La obsesión amorosa alimentada por su enemigo lo lleva a volverlo a intentar cuando la resolución trágica parece ya irreversible; se desconoce si Osman sabe ya que Bassima está moribunda, pero le suplica mantener una relación sexual, petición que la propia Bassima considera "most extravagant request" (Manley, 1696: V, p. 43). Ante su inminente apresamiento y ejecución, Osman reconoce arrepentido:

[...] I who
Durst think you had a Mortal Part, with rude
Unhollow'd Fires approacht such Sanctity,
Now full of Wonder am convin'd, your Charms
Are much too pure for ought, but his Omnipotence
That framed them---

(Manley, 1696: V, p. 43)

El punto de vista femenino
en la tragedia de la Restauración inglesa

415

El antagonista Ismael también actúa para satisfacer el deseo carnal ya que, como ex-amante de Homais, pretende que ésta le recompense de algún modo los favores celestinescos hacia Levan. Pero Ismael supeditará otras aspiraciones a su ambición de ocupar el cargo de visir, vacante tras la previsible muerte de Osman. Su ladina actuación se dirige fundamentalmente a convencer a Osman y a Levan de que avancen en sus pretensiones amorosas con Bassima y Homais respectivamente, para lo que siempre utiliza argumentos que cuestionan su hombría. A Osman, que se debate en la indecisión de su amor honesto, le recrimina:

ISMAEL: Rouse up your self, and bear you like a Man,
The Lord of Womankind, born to Command
That Sex which we intreat, but when we whine
At your romantick rate, we move not love,
But scorn, they like the forward and the bold,

[...]

(Manley, 1696: II, p. 10)

Y a Levan, angustiado por las dudas ante unas relaciones incestuosas con la esposa de su tío, lo incita así: "For shame, bely not thus our Sexes Courage" (Manley, 1696: III, p. 21). El malvado Ismael es responsable de las mayores descalificaciones con respecto al sexo femenino²⁰⁶, haciéndolo depositario de todos los tópicos misóginos:

ISMAEL: Virtue in such Souls is like their form,
Only exterior Beauty, worn to deceive
The credulous World, and buy Opinions

²⁰⁶ Obsérvese que la dramaturga descalifica esta actitud al ponerla en boca de un malvado cuya personalidad es mezquina e interesada.

RESTAURACIÓN INGLESA

From the common rout---

(Manley, 1696: II, p. 10)

[...] nature

Has lent that common softness to the Sex;

They're Lovers all, or else they are not Woman;

Though I must own a Husband may not

Always be the object of desire.

(Manley, 1696: II, p. 16)

Tras haber urdido junto a Homais el encuentro de ésta con Levan, hacer a Selima testigo de la inocente cita de Bassima y Osman, e intentar asesinar sin éxito al príncipe de Libardian, es "packed to Hell" (Manley, 1696: V, p. 45) por los súbditos de este último.

Homais utiliza a Ismael para conseguir el éxito de sus planes, pero ella es el verdadero cerebro de toda la conspiración y de la revuelta de los soldados contra el príncipe de Libardian. Su objetivo es conseguir al joven Levan y destruir a todo contrincante potencial, obcecada por satisfacer su pasión amorosa. Homais declara: "I find, I feel, the burning at my heart, / [...] / I'll push the bold adventure on, And either die or Conquer" (Manley, 1696: I, pp. 3-4). Ella es también víctima de un matrimonio forzado con el anciano príncipe de Libardian, aunque como mujer sexualmente experta al haber mantenido relaciones con Ismael antes de casarse y como antagonista femenina, usa argumentos de tipo sexual similares a los de Ismael: "For 'tis but by degrees our Sex grow bold" (Manley, 1696: I, p. 4). A su esposo, tras ser atravesada por la espada y en el momento del desenlace trágico, lo insulta recurriendo también a tópicos misóginos:

en la tragedia de la Restauración inglesa

HOMASIS: Thou Dotard, impotent in all but Mischief,

How could'st thou hope, at, such an Age, to keep

A Handsome Wife? Thy own, thy Devil will

Tell thee 'tis impossible---

Thus I dash thee with my gore,

And may it scatter unthought Plagues around thee,

Curses more numerous than the Ocean's Sand,

Much more inveterate than Woman's Malice;

And but with never ending time expiring.

(Manley, 1696: V, pp. 45-46)

Pero Homais presenta, además, otros rasgos de su personalidad malvada. Su villanía parece a veces justificada por el aislamiento injusto al que la somete el marido: "[...] I'm a Woman, made / Passionate by want of Liberty: [...]" (Manley, 1696: I, p. 7).

Homais da también muestras de inteligencia cuando en última instancia finge arrepentimiento e intenta conseguir el perdón de su esposo, reconociendo errores y recurriendo a reflexiones que llevan al espectador/lector a compadecerla: "Tho' some are blacker stain'd than others are, / There's none can say, their Lives were ever fair" (Manley, 1696: V, p. 37). El extremo de sus malas acciones culmina cuando agonizante intenta asesinar a Levan: "Thus with my utmost force I'll bear thee with me; / Thus strangle thy lov'd Neck, thus die together; / But O a Curse on Fate and my expiring strength" (Manley, 1696: V, p. 46). La pasión desatada de Homais causa revueltas entre la soldadesca sin ninguna consecuencia pública: las muertes de Osman, Levan y Bassima responden al drama privado de su egoísta ambición amorosa.

RESTAURACIÓN INGLESA

5.4.2.5. *Ibrahim the Thirteenth Emperor of the Turks*, de Mary Pix.

Amurat es el joven y noble héroe, triunfador en campañas bélicas y afortunado en su vida amorosa, ya que la relación que mantiene con la virtuosa Morena es bendecida por los padres de ambos. El muftí refiere con cierta reticencia el origen femenino del linaje que, por la personalidad de Amurat, resulta un elogio: "O! Pity! that the fairest branch of all the Ottoman Race, / Sprung from a Female Root; [...]" (Pix, 1696: I, p. 2). Para Amurat, su condición militar es importante, pero queda supeditada al amor: "If I acquir'd glory, 'twas for *Morena's* sake / That she might not despise me---" (Pix, 1696: II, p. 6). Son numerosas las muestras de este sentimiento por parte del héroe, expresadas con el habitual exceso retórico:

AMURAT: 'Tis so, and I am blest above all humane kind:

Reign, reign, ye unenvy'd Monarchs!

[...]

Whilst I, blest with this fair Heaven of Innocence,

This matchless, lovely, charming Creature,

More Worth than *Indies* joyn'd to *Indies* ;

Than all the Sun e'er sees: am Happier

Than a fancy'd God.

(Pix, 1696: II, p. 8)

Cuando Morena parece dudar de la fidelidad absoluta de Amurat, él asegura que "[...] that though our Law allows Plurality of Wives And Mistresses, yet I will never practise it" (Pix, 1696: II, p. 9). Es su amor sin fisuras lo que llevará al desastre, ya que para satisfacer su deseo carnal, la malvada Sheker Para planificará la violación de Morena por el sultán. La nobleza del héroe lo conduce incluso a obviar esta circunstancia:

en la tragedia de la Restauración inglesa

AMURAT: [...] The Royal Blood

Of the offender hath cleansed and washed out

Thy Honours Stains, and white as thy

Robes, thy Innocence appears.

Shall I forsake the Christal Fountain,

Because a Rough-hewn Satyr there

Has quencht his Thirst? No! The

Spring, thy Virgin Mind was pure!

(Pix, 1696: V, pp. 39-40)

La prueba de amor que da Amurat al aceptar a Morena como futura esposa, a pesar de no ser virgen y haber sido brutalmente violada, parece una concesión excesivamente atrevida por parte de una dramaturga de la época. Quizás por esta razón, aun mencionándose la posibilidad de un antídoto para el veneno que ha ingerido, Morena finalmente sucumbe. La violación de una mujer libre es la excusa y el detonante de la rebelión de los jenízaros, movilizados por el padre de Amurat –Mustapha- y el muftí. Ante el clamor de venganza, Amurat se une al motín:

AMURAT: [...] we'll set

This Royal City in a blaze, till its bright

Flames mount high as thy Chastity,

And reach at Heaven! [...]

(Pix, 1696: IV, p. 30)

Al final, la venganza contra el malvado sultán Ibrahim quedará en manos del amigo del héroe, Solyman. Amurat, incapaz de superar la muerte de Morena y de atender a sus responsabilidades de estado -como le ruegan su padre y el muftí-, se suicida.

RESTAURACIÓN INGLESA

Solyman constituye un valioso apoyo al héroe. Es el amigo y cómplice que admira sinceramente a Amurat por su grandeza militar y su apasionado amor por Morena: "Where Heaven gives the greatest hearts / We still the greatest Passions find, / And 'tis the brave alone love most and best" (Pix, 1696: I, p. 7). La sensibilidad de Solyman hace que al ver la imagen destrozada de Morena tras la violación, se sienta incluso "femenino": "At this Scene the Souldier leaves my heart / And I feel the Woman²⁰⁷ in my Eyes!" (Pix, 1696: IV, p. 28). Tras matar al eunuco y servidor de Sheker Para, Achmet, Solyman se bate con el sultán y mueren ambos. La crueldad de Ibrahim justifica su muerte, por la que, sin embargo, se disculpa Solyman: "For this act; which excessive friendship forc'd" (Pix, 1696: V, p. 36).

Morena es la heroína, modelo de virtud y obediencia hasta el punto de rechazar su relación con Amurat si su padre se lo prohibiera. Según su padre, Morena es una honrosa excepción al sexo femenino. A ello puede haber contribuido la educación que el muftí —a falta de hijos varones— ha dado a Morena, y que sirve para justificar su vida apartada de los honores de palacio y el que sea una mujer inapropiada para el sultán:

MUFTI: [...] I have try'd

To mend the Sex; and she, instead of (coining looks)

And learning little Arts to please, hath Read Philosophy,

History, those rough Studies:

²⁰⁷ También Solyman emplea este tópico para describir la actitud cobarde del sultán cuando se esconde de sus perseguidores: "The cruel are still Effeminate" (Pix, 1696: V, p. 33).

El punto de vista femenino
en la tragedia de la Restauración inglesa

421

And will appear like a neglected Villager

To those bright Beauties that attend the happy Port.

(Pix, 1696: III, p. 19)

Cuando Sheker Para intenta persuadirla de que ser amante del sultán constituye un alto honor, Morena responde: "No Crown I covet, but that which honour gives; / And my Ambition terminates in the contented paths / Of virtue [...]" (Pix, 1696: III, p. 20). La bondad de la heroína le hace confiar en el falso ofrecimiento de amistad y mediación con el sultán de Sheker Para. Su determinación le lleva a mostrar desprecio por el visir, "Who art not worth my answering" (Pix, 1696: III, p. 22), y a suplicar a Ibrahim que no consume la violación mediante la argumentación dialogada. Puesto que sus palabras no surten efecto, Morena muestra su resistencia, arrebatando al visir la cimitarra. En el forcejeo con los sirvientes del sultán, se hiere las manos²⁰⁸:

MORENA: See Emperor, see, are these hands

Fit to clasp thee? judge by this,

My resolution---death hath a

Thousand doors; Sure *Morena* , curst *Morena*

May find out one---

(Pix, 1696: III, p. 24)

La rebeldía de Morena resulta infructuosa, puesto que parece provocar más el deseo del sultán que su compasión: "[...] a new unknown delight / To conquer all these struglings, / Something Poignant, that will relish Luxury---" (Pix, 1696: III, p. 24). Morena es devuelta a su padre, violada y humillada. El recuerdo de lo ocurrido la atormenta y le provoca dudas sobre si debe mostrar las manos ensangrentadas a Amurat en busca de justicia, puesto que "[...] Justice leads to

²⁰⁸ Obsérvese el paralelismo con la escena protagonizada por Imoinda en *Oroonoko* (Southerne, 1696: V, 4, p. 74).

RESTAURACIÓN INGLESA

sharp revenge / That to horrid Mischiefs---away---away--- / Give me Death, Distraction, any thing, but Thought" (Pix, 1696: IV, p. 29). Y en efecto, ya antes de saberlo Amurat, el muftí y Mustapha habían conseguido la alianza de los jenízaros para provocar la rebelión contra Ibrahim. Incapaz de superar la situación traumática, Morena se suicida.

El antagonista masculino es el sultán Ibrahim. Los deseos continuamente satisfechos y una vida entregada al placer constituyen el hastío de quien lo posee todo: "Yet still, to day's like yesterday: to morrow like to day. / And tho' my Paths lie all thro' Paradise: / Yet being still the self-same Road, I grow uneasie" (Pix, 1696: III, p. 18). Parece que la única iniciativa de Ibrahim en la corte consiste en elegir a una virgen entre las veinte que regularmente su concubina favorita, Sheker Para, selecciona para él. El sultán se muestra orgulloso de su poder absoluto y recrimina la osadía de Morena, tanto más cuanto que procede de una mujer:

IBRAHIM: Shall my almighty Will
Which half the Universe obeys,
Without dispute be contradicted
By a Woman?

(Pix, 1696: III, p. 22)

Las vilezas de Ibrahim son ilimitadas: debido a que el muftí sólo parece ofrecer excusas para no entregarle a su hija de buen grado, ordena que dos eunucos la traigan a su presencia por la fuerza. Cautivado por la belleza de Morena y dada la oposición que ella demuestra, ordena entonces que la arrastren al lecho real y, puesto que uno de los eunucos ruega clemencia para la joven, no duda en apuñalarlo. Ibrahim no soporta la menor contradicción.

**El punto de vista femenino
en la tragedia de la Restauración inglesa**

423

El único rasgo de humanidad de este antagonista lo provoca el miedo de un destino fatal que prevé inexorable. Una vez asediado el palacio por los amotinados jenízaros, reconoce sus equivocaciones, culpando a quienes lo han convertido en ese ser deleznable y a su favorita Sheker Para, que planeó la violación de Morena:

IBRAHIM: Flatterers, that curse of Courts have

Ruined me!---thro' their false

Opticks, I view'd my greatness---

And when I thought my self a God;

[...]

Disobey'd, forsaken, friendless, and alone!

(Pix, 1696: V, pp. 33-34)

Ibrahim muere a manos de Solyman, habiendo entregado a su cómplice visir a la turba enfurecida, dejando una corte devastada y en manos de un pequeño heredero a quien ni el propio héroe protegerá.

Sheker Para, la antagonista femenina, es la concubina favorita del sultán. Ella parece orgullosa de esta situación y del poder que ejerce sobre Ibrahim: “[...] yet his Soul / Is rivetted to mine, [...] / I look down on the Sultana Queens, despise / Their Pregnancy, and want of power” (Pix, 1696: II, p. 11). Sheker Para, sin embargo, anhela otro tipo de relación, presidida por el amor. Mientras Ibrahim elige una virgen de entre las veinte que le han ofrecido, las confidencias con Achmet –su eunuco- revelan ese anhelo: “How different, *Achmet*, is this from the *European* stories; / I have read there, twenty Heroes for the Ladies / Burn and die, here twenty Ladies for the Hero”. Es precisamente en este momento cuando Sheker Para manifiesta sus sentimientos hacia el joven general Amurat: “How Passion like a Vultur preys upon my heart, / And the hot flames of love drink up my Spirits”, y expresa iracunda el potencial de su rabia ante la idea de

RESTAURACIÓN INGLESA

una posible rival: “[...] shou'd another be ador'd by my *Amurat* / [...], / How wou'd I wrack her, how glut me / With the ruine of their Loves, and them!” (Pix, 1696: I, pp. 4-5).

El presentimiento de Sheker Para se confirma cuando envía a Achmet a espiar los movimientos de Amurat, que acude regularmente a palacio en secreto. Disfrazado de *mute* descubre que, efectivamente, Amurat visita a Morena y, además, presencia el encuentro familiar donde el muftí y Mustapha bendicen la relación amorosa de sus respectivos hijos. Aun conociendo esta noticia, Sheker Para no desiste de sus malévolas intenciones y acude al encuentro de Amurat cuando éste termina la visita furtiva. Con la mayor cortesía posible, el joven general rechaza todos los ofrecimientos amorosos de Sheker Para, avivando en ésta su cólera:

SHEKER PARA: [...]
 Have I seen Scepter'd Slaves kneeling
 At my feet, forgetting they were Kings,
 [...]
 [...], and now refus'd
 By a Curst Beardless Boy!
 [...]

(Pix, 1696: II, p. 13)

Este desprecio es la chispa que enciende su venganza: conseguirá atraer la atención del sultán hacia la bella Morena para convertir a ésta en una concubina más. Sirviéndose del malvado visir –que ve peligrar su puesto ante los avances del general Amurat y que, además odia al muftí- y de sus dotes persuasivas, Sheker Para despierta en Ibrahim la curiosidad voraz por Morena. Las argucias de Sheker Para llegan incluso a ofrecer a Morena su amistad y a interceder por ella ante el sultán para que deponga su actitud, pero la malvada está muy segura

en la tragedia de la Restauración inglesa

de sus propósitos y se burla cruelmente en un aparte: "Poor easy Fool! [...] / [...] ---take me / For her Friend! yes to her destruction / I'll prove a constant one" (Pix, 1696: III, p. 21).

Sheker Para logra sus propósitos, pero no el amor de Amurat, sino la destrucción de una corte cuya corrupción ya había socavado sus débiles cimientos. Sheker Para pide la muerte a Amurat, pero él la condena a vivir en la vergüenza; ella, en un último exabrupto de rabia, le espeta: "Look back! and see! how vain thy Curses are! / Thus!---I defie thy Malice! / [*Stabs her self.*]" (Pix, 1696: V, p. 37).

El drama privado de Amurat y Morena repercute en el futuro de un país dominado por tiranos y oficiales corruptos, pero el héroe, con su muerte, ha tomado la decisión de no intervenir en el mismo. En el espectáculo sangriento del escenario repleto de cadáveres, el muftí vislumbra un horizonte poco esperanzador para su nación, pero se compromete con los asuntos de estado:

MUFTI: Let's not through grief neglect the publick care
 Since in the change we had so large a share;
 On the Empires charge let's our sad thoughts imploy,
 There must be room for that, though none for Joy.

(Pix, 1696: V, p. 41)

5.4.2.6. *Fatal Friendship*, de Catherine Trotter.

Esta tragedia se desenvuelve claramente en un entorno privado, pues presenta los infortunios de una familia semiaristocrática –tiene además personajes burgueses- y las desgracias de unos amores imposibles.

Gramont es el héroe bondadoso abrumado por la adversidad. Aunque ha luchado con valentía en la guerra, su desafortunada disputa con el hijo del general –que acabó muriendo- lo mantiene relegado al ostracismo; además,

RESTAURACIÓN INGLESA

sufre por su gran amigo Castalio, que está encarcelado. Como hijo menor del conde Roquelaure, no dispone de bienes económicos para hacerse cargo de su esposa Felicia –con quien lleva dos años casado en secreto- y de su hijo, mantenido oculto en un lugar distante, al cuidado de unos sirvientes.

Un cúmulo de circunstancias hará que la situación empeore. El hermano y guardián de Felicia, Bellgard, le ordena que acepte el matrimonio con el conde Roquelaure –padre de Gramont-, quien a su vez insta a su hijo a tomar como esposa a la rica viuda Lamira, enamorada de Gramont. Para éste, el matrimonio constituye “[...] a sacred bond, / Which shou'd be made for nobler ends than interest; / Hearts shou'd first be join'd” (Trotter, 1698: II, p. 13). La negativa de Gramont despierta la ira del padre, que conocía los amores juveniles de su hijo con Felicia; niega también la ayuda económica solicitada para Castalio. El héroe se encuentra desolado:

GRAMONT: Cast from the field, the Court, and my own Father,

Where shou'd I fly! to poor *Felicia*'s Arms,

[...]

Alass too soon she must, thus she'll be us'd,

For so her Brother threatn'd; cruel thought!

[...]

My helpless Infant asking food in vain;

O fate! O heav'n! you cannot mean it;

They're innocent, how, how have we deserv'd your anger?

(Trotter, 1698: II, p. 14)

Cuando parecía que no podían sumarse más desdichas, Gramont recibe la noticia de que su hijo ha sido secuestrado por unos piratas, que piden un cuantioso rescate. Atormentado por su incapacidad de hacer felices a “*Castalio*, my suffering Babe, and Lov'd *Felicia*”, decide en un impulso poco meditado

en la tragedia de la Restauración inglesa

solucionar todos sus problemas económicos mediante el casamiento con Lamira.

Esta decisión será a la postre el origen del fatal desenlace,:

GRAMONT: [...] where's *Lamira*? where my Father?

Tell him I will be his, and hers, and yours,

Mold me as you please, but take me quickly,

For now I grow impatient, when shall it be done?

(Trotter, 1698: II, pp. 20-21)

La ceremonia tiene lugar con la misma precipitación con que ha sido decidida y en secreto, puesto que el marido de Lamira había dispuesto en testamento que ella perdería la herencia si volvía a casarse. Al quedar a solas tras marcharse los testigos –Bellgard y el conde-, Gramont comprende su error y, aunque duda un instante, promete fidelidad conyugal a Felicia:

GRAMONT: [...]

Am I not now initiated Villain?

Have I the smallest claim to honour left?

[...]

[...], be then a Villain

---Ha? *Felicia*, my love! how cou'd I think it!

[...]

No, in this Shipwrack of my honour, vertue,

I'll save the treasure of my Faith to thee,

[...]

(Trotter, 1698: III, p. 23)

La situación se hace insostenible, porque al ser cuestionado por Lamira sobre el motivo de su aflicción, Gramont se excusa con la reclusión de Castalio. De inmediato, Lamira dispone el pago de la fianza para liberar al amigo, pero de nuevo, y ahora con argumentos inexplicables, Gramont se niega a compartir el lecho nupcial con Lamira. Ésta acude encolerizada -por lo que considera un

RESTAURACIÓN INGLESA

desprecio- a visitar a Bellgard y se encuentra con Felicia, protagonizando una disputa en la que ambas acaban reconociendo que son víctimas de un matrimonio bígamo. El arrepentimiento de Gramont lo conduce a refugiarse en Felicia, que le recrimina una decisión incomprensible, aunque lo perdona. Gramont intenta en última instancia reparar el grave error, renunciando a Felicia y disculpándose ante Lamira, pero el orgullo herido de ésta precipita el desenlace trágico en el que Castalio quiere vengar el honor de su amada Lamira y Bellgard, el de su hermana Felicia.

Castalio es el amigo fiel del héroe, generoso hasta el extremo de restar importancia a su encarcelamiento por haber protegido a Gramont frente al general. Por esta razón, además, pesa sobre él una acusación injusta de traición. Castalio está además enamorado de Lamira, circunstancia que no ha revelado a Gramont. Cuando es liberado de la prisión gracias al pago de Lamira, se dirige a visitarla para manifestarle el amor que siente por ella, pero acaba de tener lugar la decepcionante boda y, aunque Lamira no confiesa el nombre del traidor, Castalio promete vengar su honor. Gramont y Castalio se encuentran y éste confirma su decepción:

CASTALIO: Is this the Man

I call'd my Friend! And was I thus deceiv'd!

[...]

That I alone may have the right of Vengeance,

Which now my Injuries are ripe for: Traitor,

Defend thy Life.

(Trotter, 1698: V, pp. 51-52)

**El punto de vista femenino
en la tragedia de la Restauración inglesa**

429

Gramont, sintiéndose culpable, se resigna a morir a manos de su amigo, pero al asegurarle que el matrimonio no se ha consumado, la ira de Castalio se dirige hacia Bellgard que, aun conociendo sus sentimientos hacia Lamira, ha tramado esa boda. Castalio reta a Bellgard, y al interponerse Gramont con la intención de salvar a su amigo, lo hiere de muerte accidentalmente. Gramont, incapaz de superar este hecho y de enfrentarse con Bellgard, se suicida. En los últimos momentos, cuando están moribundos los dos, Castalio puede todavía mostrar su afecto por Gramont, justificando la herida como "An Accidental blow"; al menos su honor se ve reparado con la revocación de la acusación que pesaba sobre él: "[...] now I am ready: / 'Tis enough my Honour will survive me, / And I was born to dye. [*Dies*]" (Trotter, 1698: V, p. 55).

La heroína Felicia es otra víctima de las desgracias que acontecen en su entorno. Se encuentra bajo la tutela de un hermano autoritario que le exige "[...] th'obedience of a Daughter" para aceptar la propuesta matrimonial del viejo conde Roquelaure, que es el padre de su amado Gramont. Si las opciones son el bienestar económico o la miseria, Felicia se decide claramente por sus sentimientos: "Then I must Perish with him; Alass my Brother / Thou little think'st to what thou dost perswade me" (Trotter, 1698: I, p. 3). El viejo conde se presenta, además, como obsceno e insensible, pues tras visitar a Felicia, que está tan afligida, sólo comenta a Bellgard:

COUNT: I'm just return'd from visiting your Sister,
Whom I have seen in such a graceful Sorrow,
As heightned all her Charms, and my desire
More than it mov'd my pity.

(Trotter, 1698: II, pp. 10-11)

RESTAURACIÓN INGLESA

Felicia parece irremisiblemente arrastrada por el destino que le han marcado el autoritarismo de su hermano y las desdichas de su esposo. Las circunstancias de su matrimonio secreto con Gramont la mantienen además alejada de su hijo. Pero Felicia también cuenta con espacio para defenderse y enfrentarse a la antagonista Lamira. Cuando ésta va a informar a Bellgard del desprecio de que ha sido objeto por parte de Gramont, recibe las injustas críticas de su contrincante, que le recrimina haberse entregado a él, "You shou'd have been less kind to have secur'd him, / Or made him more than swear" (Trotter, 1698: III, p. 31). Al confirmarse que ambas están legalmente casadas con Gramont, Lamira muestra sentimientos contradictorios, pero resuelve que ha de separar a Gramont y a Felicia. Ésta, sin embargo, noble de corazón y enamorada de su esposo, decide "[...], but live to see him once, / Take my last leave of him, and then the World; / For when I'm his no more, I wou'd be nothing" (Trotter, 1698: III, pp. 31-32). Felicia acabará siendo testigo de la muerte de Gramont, víctima de sus remordimientos por los desastres causados. El conde Roquelaure, al conocer la existencia de su nieto, parece sinceramente ofrecer ayuda a la desgraciada heroína²⁰⁹.

El antagonista masculino es Bellgard. Como responsable de su hermana Felicia, se esfuerza en conseguir para ella una prosperidad económica, beneficiosa al mismo tiempo para él. Mediante el matrimonio de Felicia con el conde Roquelaure, "I wou'd prevent your ruine and my own" (Trotter, 1698: I, p.

²⁰⁹ Obsérvese cómo aspectos de la ficción coinciden con aspectos sociales que repercutían negativamente en la mujer de clase media-alta, como la bigamia o las restricciones impuestas en la herencia de la viuda ante un nuevo matrimonio. A ello se unen también temas como la necesidad de preservar la herencia familiar –de ahí quizás el cambio de actitud del conde- o el énfasis en el sentimiento maternal -*mathernal patos*- (véase 2.1.).

en la tragedia de la Restauración inglesa

3), ya que el pobre Gramont es un hombre sin recursos económicos. Por esta razón, exigiendo la obediencia de su hermana, se comporta de forma manipuladora y aunque conoce los sentimientos de Felicia hacia Gramont, le recomienda: "Reason must dispossess him" (Trotter, 1698: I, p. 2). Al conocer el interés de su amiga y pariente Lamira por Gramont, Bellgard considera que es la oportunidad para alejar al joven de su hermana y que ésta "May turn her Thoughts on Search of certainties, / And make *Roquelaure* appear a happy refuge" (Trotter, 1698: I, p. 8).

Cuando maliciosamente Bellgard comunica a Felicia el matrimonio entre Gramont y Lamira para desalentar sus esperanzas, Bellgard se muestra iracundo ante la reacción de Felicia. Entre otros, utiliza con ella el mismo argumento que Lamira: "No Strumpet, he but serv'd his Lust with thee, / And now has paid thee as thou dost deserve, / Too wise to Marry where he found not Vertue" (Trotter, 1698: III, p. 28). Al saber que la relación entre ellos es legítima y que existe un hijo, le dedica airado crueles insultos: "Villain, perfidious Villain! Ay, Traitress, weep, / Weep for thy Shame, thy Sin thy Disobedience, Rebellious Girl, pollution of my blood", pero resuelve que se guarde silencio sobre el asunto hasta que "[...] with the Villain's Blood / I've wash'd off the Dishonour" (Trotter, 1698: III, pp. 28-29).

En un desenlace final en el que mueren injustamente los protagonistas masculinos, cuya relación resulta en "fatal friendship", pero en el que además de las desgracias intervienen los deseos ambiciosos y manipuladores de los antagonistas, Bellgard imparte paradójicamente una lección moral sobre la dificultad de preservar la virtud:

BELLGARD: None know their Strength, let the most Resolute
Learn from this Story to distrust themselves,

RESTAURACIÓN INGLESA

Nor think by Fear the Victory less sure,
Our greatest Danger's, when we're most secure.

(Trotter, 1698: V, p. 56)

Lamira, la antagonista femenina, ya ha tenido la experiencia de un matrimonio forzado; además, su antiguo marido, aunque muerto, sigue ejerciendo su autoritarismo mediante el testamento. Castalio está enamorado de ella, pero no es correspondido. Bellgard intenta interceder, pero acaba comprendiendo que Lamira muestre interés en “[...] let your heart direct your second choice” (Trotter, 1698: I, p. 6). Ella ama a Gramont e intentará conquistar su corazón, para lo que contará con dos aliados –que en realidad velan por sus propios intereses-, el conde Roquelaure y Bellgard. Al verse acosado por un sinnúmero de deprecaciones, Gramont decidirá casarse con ella, sin prever las fatales consecuencias. Puesto que Gramont ya está casado con Felicia y, además, la ama sinceramente, decide no mantener relaciones sexuales con Lamira, para lo que intenta excusas increíbles, aunque ésta intuye la verdad y comprende la burla de que ha sido objeto:

LAMIRA: Mistaken Man thou hast rous'd a Woman's Rage;
In spite of all thy hardned Villany,
Thou shalt repent thou dist provoke me thus;
I'll haunt your Steps, and interrupt your Joys;
Fright you with Curses from your Minions arms;
Pursue you with Reproaches, blast her Fame;
I'll be the constant Bane of all your Pleasures,
A Jarring, Clamorous, very Wise to thee,
To her a greater Plague, than thou to me.

(Trotter, 1698: III, p. 26)

en la tragedia de la Restauración inglesa

La rabia de la dignidad herida convierte a Lamira en una mujer cruel que buscará la destrucción de Gramont y Felicia. Cuando encuentra casualmente a Felicia y alude a su matrimonio bígamo, ella destruye la confianza de Felicia y el honor de Gramont al afirmar que su matrimonio, en realidad, se consumó. De hecho, parece que a Lamira le molesta más el haber sido rechazada en la noche de bodas que el resto de engaños de que ha sido objeto. Lamira pierde la esperanza en una posible relación con Gramont: "There's then no other way to punish him / But by the loss of her. They must be parted---" (Trotter, 1698: IV, p. 38), y planifica su venganza con frialdad:

LAMIRA: I do not rage, nor is there any rage
 For Injuries like this.
 All that has had the name of Passion, Fury,
 Ev'n to Madness, here is highest Reason;

[...]

(Trotter, 1698: III, p. 26)

Puesto que Lamira ha decidido llevar una vida retirada, ofrece a Felicia todas sus posesiones con la condición de que renuncie a Gramont. La negativa de Felicia conduce ineludiblemente al desastre que anuncia la antagonista: "That stupid Constancy in ill-plac'd Love, / E'er long to both, the greatest curse shall prove" (Trotter, 1698: V, p. 43). Lamira, al ver a Felicia desvanecida junto al cadáver de Gramont, parece compadecerla, pero la sinceridad de su sentimiento es dudosa ya que, al fin y al cabo, ha conseguido sus propósitos.

Esta tragedia moralizante trata el tema del amor, los celos, el honor y la amistad desde una perspectiva privada, y, por tanto, el conflicto no tiene consecuencias públicas. La ambición, la ira y los errores humanos determinan la caída de los dos héroes destruyendo una amistad en la que, sin fisuras en un primer momento, penetran la traición y los intereses amorosos. La resolución

RESTAURACIÓN INGLESA

moral incide en la firmeza con que se ha de preservar la virtud para no perderla.

Lo más llamativo es que quien transmite esta enseñanza es el antagonista.

5.4.2.7. Protagonistas y antagonistas desde el punto de vista femenino.

A la vista de las características de los personajes de las seis obras, puede concluirse que los dramaturgos caracterizaron a sus héroes –además de como hombres enamorados- como personas valerosas y preocupadas por el destino de sus pueblos. Los protagonistas masculinos en las tragedias de las dramaturgas no son “héroes” en ese mismo sentido, sino que anteponen sus propios sentimientos a las razones de estado, adquiriendo así un protagonismo que está mucho más relacionado con las heroínas a las que aman. Incluso Amurat, héroe en *Ibrahim*, la tragedia en la que se observa mayor proyección social, el héroe se ve empujado a unirse a una rebelión contra el tirano sultán porque éste ha violado a su prometida. Podría decirse que los héroes de las tragedias escritas por mujeres son más débiles, y que su capacidad de actuación es menor, puesto que comparten protagonismo escénico con las heroínas y, sobre todo, con las antagonistas.

Con respecto a las protagonistas, y a pesar de que también en las tragedias de los dramaturgos muestran claros rasgos de rebeldía, esa actitud contestataria aparece mucho más marcada en las piezas de las dramaturgas. Las escenas en las que las heroínas manifiestan algún tipo de enfrentamiento por defenderse ante una situación injusta o violenta –Imoinda/gobernador, Panthea/Cyrus, Almeria/rey Manuel; Selima/Osman, Morena/Ibrahim y Felicia/Lamira- son más largas en las tragedias de las dramaturgas. En el total de versos que componen estas escenas, el 44% corresponde a tragedias de autoría

en la tragedia de la Restauración inglesa

masculina y el 55% a las de autoría femenina²¹⁰. Aunque esa rebeldía acabe sometida a la virtud y a la sumisión, no deja de ser un rasgo distintivo que caracteriza a estos personajes femeninos.

En lo que respecta a los antagonistas masculinos, en todos los casos –a excepción de lo que ocurre en la tragedia *Cyrus*– actúan por satisfacer sus deseos carnales o por ambición política o económica, pero en el caso de las piezas de los dramaturgos, su actuación es menos determinante. Entre las tragedias de autoría masculina, sólo el gobernador de *Oroonoko* ejerce una actitud tiránica con Imoinda para conseguir trato carnal con ella. Abradatas, en *Cyrus*, actúa por amor a su legítima esposa, y el rey Manuel y Gonsalez, en *The Mourning Bride*, acaban castigados. En las tragedias de autoría femenina, Ismael, Ibrahim, el visir y Bellgard protagonizan actuaciones decisivas en la resolución del conflicto trágico que acaban con las vidas de las heroínas o con su destrucción personal. La tragedia pudo ser utilizada, entre otros, como medio para expresar las consecuencias negativas de la tiranía masculina.

Las antagonistas femeninas presentan también mayor capacidad de decisión y de actuación en las tragedias de las dramaturgas. Aunque Thomyris –en *Cyrus*– y Zara –en *The Mourning Bride*– tengan importante peso escénico y

²¹⁰ El enfrentamiento de Imoinda con el gobernador consta de 27 versos (Southerne, 1696: II, 3, pp. 25-26). Panthea se enfrenta a Cyrus en dos ocasiones, siempre en defensa de su esposo Abradatas; dichos desencuentros tienen lugar en dos ocasiones: la primera consta de 46 versos (Banks, 1696: IV, p. 40) y la segunda de 76 versos (Banks, 1696: V, pp. 53-55). Almeria se opone con vehemencia al autoritarismo de su padre, el rey Manuel, en una escena que consta de 114 versos (Congreve, 1697: IV, pp. 46-50). Selima recrimina la actitud adúltera de Osman en un diálogo de 94 versos (Manley, 1696: IV, pp. 33-34); Morena intenta evitar la violación intentando convencer a Ibrahim en un intercambio verbal de 115 versos (Pix, 1696: III, p. 22) y Felicia, por último, se enfrenta en esta ocasión a su contrincante femenina Lamira en un diálogo de 117 versos (Trotter, 1698: III, pp. 29-32).

RESTAURACIÓN INGLESA

argumental, no contribuyen al desenlace trágico que afecta a otros protagonistas, puesto que sólo ellas reciben un castigo por sus malas acciones. Las antagonistas en las tragedias de autoría femenina acaban también castigadas, pero su intervención planificada y consciente afecta de forma trágica a otros personajes y, muy especialmente, a las heroínas.

Existe, sin embargo, un rasgo importante que caracteriza a Homais, Sheker Para y Lamira, que no comparten con las antagonistas de las tragedias masculinas: en el origen de su maldad se percibe una pequeña justificación. Homais es víctima de matrimonio forzado y vive encerrada por un marido viejo y celoso; Sheker Para ha sido siempre tratada como objeto sexual y desconoce el verdadero sentimiento amoroso; Lamira ha sido burlada por un matrimonio bígamo y un hombre al que ama y que la ha rechazado en la noche de bodas. Las antagonistas no se presentan como modelo de comportamiento, por supuesto, pero su fortaleza psicológica y su protagonismo escénico provocan en el espectador/lector sentimientos que mezclan a un tiempo y contradictoriamente rechazo y atracción.

Puede concluirse que, usando como medio expresivo el género trágico, las dramaturgas intentaron conciliar varios aspectos: su reivindicación profesional, a la vez que su mayor atención al público femenino y a los presupuestos teórico-literarios de la época; el respeto a las convenciones sociales para no caer en la transgresión, y la concesión de mayor peso escénico y argumental a las protagonistas femeninas mediante temas que favorecían la expresión de la pasión amorosa.

6. CONCLUSIONES.

La Restauración, efectivamente, como parece haber quedado de manifiesto en el presente trabajo, estuvo marcada por transformaciones que supondrían el nacimiento de la Inglaterra moderna. Era todavía un país eminentemente rural –las tareas agropecuarias copaban el 77% del empleo- en el que la población urbana oscilaba entre el 8'8% y el 16'6% (en Londres). Sin embargo, la progresiva ruptura de la economía familiar condicionada por la creciente mecanización del trabajo –en especial en el sector textil- y el desarrollo del comercio, supusieron un cambio en la estructura social. El poder fue paulatinamente desplazándose desde la clase aristocrática a la burguesa. Esta circunstancia alcanzó un momento culminante en 1688, cuando tuvo lugar la llamada *Glorious Revolution*, que supuso el asentamiento de las bases de la monarquía parlamentaria moderna. En ella tuvieron especial incidencia diversos sectores de la burguesía y grupos radicales del protestantismo.

En este periodo de algo más de medio siglo, intensos debates y controversias transformaron las estructuras sociales y las formas de pensamiento previas, afectando a todos los sectores. Es obvio que la gran mayoría de la población tardaría aún en disfrutar de los beneficios de esos cambios. El 4'5% de la población poseía hasta el 50% de la tierra, acaparando toda la riqueza, mientras que la pobreza absoluta y la escasez de recursos básicos condicionaban severamente a la mayoría. Aunque género y estatus social son dos parámetros diferentes, el segundo queda subordinado al primero y limita sus posibles privilegios. Ser mujer agravaba la situación de marginalidad económica, como ha quedado demostrado en los casos de maternidad fuera del matrimonio o en las acusaciones de charlatanería, brujería e infanticidio, que afectaban de forma más rigurosa a las mujeres. Género femenino y desventaja de clase podían situar a

RESTAURACIÓN INGLESA

las personas en el extremo más indefenso del espectro social: el 90% de las convictas por brujería eran mujeres; en fecha tan tardía como 1681 se ejecutaron todavía a algunas de ellas.

La mujer siempre ha estado condicionada biológicamente por su rol maternal, considerado prioritario a cualquier otro tipo de actividad, más aún teniendo en cuenta las altas cifras de mortandad infantil –en torno al 27'5%- que ponían en peligro el crecimiento de la población. Esta circunstancia la mantuvo mayor tiempo recluida en el hogar y la convirtió en un ser dependiente económicamente del hombre, lo que vino a marcar desde su aspecto físico –que reflejaba el estatus económico del esposo- hasta sus relaciones humanas. La mujer se veía afectada en mayor medida que el hombre por circunstancias como la soltería, el matrimonio, la viudez o los hijos ilegítimos, y era constantemente cuestionada por la identificación entre virtud y castidad.

A pesar de todo ello, fue el avance de las clases medias lo que propició un progreso relativo en su situación. Lejos aún de las reivindicaciones que sobre igualdad de oportunidades plantearía Mary Wollstonecraft a finales del siglo XVIII, ya en las postrimerías del XVII nace un germen importante de mujeres conscientes de sus derechos, encarnado en un grupo de escritoras, especialmente de dramaturgas. Para que se repitiera un fenómeno de estas características habría que esperar hasta el siglo XIX.

El avance social de la clase burguesa propició unas circunstancias que simultánea –y paradójicamente- perjudicaron y favorecieron a la mujer. Por un lado, la progresiva desaparición de la microestructura económica familiar dio lugar a la mayor participación laboral del hombre fuera del hogar, en detrimento de la mujer. Pero ese mismo avance contribuyó a un intenso debate filosófico y pedagógico sobre la educación femenina. En ese contexto de finales del siglo

XVII, eminentes pensadores como Locke o Defoe y ensayistas menos conocidas como Judith Drake o Mary Astell se sumaron a la controversia para cuestionar asuntos que afectaban a la formación intelectual de la mujer. Se empezó a reclamar mayor facilidad para acceder a la educación, pues hasta entonces sólo las clases altas –y de forma poco sistemática- habían disfrutado de un cierto nivel de formación: entre 1660-1700, la cifra de analfabetismo femenino alcanzaba el 82%, descendiendo hasta el 80% en la década de los 90 en la periferia y hasta un sorprendente 52% en Londres.

En muchos casos, la tradición religiosa inmovilista insistía en la inferioridad intelectual de la mujer, pero el debate ya iniciado comenzó a abrir vías para posibilitar su educación, al tiempo que se empezaron a crear escuelas para niñas. Curiosamente, los cuáqueros, desde el extremo ideológico confesional, favorecieron la creación de estos centros, fundamentándose en el criterio de igualdad para alcanzar la iluminación espiritual.

El proceso fue lento, pero permitió el acceso a la lectura y, aunque los contenidos impartidos reproducían los roles tradicionales domésticos y las enseñanzas de tipo moral y religioso, esta pequeña brecha dio paso a una apertura mayor al conocimiento y a la cultura. También entre la pujante clase media, aun sin enviar a sus hijas a las escuelas, se extendió la costumbre de impartirles clases a cargo de tutores o familiares, aunque fuera de forma básica y no reglada. El acceso a la lectura contribuyó de forma notable al progreso intelectual femenino. Si bien es cierto que la mayoría de los libros estaban dirigidos a fomentar las actividades domésticas convencionales o eran de temática religiosa, muchas mujeres se acercaron a otro tipo de obras, como por ejemplo las narraciones épico-románticas, tan de moda en Francia. Puesto que el progreso socio-económico proporcionó mayor tiempo para el ocio, muchas

RESTAURACIÓN INGLESA

mujeres empezaron a asistir al teatro en mayor cantidad y con mayor regularidad, y además se sentirían también atraídas por los textos dramáticos, de fácil acceso en Londres y provincias.

Uno de los resultados directos de este progreso educativo fue el considerable aumento de la producción literaria femenina. Comprensiblemente, los entornos más tradicionales desaprobaban tales cambios sociales y censuraban lo que consideraban una actividad inapropiada para el sexo femenino. Frente a quienes creían que las nuevas actividades de la mujer eran producto de su desequilibrio mental, arrogancia y pedantería, otros sectores las favorecieron. En la mayoría de los casos, y sin apartarse de las normas establecidas, las escritoras se decantaron por géneros literarios considerados aceptables para su sexo, como la traducción, la lírica horaciana y religiosa, los libros de conducta o los relacionados con profesiones tradicionalmente femeninas, tales como la obstetricia. Otras escritoras se aventuraron con géneros más atrevidos como la narrativa, la prensa política y también el género dramático. La dramaturgia femenina, que en principio había sido un mero pasatiempo entre las clases altas, se transformó en tarea profesional de algunas mujeres de clase media.

Se ha constatado que si se divide la producción literaria femenina en dos géneros, literatura²¹¹ de creación y profana, por un lado, y escritos tradicionales femeninos²¹², por otro, existe entre 1660 y 1700 un incremento de primeras ediciones en unos 20 puntos porcentuales en el primer tipo y un descenso de 19 en el segundo. Ello implica que las mujeres fueron arriesgándose progresivamente en la elección de temas literarios tradicionalmente reservados a

²¹¹ Incluye lírica, prosa, teatro y política.

²¹² Incluye literatura religiosa, traducción y libros de conducta.

los hombres, a lo que habría que añadir que la dramaturgia –como signo evidente del avance cualitativo de la mujer de clase media- contribuyó a aumentar estas cifras: entre 1660-1710 la producción dramática femenina se elevó desde el 2% al 24%. Al mismo tiempo, en el periodo 1696-1705, mientras que la producción dramática masculina se mantuvo estable (74'5 %), se aprecia un significativo descenso en el número de obras publicadas anónimamente (en 7 puntos porcentuales), lo que viene a coincidir, de forma sospechosa, con el aumento en la producción dramática femenina (en 8 puntos porcentuales). Parece obvio que algunas dramaturgas que antes de 1696 habían publicado sus obras de forma anónima, se atrevieron, a partir de entonces, a firmarlas con su nombre. Esto indica que en ese periodo disminuyeron los prejuicios contra la autoría femenina.

El teatro, que ha sido siempre fundamentalmente un medio de diversión, ha constituido también un espejo en el que se han podido apreciar las circunstancias sociales donde se ha desarrollado. Tradicionalmente, se le ha atribuido mayor carga sociológica en el análisis de costumbres de las clases medias –y sobre todo por la intención satírica- a las comedias de la Restauración, pero se observa cómo en la tragedia –y especialmente en la de dramaturgas- aparecen muchos de los temas sociales que preocupaban y afectaban en mayor medida a las mujeres de la época. Así, asuntos que dejan entrever el autoritarismo masculino tales como el matrimonio forzado, clandestino o bígamo, la imposición de mantener el estado de viudez o incluso, en casos extremos, la violación, aparecen en estas tragedias. El sentimiento amoroso es también tema fundamental de estas piezas, en las que la mujer reclama protagonismo para el ámbito doméstico en el que se desenvolvía –y se le exigía permanecer-, pero donde podía ostentar cierta parcela de poder. Parece que un medio de expresión

RESTAURACIÓN INGLESA

pública como el teatro fue utilizado por las dramaturgas para exponer asuntos cercanos a su experiencia y que además, afectaban a su intimidad. Si la comedia había sido, en muchos casos, un género apropiado para ridiculizar a la clase media, ésta explotaría la tragedia para expresar sus inquietudes. La creación de tragedias experimentó un crecimiento de 5 puntos porcentuales desde 1660 hasta el periodo de mayor productividad en 1696-1702. La vinculación de la mujer con el teatro tuvo, sin duda alguna, su punto culminante en la Restauración. En realidad, el propio concepto de teatro fue reinventado por Charles II en 1660, tras dieciocho años de inactividad. La reapertura de los teatros trajo consigo una novedad radical: por primera vez los papeles femeninos fueron representados por actrices. Este hecho supuso un atractivo añadido y una revolución de costumbres que fue generalmente bien aceptada por un público cada vez más heterogéneo en cuanto a género y clase. Muchas de aquellas intérpretes fueron, en realidad, un reclamo erótico, pero también contribuyeron a implantar modas en los géneros dramáticos, confiriendo al teatro mayor realismo y espectacularidad. Las actrices comenzaron a cobrar popularidad y, aunque eran recriminadas por sus vidas privadas –consideradas licenciosas-, se fueron profesionalizando e incluso llegaron a ocupar puestos importantes de gerencia en las compañías: son los casos de Lady Davenant, Elizabeth Barry o Anne Oldfield. Paralelamente fue aumentando el número de espectadoras, por lo que se prestó mayor atención a lo que sus gustos e intereses demandaban. Se ha demostrado que el género trágico se encontraba entre esas preferencias, tanto por patronazgo femenino –del 31% en tragedias y del 25% en comedias- como por comentarios dirigidos a espectadoras sin connotaciones sexistas, que constituyen el 83% en las tragedias y el 31% en las comedias.

La popularidad y valía profesional de dos actrices -Elizabeth Barry y Anne Bracegirdle- supusieron, por sus características interpretativas, una importancia decisiva en el desarrollo del teatro inglés, en general, y de la tragedia, en particular. Previamente –hasta la década de los 90- Mary Betterton y Mary Lee habían acaparado esos papeles protagonistas trágicos con el 13% y el 10% respectivamente. A partir de finales de los 80, este protagonismo recayó en Barry (28%), Bracegirdle (16%), Frances Maria Knight (9%) y Jane Rogers (8%).

La coincidencia de varios factores –muchos de ellos azarosos- hicieron posible que en 1695 aumentara espectacularmente el número de obras de dramaturgas que llegaron a ser estrenadas. Antes de esa fecha, las autoras dramáticas habían pertenecido al entorno aristocrático, o su producción dramática no había sido realmente importante, a excepción de la de Aphra Behn. Desde la década de los 90, con la entronización de William III y Mary II, el teatro sufrió continuos ataques por parte del puritanismo *whig* más extremista y se cuestionó incluso su propia existencia. Sin embargo, en 1695, la separación de las actrices Barry, Bracegirdle y el actor Betterton de la *United Company* para formar compañía propia, benefició a la nueva dramaturgia y con ella, a la escritura dramática de mujeres como Trotter, Manley y Pix: el 73'5% de obras de dramaturgas fue estrenado por la compañía de Betterton. Las autoras de este periodo mostraron, además, una especial predilección por la tragedia; entre 1696-1702, se registra un 66% de obras de este tipo frente al 39% de las de autoría masculina. La producción dramática de "Ariadne", Trotter, Manley, Pix y Wiseman pertenece, al menos en el 50%, al género trágico, superando el 55% en los casos de Trotter y Pix.

Se ha demostrado asimismo que para las dramaturgas no fue tarea fácil adentrarse en el mundo teatral, pues tuvieron que hacer frente a los consabidos

RESTAURACIÓN INGLESA

prejuicios contra la autoría femenina; de hecho, sus obras siempre van acompañadas de mayor cantidad de textos adicionales, dedicando gran parte de ellos a justificar su actividad literaria y dramática. Es evidente del mismo modo que estos prejuicios impidieron una mayor repercusión editorial de sus obras, sobre todo en comparación con la que tuvieron las de los dramaturgos.

Los motivos que se pueden aducir para la elección del género trágico por parte de estas dramaturgas han sido discutidos ya por los críticos, pero este trabajo, mediante el estudio comparado de tres tragedias de dramaturgos y tres de dramaturgas (del periodo 1696-1698) ha pretendido aportar otras razones. Los rasgos distintivos entre las tragedias escritas por hombres y por mujeres se pueden distribuir en tres apartados: a) según la caracterización de personajes; b) por las alusiones políticas y c) por los aspectos formales. Con respecto a los personajes, y quizás debido principalmente al trabajo de Barry y Bracegirdle, hay mayor protagonismo de las mujeres, lo que se traduce en mayor número de papeles²¹³, de intervenciones y de número de versos a su cargo. En cuanto al número de papeles femeninos, las diferencias no son notables; aun así, se registra un 30% en las tragedias de dramaturgos frente al 37'3% de las de dramaturgas. Sin embargo, el número de intervenciones y la longitud total de parlamentos evidencian mayores rasgos distintivos: en las tragedias escritas por hombres se registra un 34% de número de intervenciones femeninas y un 34'3% de número de versos a cargo de personajes femeninos. Sin embargo, en las escritas por mujeres se registra un 47% de número de intervenciones femeninas y un 48'3% en número de versos a cargo de personajes femeninos. Es obvio que

²¹³ Ya a lo largo del periodo las cifras de papeles protagonistas femeninos en tragedias habían experimentado un incremento desde el 22% en el periodo 1660-1665, al 39% del 1696-1702.

las dramaturgas confirieron mayor protagonismo a las mujeres, aproximándose al equilibrio con respecto a la importancia de sus personajes masculinos.

Es también significativo el protagonismo de las antagonistas: el comportamiento iracundo y lascivo de las malvadas es objeto de crítica, pero la gran importancia que se les concede, sugiere que las dramaturgas las utilizaron para canalizar esos comportamientos antisociales a través de personajes de ficción. Las antagonistas de las tragedias de dramaturgos tienen a su cargo el 44% de intervenciones y el 39% de versos frente a las protagonistas. En el caso de las de dramaturgas, las cifras son del 58% y el 60%, respectivamente. Estas antagonistas, reciban o no castigo en el desenlace, tienen una cierta justificación en el origen de sus acciones y son determinantes en la resolución trágica, en la que se ven afectados también otros personajes. En una de las tragedias de dramaturgos no existe antagonista, en otra no existe justificación para la actuación de la antagonista, y en la otra no recibe el castigo de la muerte.

Las protagonistas femeninas, y a pesar de que la crítica feminista les suele atribuir un comportamiento sumiso, gozan de intercambios dialécticos con antagonistas –hombres o mujeres- donde muestran signos de rebeldía y decisión. Las escenas que muestran estos enfrentamientos en las heroínas cuentan con el 36% de versos en las tragedias de autoría masculina y con el 64% en las de autoría femenina. Los protagonistas masculinos de piezas femeninas muestran un carácter más débil que en las tragedias escritas por hombres, donde presentan cualidades más heroicas, mientras que los antagonistas en las tragedias de mujeres presentan rasgos autoritarios con componentes que mezclan ambición económica y satisfacción sexual.

Por lo que respecta a alusiones políticas, éstas se dan con menor frecuencia en las tragedias escritas por mujeres, pues se concede mayor

RESTAURACIÓN INGLESA

importancia a sentimientos individuales, sobre todo en argumentos donde prima el tema amoroso. Incluso en el caso excepcional de la tragedia de Pix, los contundentes comentarios sobre el gobierno arbitrario y absolutista quedan supeditados a la tragedia personal de los héroes.

En lo que concierne a los aspectos formales, éstos no revelan, sin embargo, grandes diferencias entre las tragedias de dramaturgos y dramaturgas, aunque parece que en las tragedias de éstas hay menor incidencia de esos elementos. Se concluye que en ese sentido los usos eran convencionales y que las escritoras simplemente trataban de seguir las modas impuestas. Aun así, se encuentran ciertos rasgos distintivos en los efectos visuales y sonoros, tales como los contenidos de las letras de las canciones, el uso de "apariencias" o "descubrimientos" o la elección de música instrumental, todos los cuales redundan en actitudes sentimentales y en el erotismo frente al heroísmo, el belicismo y la espectacularidad de las tragedias de hombres. El énfasis en el erotismo en escena parece pensado para atraer al público masculino, pero es también signo inequívoco de que la mujer se sentía más segura en el ámbito privado.

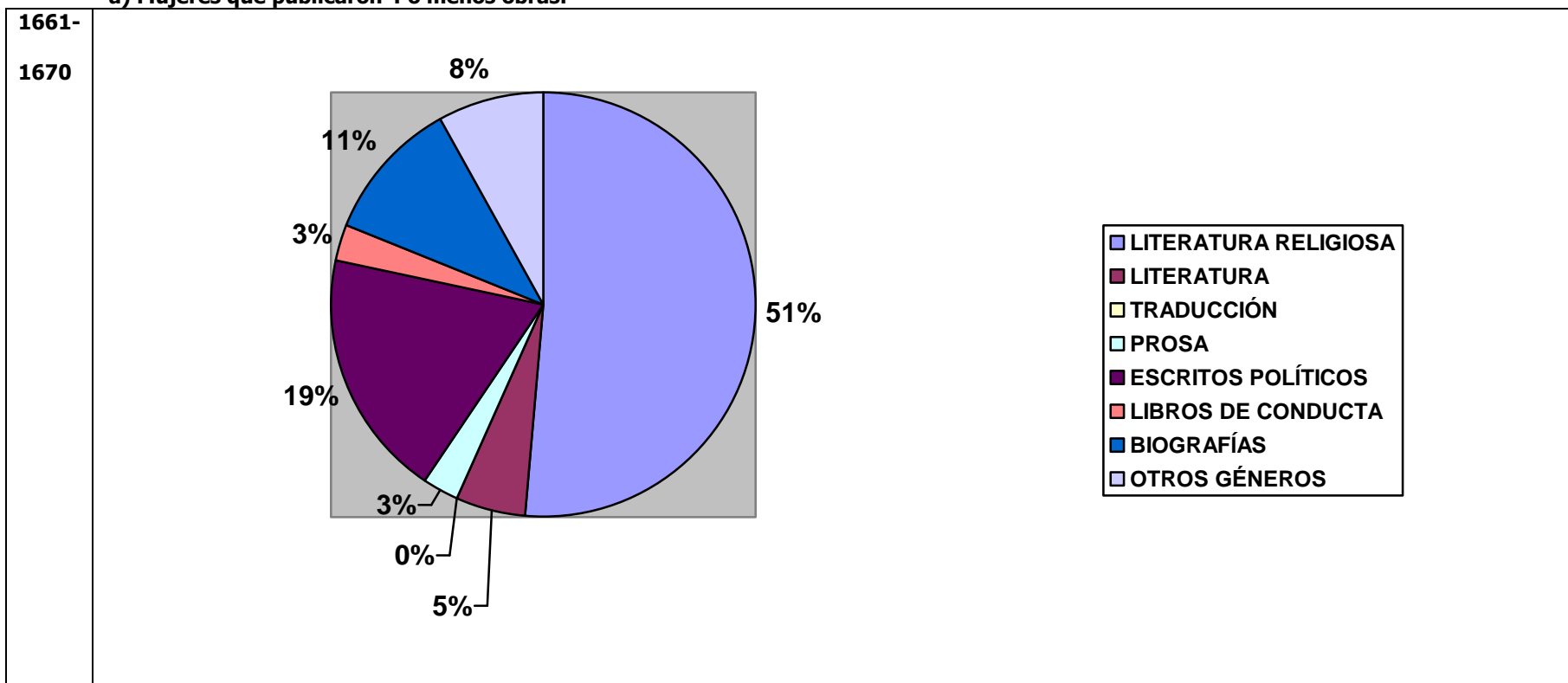
Parece, pues, del todo probado que existe un vínculo entre mujer, teatro y tragedia, como lo demuestran el aumento de espectadoras, las obras de este tipo –especialmente entre 1689 y 1702-, los personajes femeninos, el número de intervenciones de tales personajes, la longitud de sus parlamentos y el número de dramaturgas que se decantaron por este género. Parece obvio que el nexo mujer-teatro-tragedia influyó en la evolución del género trágico desde el drama heroico al sentimental. Por otro lado -huyendo de los tradicionales contenidos jocosos y libertinos de la comedia- mediante la tragedia, las dramaturgas se adscribieron a la finalidad didáctica y moralizante que el entorno social

convencional les exigía. La tragedia fue un vehículo para censurar la tiranía masculina en el ámbito privado pero, sobre todo, para explorar la pasión amorosa en todas sus variantes, lo que satisfacía plenamente a las espectadoras. También constituyó un medio eficaz para mostrar rasgos de rebeldía en las heroínas y dar vida a malvadas que ejercían un paradójico poder de atracción.

Con todo, el género trágico, que se prestaba a la crítica del poder tiránico y absoluto, quedaba sin embargo edulcorado por el sentimentalismo, el castigo de las malvadas y el ensalzamiento de las heroínas, con lo que se evitaba una abierta transgresión hacia el pensamiento convencional. Aun así, el hecho de que estas dramaturgas lograran por medio de este género ciertas muestras de oposición a dicho pensamiento, en la sociedad de finales del siglo XVII, donde la mujer estaba en situación de inferioridad, hace que el esfuerzo literario, dramático y profesional de aquellas autoras parezca incluso hoy una proeza encomiable.

7.1. PUBLICACIONES DE AUTORÍA FEMENINA POR DÉCADAS Y GÉNEROS LITERARIOS ENTRE 1660 y 1700 ^{214,215} .

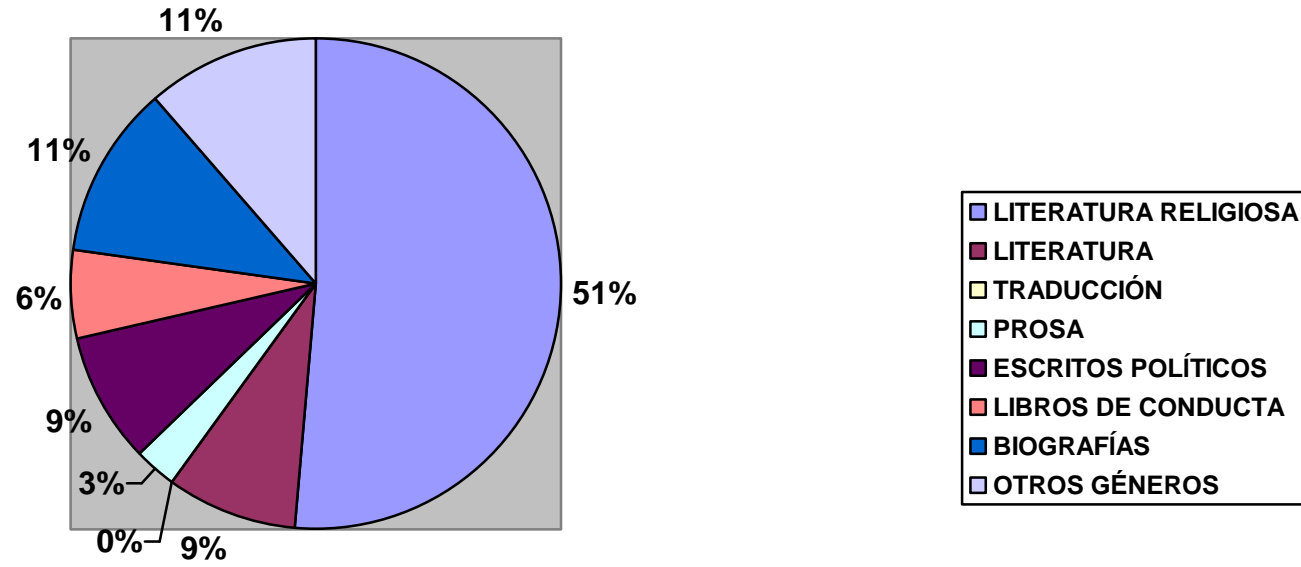
a) Mujeres que publicaron 4 o menos obras.



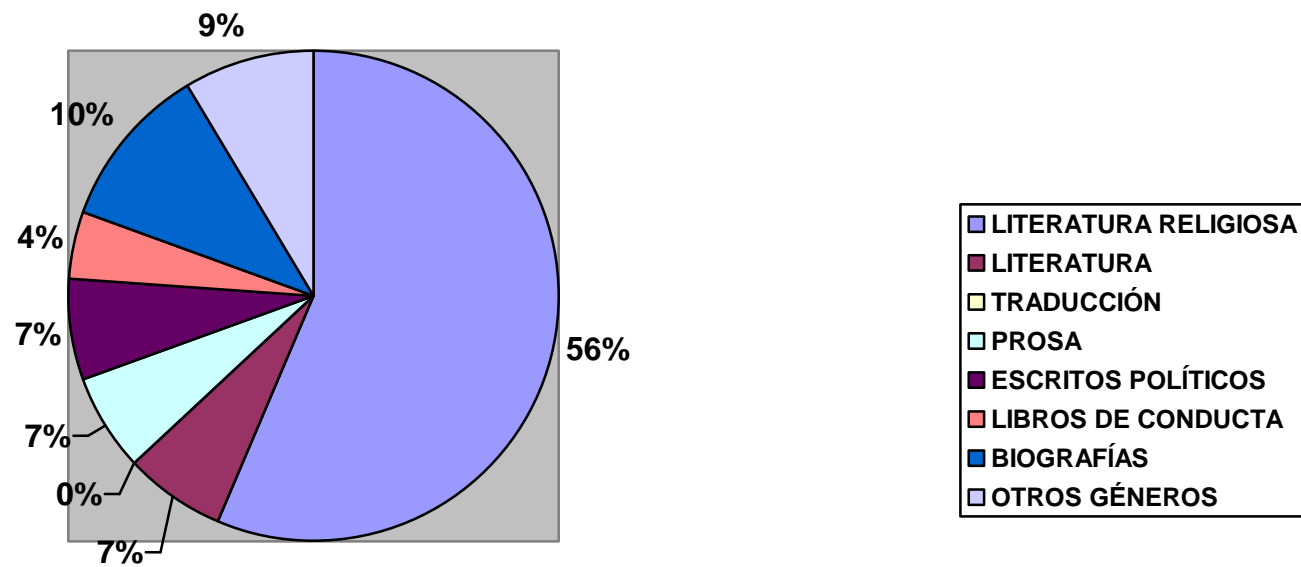
²¹⁴ Estas estadísticas están realizadas a partir de una tabla de Richard Bell y Patricia Crawford (Prior, 1985: Table 7.4).

²¹⁵ La literatura religiosa incluye profecías, oraciones y pensamiento cuáquero; la literatura, teatro y lírica; los libros de conducta, consejos prácticos y maternos.

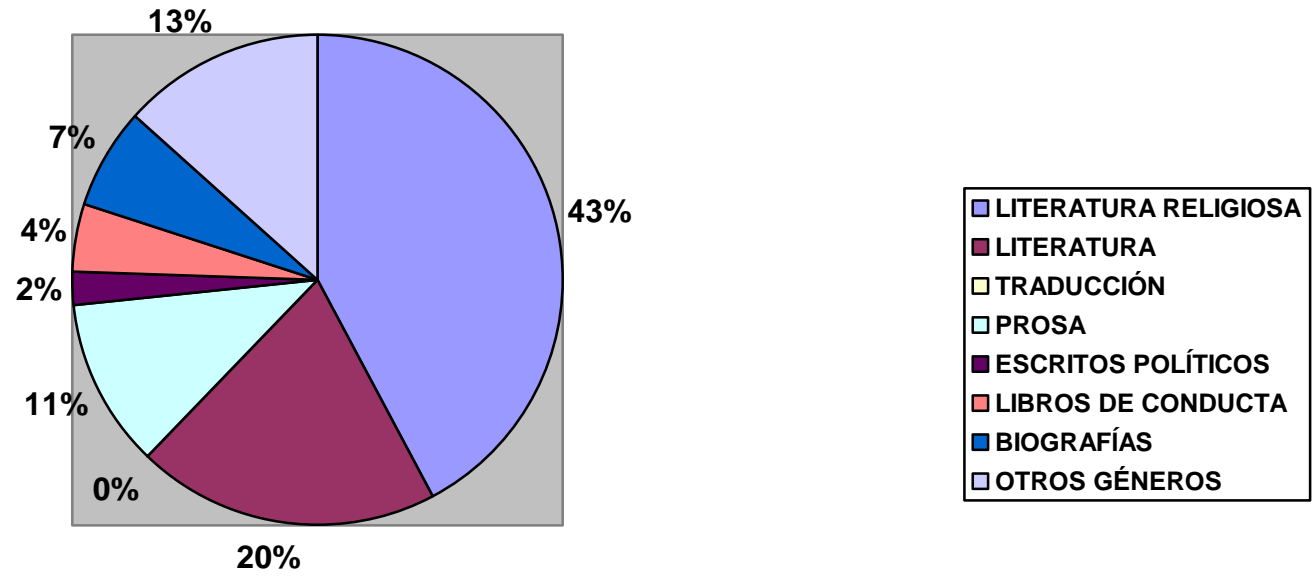
1671-
1680



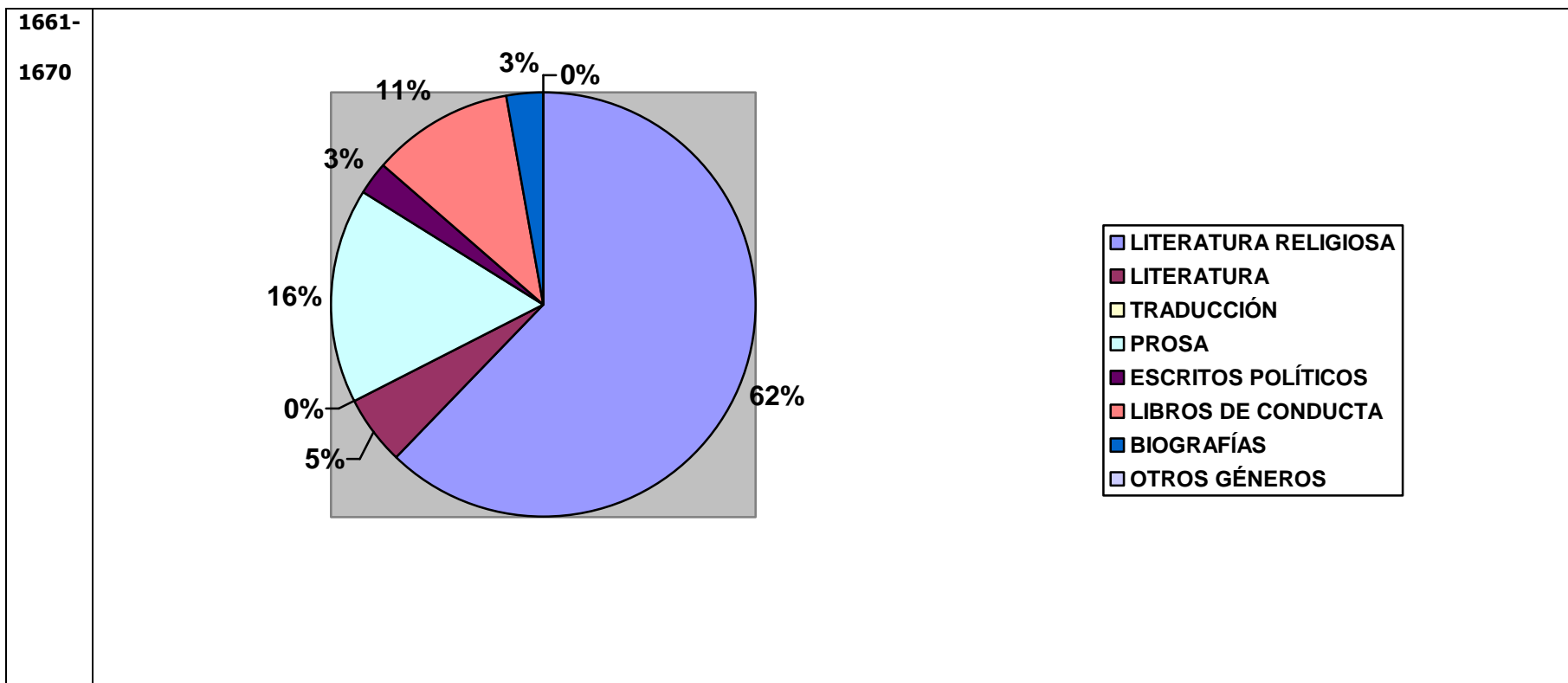
1681-
1690



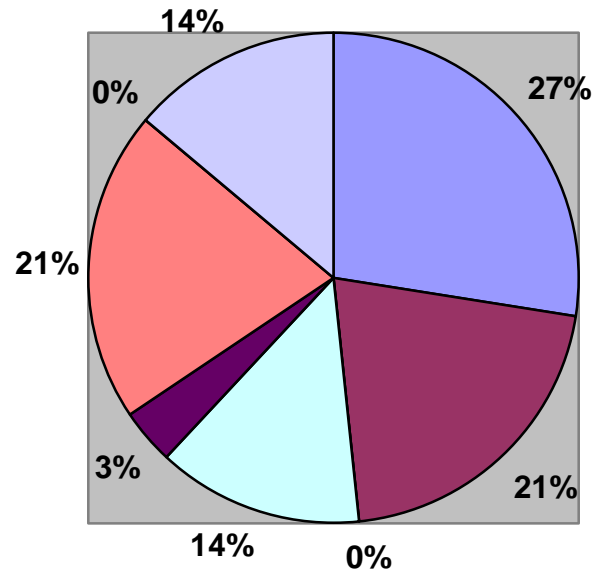
1691-
1700



b) Mujeres que publicaron 5 o más obras.

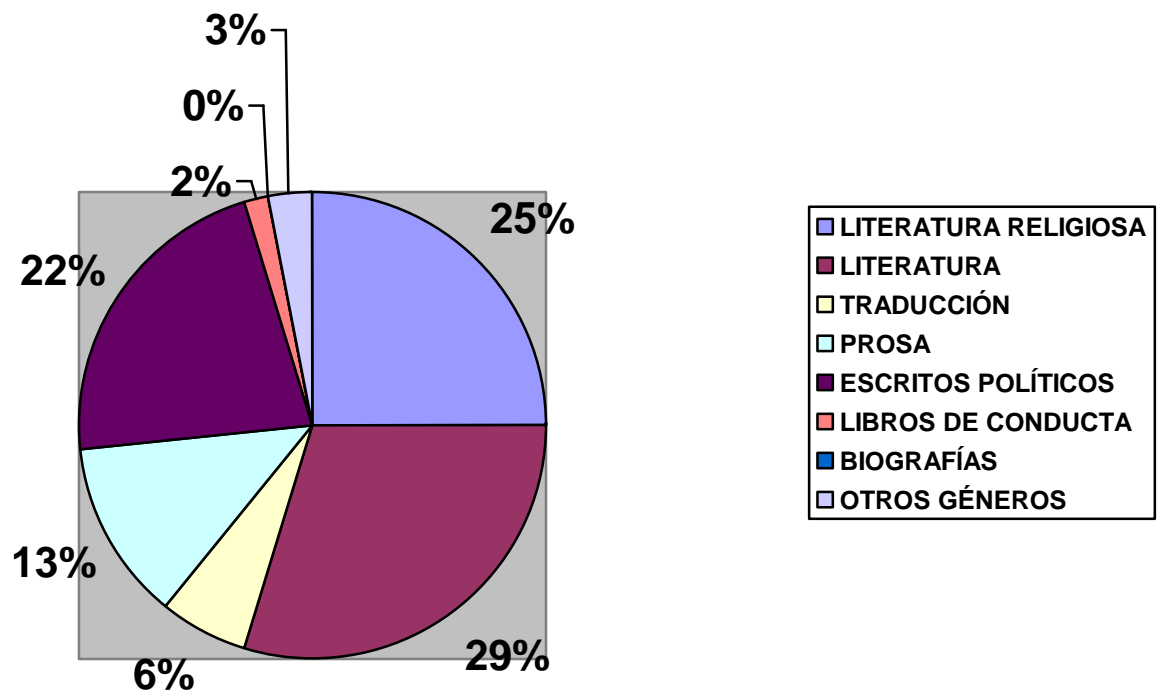


1671-
1680

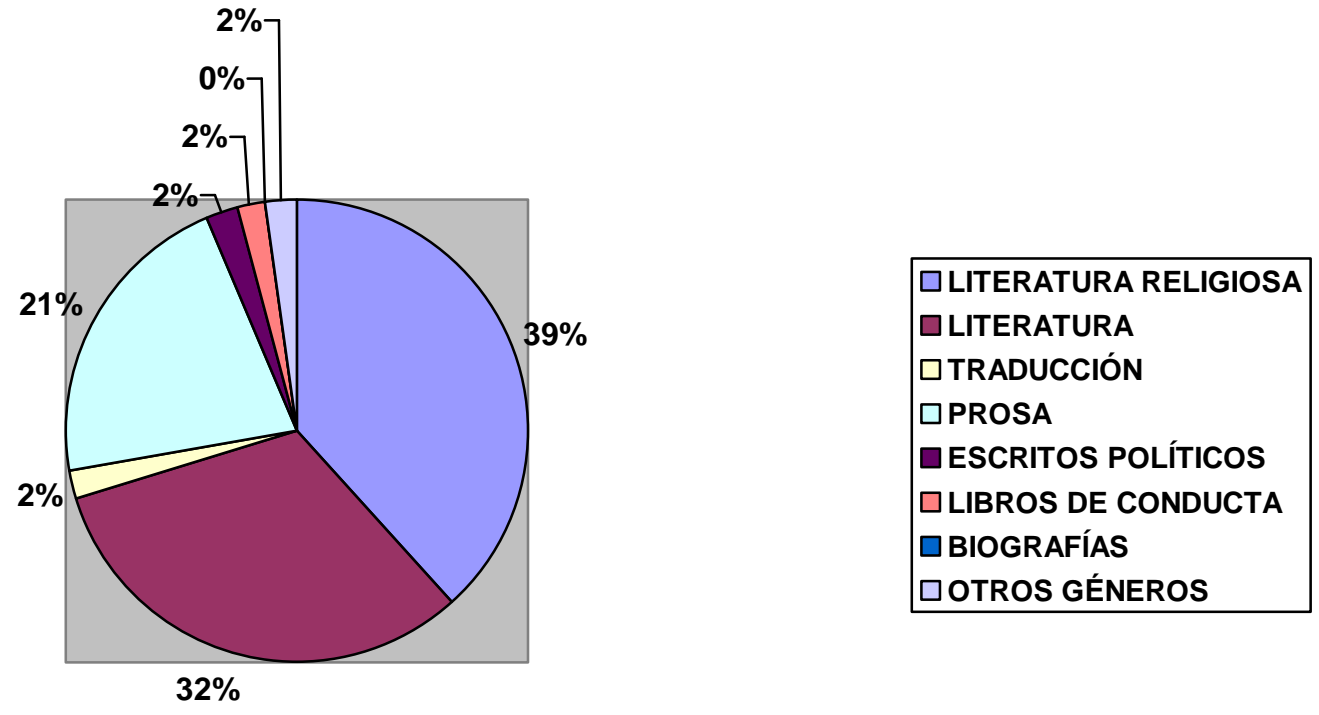


- LITERATURA RELIGIOSA
- LITERATURA
- TRADUCCIÓN
- PROSA
- ESCRITOS POLÍTICOS
- LIBROS DE CONDUCTA
- BIOGRAFÍAS
- OTROS GÉNEROS

1681-
1690

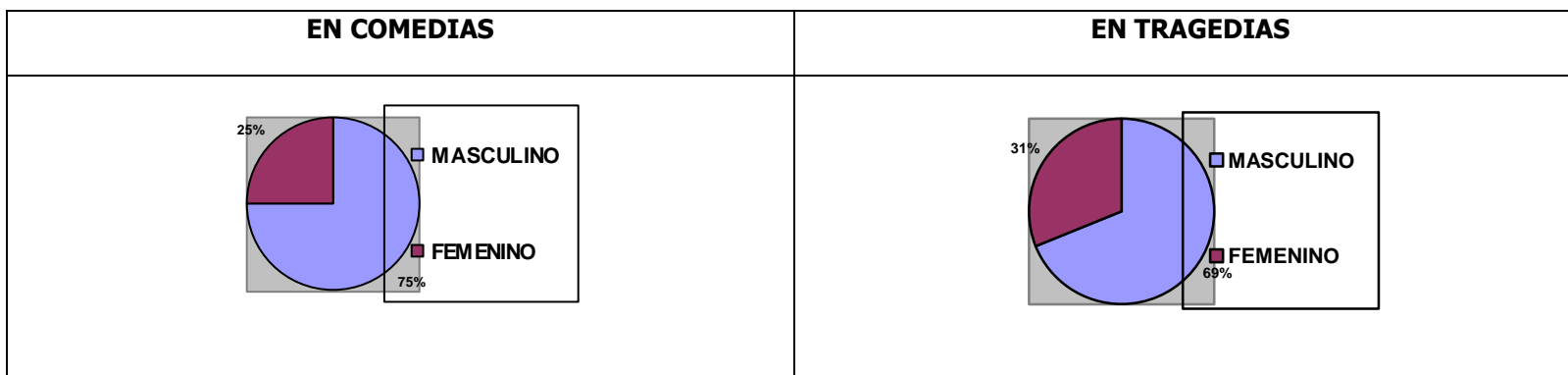


1691-
1700

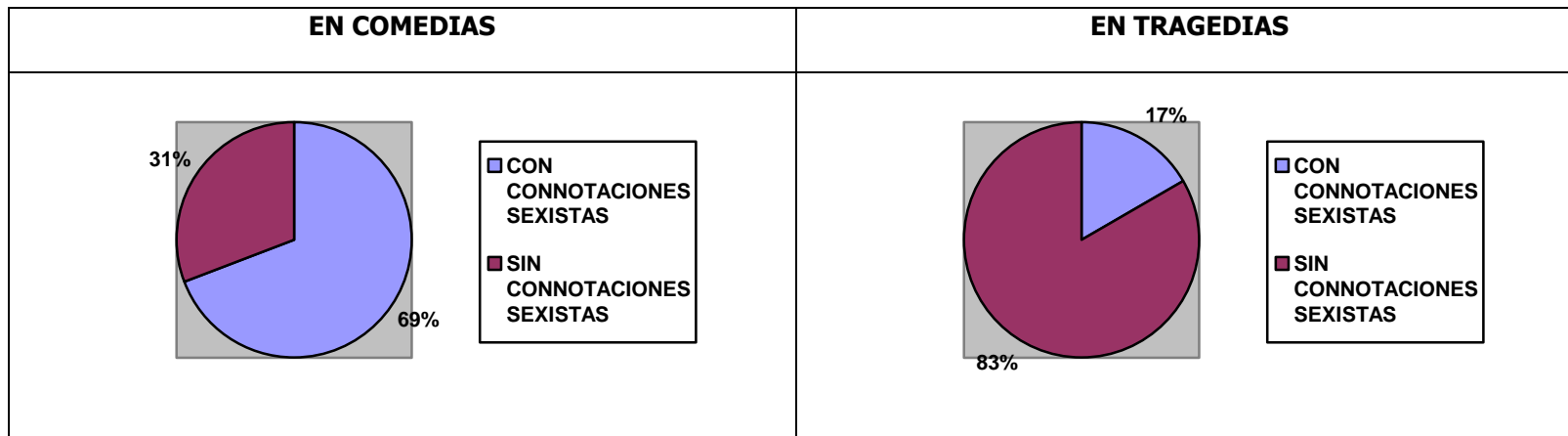


7.2. COMENTARIOS DIRIGIDOS AL PÚBLICO FEMENINO EN LA LITERATURA NO DRAMÁTICA DE COMEDIAS Y TRAGEDIAS²¹⁶.

a) LITERATURA NO DRAMÁTICA: PATRONAZGO MASCULINO / FEMENINO EN COMEDIAS Y TRAGEDIAS ENTRE 1663-1714.



²¹⁶ Las piezas se han seleccionado con la intención de observar un posible cambio de actitud hacia el público femenino a lo largo del periodo. Se ha analizado la literatura no dramática de estas obras según patronazgo y la existencia de comentarios dirigidos al público masculino y femenino, teniendo en cuenta las referencias con contenido sexista. Las comedias son las siguientes: *The Adventures of Five Hours* (1663), *Love in a Tub* (1664), *Love in a Wood* (estr. 1670/publ. 1671), *The Amorous Prince* (1671) *Marriage à la Mode* (1673), *The Country Wife* (1675), *The Man of Mode* (1676), *The Virtuoso* (1676), *The Plain Dealer* (1677), *The Rover* (1677), *The Virtuous Wife* (estr. 1679/publ. 1680), *Sir Courtly Nice* (1685), *The Lucky Chance* (1686), *Bellamira* (1687), *The Squire of Alsatia* (1688), *The Double Dealer* (1693), *The Lost Lover* (1696), *The Innocent Mistress* (1697), *The Deceiver Deceived* (estr. 1697/publ. 1698) y *The Gamester* (1705). Las tragedias son: *Marcellia* (1669), *The Conquest of Granada, First Part* (estr. 1670/publ. 1672), *The Empress of Morocco* (1673), *The Conquest of China by the Tartars* (1675), *Abdelazer* (estr. 1676/publ. 1677), *The Destruction of Jerusalem* (1677), *The Rival Queens* (1677), *All for Love* (estr. 1677/publ. 1678), *Mithridates* (1678), *The Unhappy Favourite* (1681), *Venice Preserved* (1682), *Alphonso, King of Naples* (estr. 1690/publ. 1691), *Cleomenes* (1692), *Queen Catharine* (1698), *Oroonoko* (1695), *The Fair Penitent* (1703), *The Revolution of Sweden* (1706), *The Tragedy of Jane Shore* (1714), *The Royal Mischief* (1696) y *Lucius* (1717).

b) LITERATURA NO DRAMÁTICA: COMENTARIOS DIRIGIDOS AL PÚBLICO FEMENINO.

7.3. TABLA: INCIDENCIA DE PROTAGONISTAS FEMENINAS EN TRAGEDIAS DE NUEVA CREACIÓN PARA LAS PRINCIPALES ACTRICES POR PERIODOS DE LUSTROS^{217,218,219,220}

LUSTRO	ACTRICES														TOTALES
	Barry	Betterton	Bowtell	Bracegirdle	Butler	Currer	Davies	Gwynn	Knight	Lee	Long	Marshall	Mountfort	Rogers	
1660-1665	-	2T+2TC /8	-	-	-	-	1T +1TC /5	1T /1	-	-	1T+3TC /8	-	-	-	5T+6TC /22
1666-1670	-	1T+2TC /7	2T /2	-	-	-	-	3T+1TC /9	-	2TC /2	1TC /5	3T+2TC /7	-	-	9T+8TC /32
1671-1675	1T /1	9T /13	2T /11	-	-	1T /1	-	-	-	5T /8	1T+1TC+1DO /6	2T+1TC /6	-	-	21T+2TC+1DO /46
1676-1680	8T /26	12T +1DO /22	4T+2TC/8	-	1T /2	3T /10	-	-	-	14T +1DO +1TC /24	-	3T /6	-	-	45T+3TC+2DO /98
1681-1685	6T /12	1T /2	-	-	1T /4	1T /9	-	-	1T /2	2T /5	-	-	1T /7	-	13T /41
1686-1690	5T+1HP /10	1T /1	1T /5	4T+3TC +1HP /13	1T+1TC /8	1TC /1	-	-	1T+2TC /6	-	-	-	1T+1TC /12	-	15T+8TC+2HP /56
1691-1695	3T+1TC+1HP /18	2T+1TC /4	1T /3	8T+1TC +1HP +1DO /27	1T+1DO /4	-	-	-	6T+1TC /17	-	-	-	2T+1TC /17	5T+1TC /11	28T+6TC+2HP +2DO /101
1696-1700	15T /25	-	-	12T /22	-	-	-	-	6T /16	-	-	-	3T+1DO /17	7T+1TC /21	43T+1TC+1DO /101
1701-1705	10T+1TC/18	-	-	8T /18	-	-	-	-	2T /9	-	-	-	-	4T+1OP /21	24T+1TC+1OP /75
1706-1710	5T+1OP /8	-	-	1T+1OP /6	-	-	-	-	2T /4	-	-	-	-	2T /6	10T+2OP /24
1710-1714	-	-	-	-	-	-	-	-	1T/1	-	-	-	-	-	1T/1
TOTAL	53T+2TC +2HP +1OP /118	28T+5TC+1D O /57	10T+ 2TC /29	33T+4TC+2HP +1DO+1OP /86	4T+1TC+1D O /18	5T+ 1TC /21	1T+ 1TC /5	4T+1TC /10	19T+ 3TC /55	21T+3TC+1D O /39	3T+5TC+1DO /19	8T+3TC /19	7T+2TC+ 1DO /62	18T+2TC+1O P /59	214T +35TC +6DO +4HP +3OP /597

²¹⁷ Abarcando desde 1660, año de entronización de Charles II, hasta 1714, año del fallecimiento de la reina Anne.

²¹⁸ Tabla realizada a partir de la información aportada por Howe, 1996, Appendix I, *Major actresses and their roles in new plays: 178-189*. Las actrices reseñadas son: Elizabeth Barry, Mary Betterton, Elizabeth Bowtell, Anne Bracegirdle, Charlotte Butler, Elizabeth Currer, Mary Davies, Nell Gwynn, Frances Maria Knight, Mary Lee, Jane Long, Rebecca Marshall, Susanah Mountfort y Jane Rogers.

²¹⁹ T=TRAGEDY, TC=TRAGICOMEDY, HP=HEROIC PLAY, DO=DRAMATIC OPERA, OP=OPERA /OBRAS TOTALES.

²²⁰ Mayor número de incidencias: actrices como protagonistas trágicas, periodos en los que hay mayor incidencia de estos papeles. Indicación aproximada de temporadas en activo de estas actrices.

7.4. GRÁFICOS QUE REPRESENTAN LA INCIDENCIA DE PAPELES PROTAGONISTAS TRÁGICOS POR PERIODOS DE LUSTROS Y POR LAS ACTRICES QUE LOS REPRESENTARON.

GRÁFICO QUE REPRESENTA LA INCIDENCIA DE PAPELES PROTAGONISTAS TRÁGICOS FEMENINOS

POR PERIODOS.

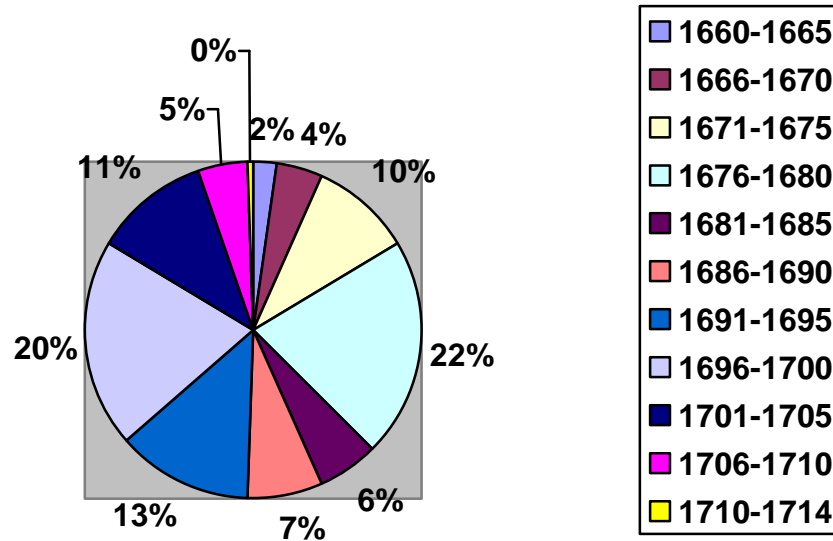
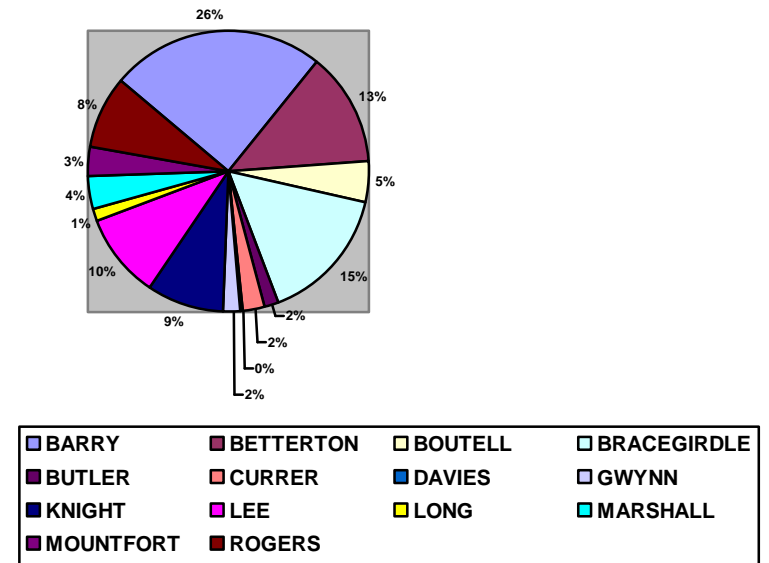


GRÁFICO QUE REPRESENTA LA INCIDENCIA DE PAPELES TRÁGICOS INTERPRETADOS POR LAS

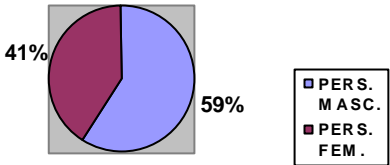
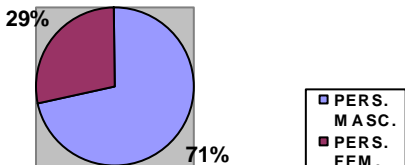
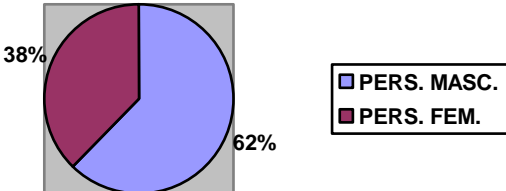
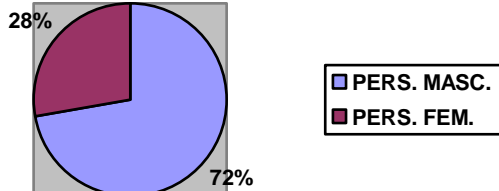
PRINCIPALES ACTRICES.



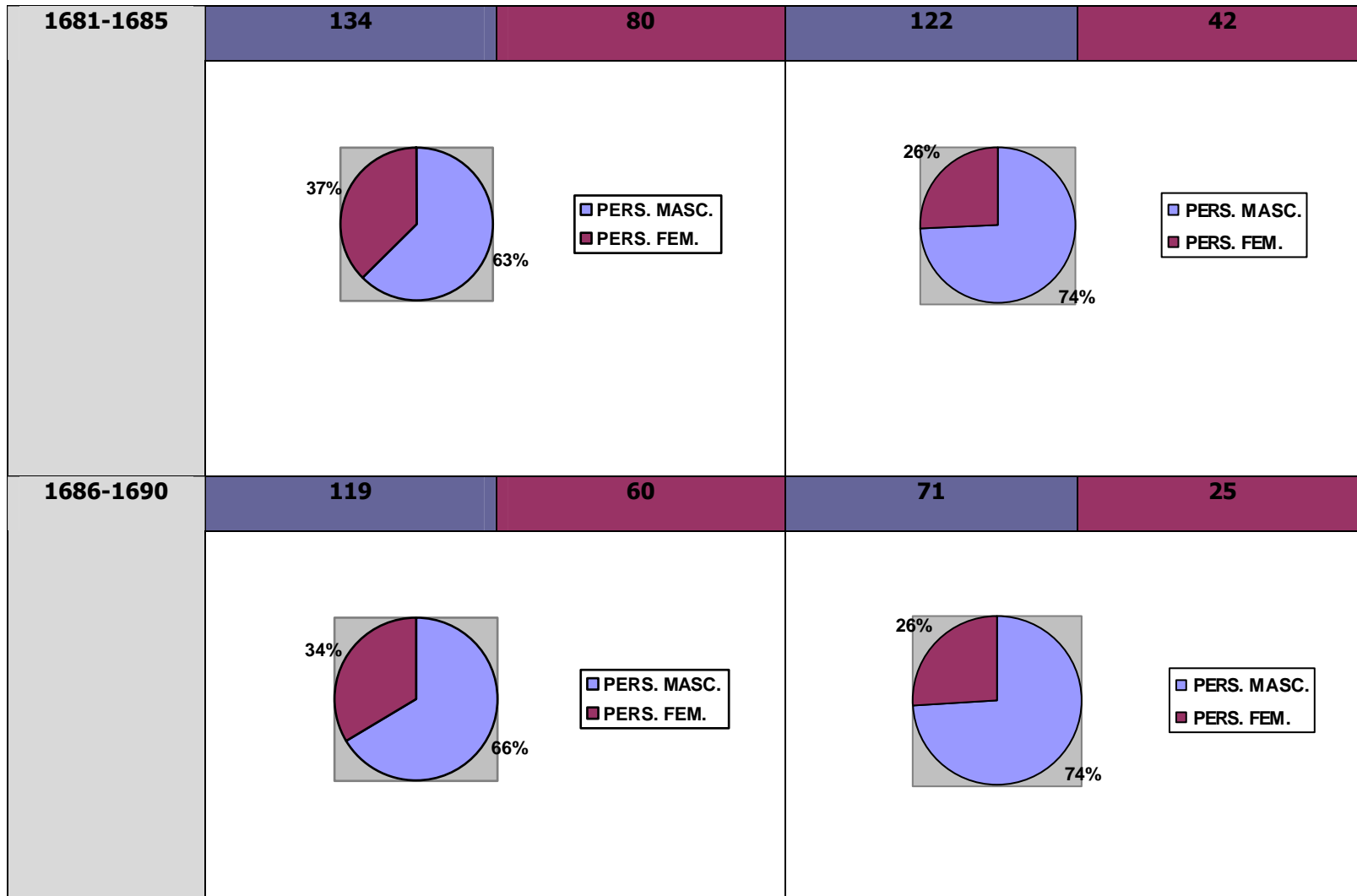
7.5. REPRESENTACIÓN GRÁFICA Y DATOS NUMÉRICOS DE PERSONAJES MASCULINOS Y FEMENINOS EN COMEDIAS Y TRAGEDIAS POR ETAPAS DE LUSTROS²²¹.

LUSTRO	COMEDIAS		TRAGEDIAS	
	PERSONAJES MASCULINOS	PERSONAJES FEMENINOS	PERSONAJES MASCULINOS	PERSONAJES FEMENINOS
1660-1665	112	50	57	16
1666-1670	174	96	53	26

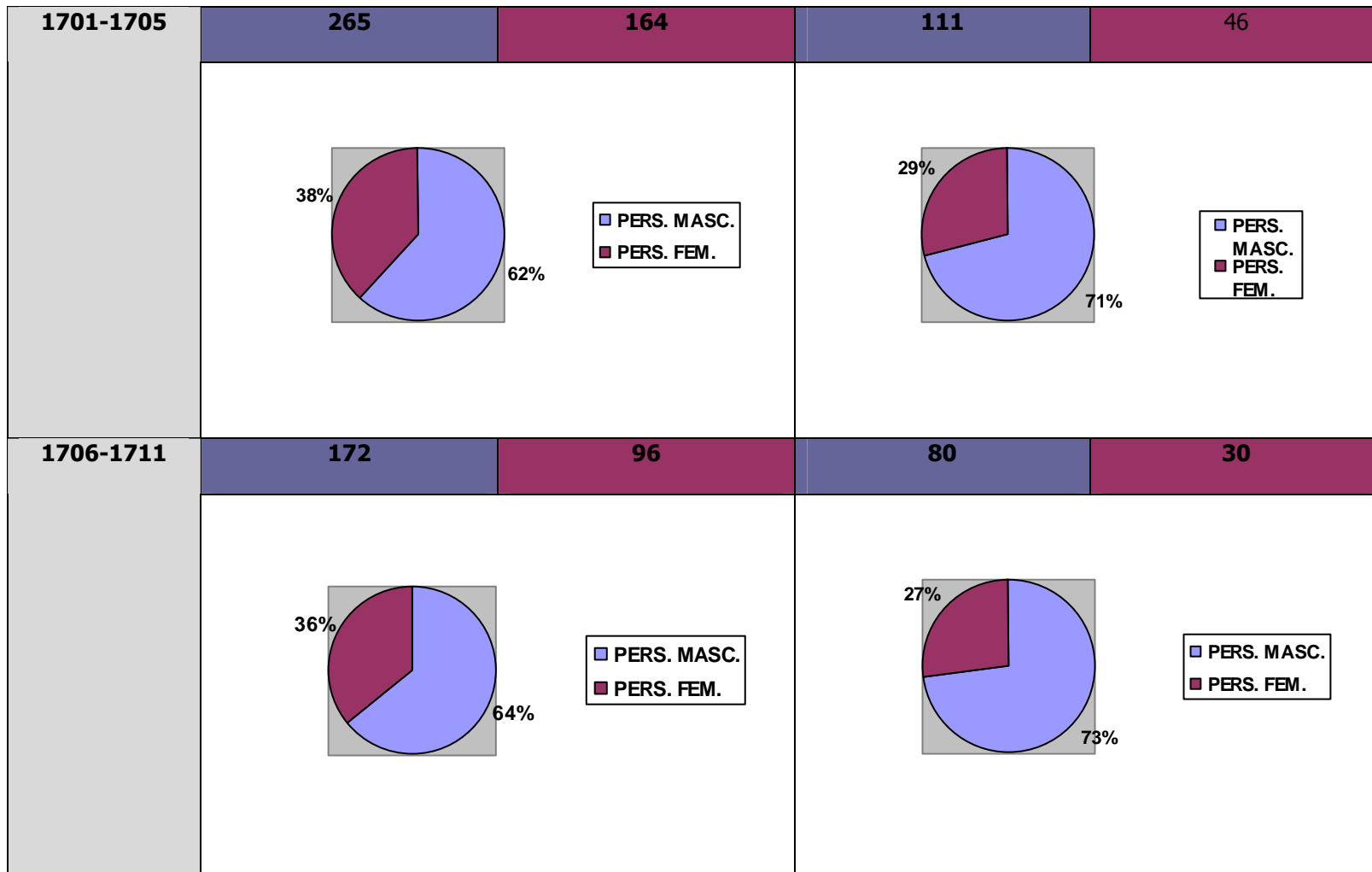
²²¹ Estadísticas concluidas de los calendarios y datos sobre producción de obras en Harbage y Milhous and Hume (véase Bibliografía), tomando como muestra obras clasificadas como comedias y tragedias, representadas por las compañías londinenses con licencia, de las que se conservan textos impresos y datos de elencos de representación. No se han tomado en consideración personajes secundarios agrupados ni personajes travestidos.

1671-1675	228	160	172	70
	 <p>59% 41%</p> <p>■ PERS. MASC. ■ PERS. FEM.</p>	 <p>71% 29%</p> <p>■ PERS. MASC. ■ PERS. FEM.</p>		
1676-1680	242	147	285	110
	 <p>62% 38%</p> <p>■ PERS. MASC. ■ PERS. FEM.</p>	 <p>72% 28%</p> <p>■ PERS. MASC. ■ PERS. FEM.</p>		

ANEXOS



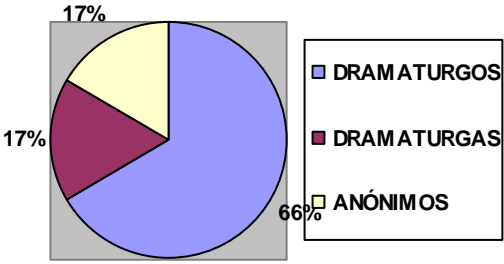
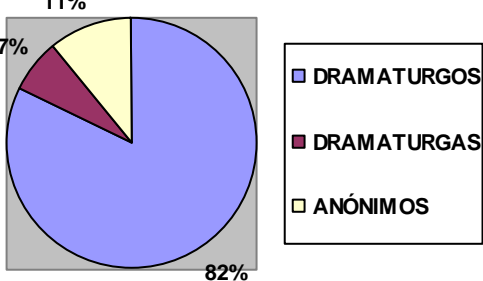
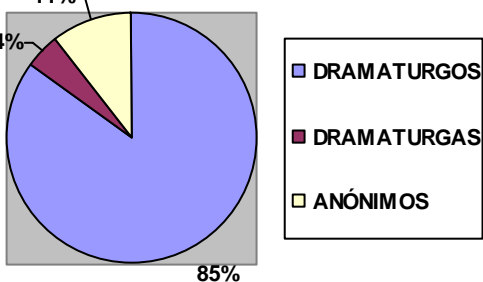
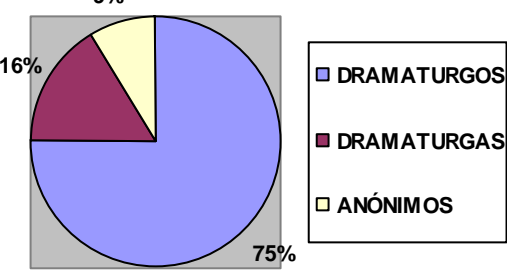
1691-1695	205	124	105	48
	<p>38% 62%</p> <p>■ PERS. MASC. ■ PERS. FEM.</p>	<p>31% 69%</p> <p>■ PERS. MASC. ■ PERS. FEM.</p>		
1696-1700	294	185	180	114
	<p>39% 61%</p> <p>■ PERS. MASC. ■ PERS. FEM.</p>	<p>39% 61%</p> <p>■ PERS. MASC. ■ PERS. FEM.</p>		

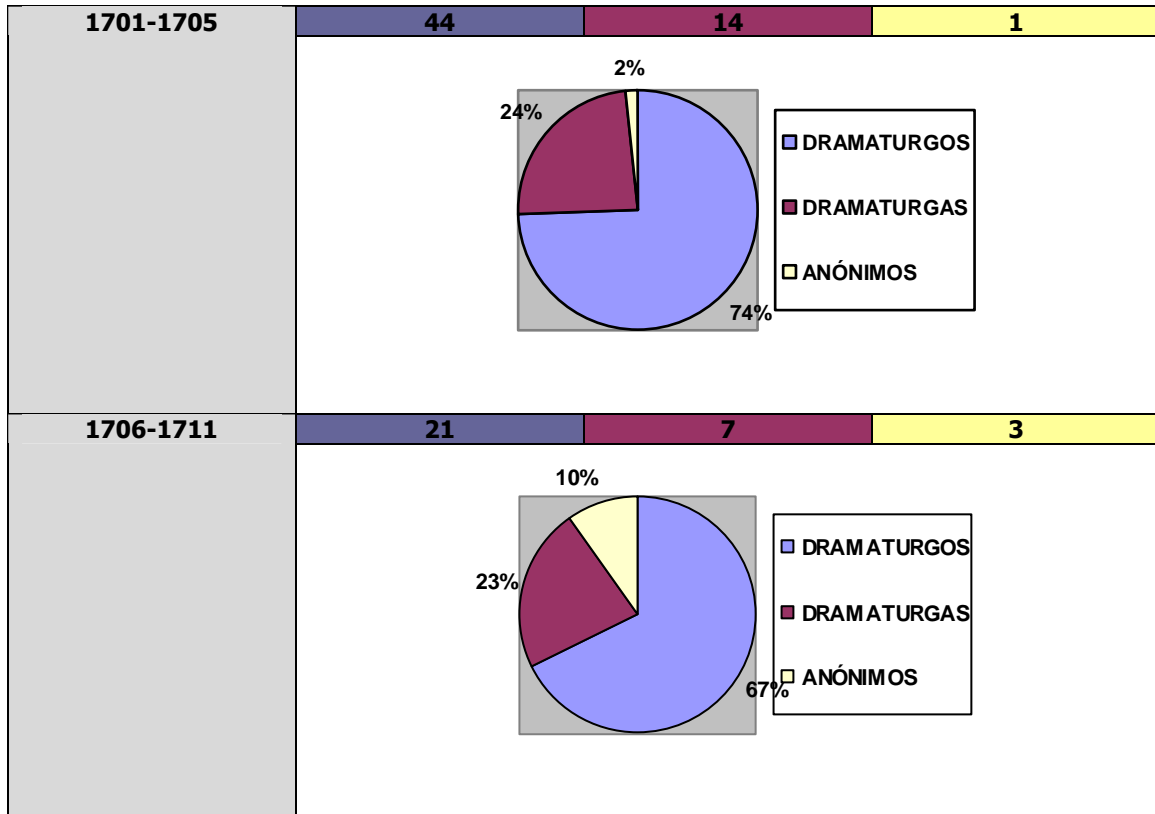


7.6. OBRAS DE TEATRO DE AUTORÍA MASCULINA/FEMENINA POR ETAPAS DE LUSTROS (1660-1711)²²² Y DE REINADOS.

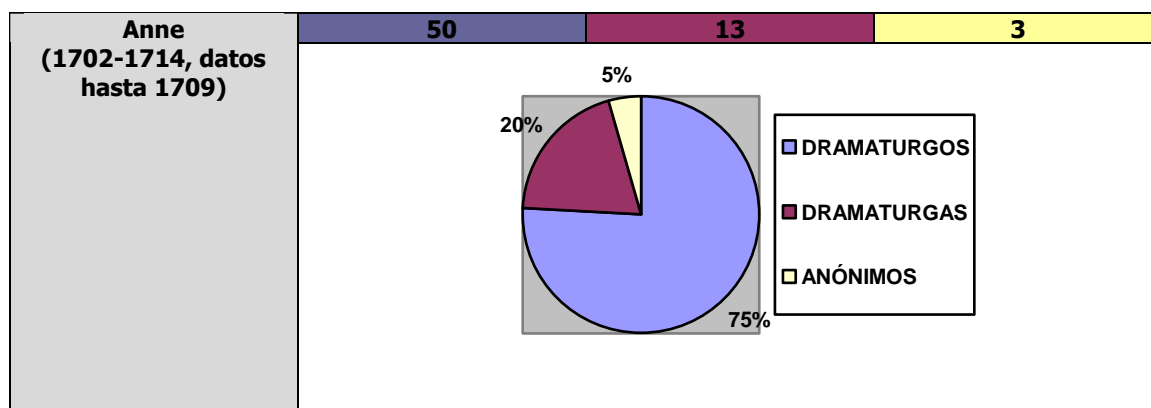
LUSTRO	DRAMATURGOS	DRAMATURGAS	ANÓNIMOS
1660-1665	48	1	7
	<p>85% 13% 2%</p> <p>■ DRAMATURGOS ■ DRAMATURGAS □ ANÓNIMOS</p>		
1666-1670	37	1	6
	<p>84% 14% 2%</p> <p>■ DRAMATURGOS ■ DRAMATURGAS □ ANÓNIMOS</p>		
1671-1675	45	3	5
	<p>85% 9% 6%</p> <p>■ DRAMATURGOS ■ DRAMATURGAS □ ANÓNIMOS</p>		
1676-1680	63	8	11
	<p>77% 13% 10%</p> <p>■ DRAMATURGOS ■ DRAMATURGAS □ ANÓNIMOS</p>		

²²² Estadísticas realizadas a partir de cifras en calendarios y datos sobre producción de obras en Harbage y Milhous and Hume (véase Bibliografía), tomando como muestra obras clasificadas como comedias y tragedias que fueron representadas en los teatros con licencia, de forma privada, en escuelas o facultades universitarias.

<p>1681-1685</p>	<p>24</p>	<p>6</p>	<p>6</p>
 <p>66% 17% 17%</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ DRAMATURGOS ■ DRAMATURGAS □ ANÓNIMOS 			
<p>1686-1690</p>	<p>23</p>	<p>2</p>	<p>3</p>
 <p>82% 11% 7%</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ DRAMATURGOS ■ DRAMATURGAS □ ANÓNIMOS 			
<p>1691-1695</p>	<p>40</p>	<p>2</p>	<p>5</p>
 <p>85% 11% 4%</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ DRAMATURGOS ■ DRAMATURGAS □ ANÓNIMOS 			
<p>1696-1700</p>	<p>60</p>	<p>13</p>	<p>7</p>
 <p>75% 16% 9%</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ DRAMATURGOS ■ DRAMATURGAS □ ANÓNIMOS 			



REINADO	DRAMATURGOS	DRAMATURGAS	ANÓNIMOS
Charles II (1660-1684)	178	17	22
	<p>82% 10% 8%</p> <ul style="list-style-type: none"> DRAMATURGOS DRAMATURGAS ANÓNIMOS 		
James II (1685-1688)	9	1	1
	<p>82% 9% 9%</p> <ul style="list-style-type: none"> DRAMATURGOS DRAMATURGAS ANÓNIMOS 		
William and Mary (1689-1695)	47	1	4
	<p>90% 8% 2%</p> <ul style="list-style-type: none"> DRAMATURGOS DRAMATURGAS ANÓNIMOS 		
William (1696-1702)	69	20	7
	<p>72% 21% 7%</p> <ul style="list-style-type: none"> DRAMATURGOS DRAMATURGAS ANÓNIMOS 		



7.7. INCIDENCIA DE TRAGEDIAS / COMEDIAS SEGÚN AUTORÍA MASCULINA / FEMENINA Y CIFRAS TOTALES POR REINADOS²²³.

REINADO	DRAMATURGOS	DRAMATURGAS	ANÓNIMOS	CIFRAS TOTALES
Charles II (1660-1684)	<p>41% 59% ■ COMEDIAS ■ TRAGEDIAS</p>	<p>24% 76% ■ COMEDIAS ■ TRAGEDIAS</p>	<p>18% 82% ■ COMEDIAS ■ TRAGEDIAS</p>	<p>37% 63% ■ COMEDIAS ■ TRAGEDIAS</p>
James II (1685-1688)²²⁴	<p>22% 78% ■ COMEDIAS ■ TRAGEDIAS</p>	<p>0% 100% ■ COMEDIAS ■ TRAGEDIAS</p>	<p>0% 100% ■ COMEDIAS ■ TRAGEDIAS</p>	<p>18% 82% ■ COMEDIAS ■ TRAGEDIAS</p>

²²³ Siguiendo los mismos criterios del ANEXO 7.4.

²²⁴ Téngase en cuenta que la percepción porcentual queda afectada por las cantidades netas, es decir, de autoría masculina 7 comedias y 2 tragedias; de autoría femenina, 1 comedia y de autores anónimos, 1 comedia.

REINADO	DRAMATURGOS	DRAMATURGAS	ANÓNIMOS	CIFRAS TOTALES
William and Mary (1689-1695) ²²⁵	<p>66% TRAGEDIAS 34% COMEDIAS</p>	<p>100% TRAGEDIAS 0% COMEDIAS</p>	<p>50% TRAGEDIAS 50% COMEDIAS</p>	<p>66% TRAGEDIAS 37% COMEDIAS</p>
William III (1696-1702)	<p>61% TRAGEDIAS 39% COMEDIAS</p>	<p>45% TRAGEDIAS 55% COMEDIAS</p>	<p>71% TRAGEDIAS 29% COMEDIAS</p>	<p>58% TRAGEDIAS 42% COMEDIAS</p>
Anne (1702-1714, datos hasta 1711)	<p>66% TRAGEDIAS 34% COMEDIAS</p>	<p>66% TRAGEDIAS 34% COMEDIAS</p>	<p>67% TRAGEDIAS 33% COMEDIAS</p>	<p>67% TRAGEDIAS 33% COMEDIAS</p>

²²⁵ Téngase en cuenta que la percepción porcentual queda afectada por las cantidades netas, es decir, de autoría femenina sólo se representó una obra, en este caso, una tragedia.

7.8. DRAMATURGAS Y PRODUCCIÓN POR GÉNEROS DRAMÁTICOS²²⁶.

Primeras incursiones en la dramaturgia femenina profesional (1660-1695)														
Katherine Philips		Frances Boothby		Elizabeth Polewheele		Aphra Behn		"Ephelia"		Anne Wharton				
C	T	O	C	T	O	C	T	O	C	T	O			
0%	100%	0%	100%	50%	50%	22%	4%	74%	0%	100%	0%			
"Segunda generación de dramaturgas" (1695-1718)														
"Ariadne"			Catherine Trotter			Delarivier Manley			Mary Pix			Susanna Centlivre		
C	T	O	C	T	O	C	T	O	C	T	O	C	T	O
1	1	0	1	4	0	2	3	2	5	7	1	14	1	4
50%	50%	0%	80%	20%	0%	29%	42%	29%	8%	54%	38%	21%	5%	74%

²²⁶ Estadísticas a partir de datos en el apéndice "Checklist of Women Playwrights in England, Ireland, and Scotland: 1660-1823" (Mann et al., 1996: 377-402).

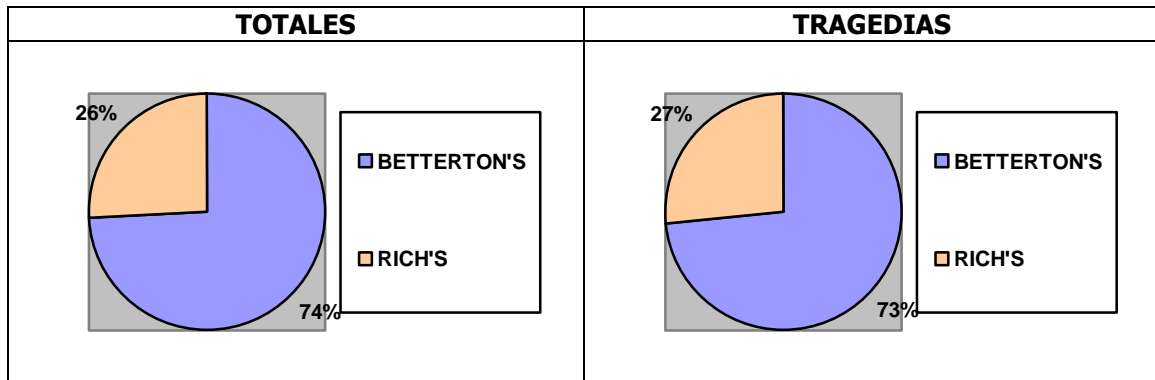
C = comedias, T = tragedias, O = otros géneros.

²²⁷ No representada.

²²⁸ Atribución.

²²⁹ Una de las cuales, no representada.

²³⁰ Una de ellas, atribución.

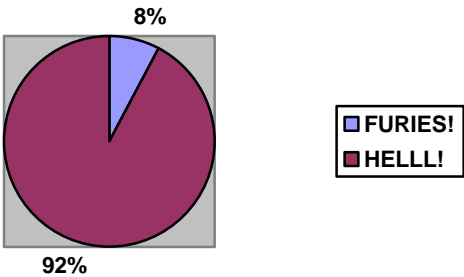
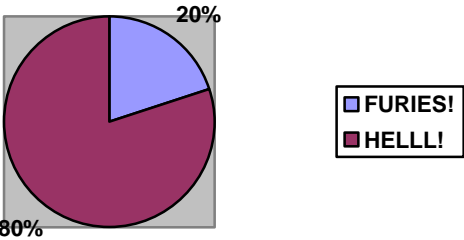
7.9. OBRAS DE TEATRO DE AUTORÍA FEMENINA ESTRENADAS POR LAS DOS COMPAÑÍAS EN EL PERIODO 1695-1708.

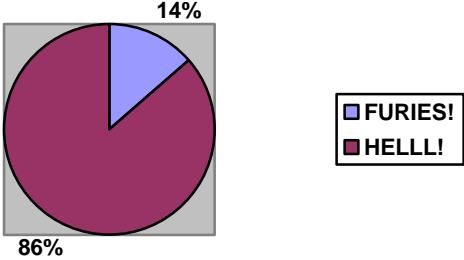
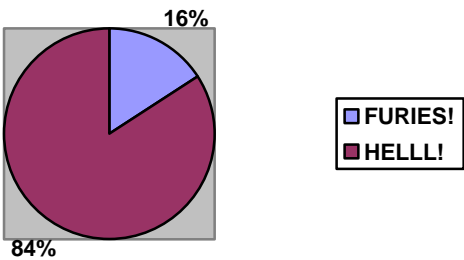
7.10.

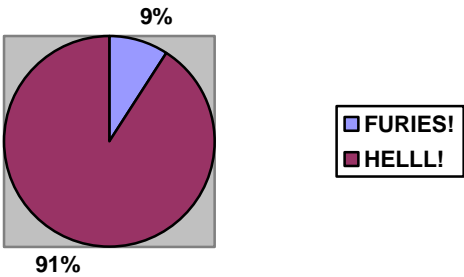
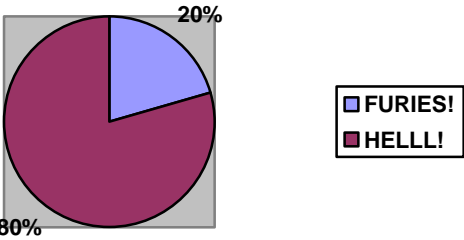
a) USO DE LOS TÉRMINOS "FURIES!" Y "HELL!" COMO INVOCACIÓN O IMPRECACIÓN, EN LAS TRAGEDIAS REPRESENTADAS ENTRE 1660-1714²³¹.

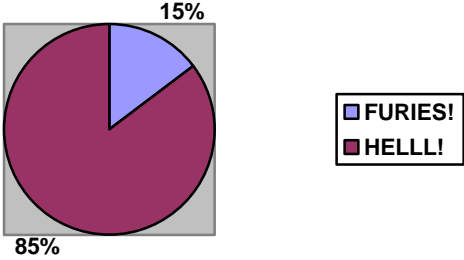
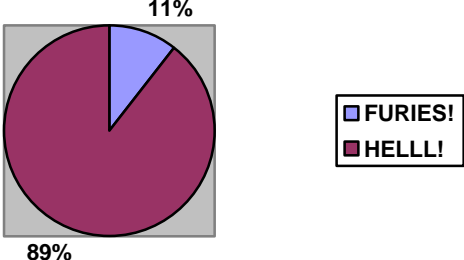
LUSTRO		Promedio de ocasiones en el que estos términos aparecen.
1660-1665	 <p>A pie chart showing the distribution of terms in the 1660-1665 lustrum. The chart is divided into two segments: a larger dark red segment representing 'HELL!' at 62%, and a smaller light blue segment representing 'FURIES!' at 38%. A legend to the right of the chart identifies the colors: a light blue square for 'FURIES!' and a dark red square for 'HELL!'.</p>	0'8
1666-1670	 <p>A pie chart showing the distribution of terms in the 1666-1670 lustrum. The chart is divided into two segments: a large dark red segment representing 'HELL!' at 80%, and a smaller light blue segment representing 'FURIES!' at 20%. A legend to the right of the chart identifies the colors: a light blue square for 'FURIES!' and a dark red square for 'HELL!'.</p>	1'5

²³¹ Cifras relativas en proporción al número de tragedias representadas. La búsqueda se ha realizado utilizando la base de datos LiOn (*Literature Online*, véase Bibliografía). Los términos han sido seleccionados en base a su uso como invocación o imprecación.

<p>1671-1675</p>	 <p>A pie chart showing the distribution of responses for the period 1671-1675. The chart is divided into two segments: a large maroon segment representing 'HELL!' at 92% and a smaller light blue segment representing 'FURIES!' at 8%. A legend to the right of the chart identifies the colors: a light blue square for 'FURIES!' and a maroon square for 'HELL!'.</p>	<p>3'9</p>
<p>1676-1680</p>	 <p>A pie chart showing the distribution of responses for the period 1676-1680. The chart is divided into two segments: a maroon segment representing 'HELL!' at 80% and a light blue segment representing 'FURIES!' at 20%. A legend to the right of the chart identifies the colors: a light blue square for 'FURIES!' and a maroon square for 'HELL!'.</p>	<p>5</p>

<p>1681-1685</p>	 <p>A pie chart showing the distribution of responses for the period 1681-1685. The chart is divided into two segments: a large dark red segment representing 'HELL!' at 86%, and a smaller light blue segment representing 'FURIES!' at 14%. A legend to the right of the chart identifies the colors: a light blue square for 'FURIES!' and a dark red square for 'HELL!'.</p> <table border="1"><thead><tr><th>Category</th><th>Percentage</th></tr></thead><tbody><tr><td>HELL!</td><td>86%</td></tr><tr><td>FURIES!</td><td>14%</td></tr></tbody></table>	Category	Percentage	HELL!	86%	FURIES!	14%	<p>7'3</p>
Category	Percentage							
HELL!	86%							
FURIES!	14%							
<p>1686-1690</p>	 <p>A pie chart showing the distribution of responses for the period 1686-1690. The chart is divided into two segments: a large dark red segment representing 'HELL!' at 84%, and a smaller light blue segment representing 'FURIES!' at 16%. A legend to the right of the chart identifies the colors: a light blue square for 'FURIES!' and a dark red square for 'HELL!'.</p> <table border="1"><thead><tr><th>Category</th><th>Percentage</th></tr></thead><tbody><tr><td>HELL!</td><td>84%</td></tr><tr><td>FURIES!</td><td>16%</td></tr></tbody></table>	Category	Percentage	HELL!	84%	FURIES!	16%	<p>4'75</p>
Category	Percentage							
HELL!	84%							
FURIES!	16%							

<p>1691-1695</p>	 <p>A pie chart showing the distribution of responses for the period 1691-1695. The chart is divided into two segments: a large maroon segment representing 'HELL!' at 91% and a smaller light blue segment representing 'FURIES!' at 9%. A legend to the right of the chart identifies the colors: a light blue square for 'FURIES!' and a maroon square for 'HELL!'.</p> <table border="1"><thead><tr><th>Category</th><th>Percentage</th></tr></thead><tbody><tr><td>HELL!</td><td>91%</td></tr><tr><td>FURIES!</td><td>9%</td></tr></tbody></table>	Category	Percentage	HELL!	91%	FURIES!	9%	<p>3'3</p>
Category	Percentage							
HELL!	91%							
FURIES!	9%							
<p>1696-1700</p>	 <p>A pie chart showing the distribution of responses for the period 1696-1700. The chart is divided into two segments: a maroon segment representing 'HELL!' at 80% and a light blue segment representing 'FURIES!' at 20%. A legend to the right of the chart identifies the colors: a light blue square for 'FURIES!' and a maroon square for 'HELL!'.</p> <table border="1"><thead><tr><th>Category</th><th>Percentage</th></tr></thead><tbody><tr><td>HELL!</td><td>80%</td></tr><tr><td>FURIES!</td><td>20%</td></tr></tbody></table>	Category	Percentage	HELL!	80%	FURIES!	20%	<p>4'4</p>
Category	Percentage							
HELL!	80%							
FURIES!	20%							

<p>1701-1705</p>	 <p>A pie chart showing the distribution of responses for the period 1701-1705. The chart is divided into two segments: a large maroon segment representing 85% labeled 'HELL!' and a smaller light blue segment representing 15% labeled 'FURIES!'. A legend to the right of the chart shows a light blue square for 'FURIES!' and a maroon square for 'HELL!'.</p> <table border="1"><thead><tr><th>Category</th><th>Percentage</th></tr></thead><tbody><tr><td>HELL!</td><td>85%</td></tr><tr><td>FURIES!</td><td>15%</td></tr></tbody></table>	Category	Percentage	HELL!	85%	FURIES!	15%	<p>2'05</p>
Category	Percentage							
HELL!	85%							
FURIES!	15%							
<p>1706-1710</p>	 <p>A pie chart showing the distribution of responses for the period 1706-1710. The chart is divided into two segments: a large maroon segment representing 89% labeled 'HELL!' and a smaller light blue segment representing 11% labeled 'FURIES!'. A legend to the right of the chart shows a light blue square for 'FURIES!' and a maroon square for 'HELL!'.</p> <table border="1"><thead><tr><th>Category</th><th>Percentage</th></tr></thead><tbody><tr><td>HELL!</td><td>89%</td></tr><tr><td>FURIES!</td><td>11%</td></tr></tbody></table>	Category	Percentage	HELL!	89%	FURIES!	11%	<p>4'75</p>
Category	Percentage							
HELL!	89%							
FURIES!	11%							

1711-1714	<p>A pie chart with a blue slice representing 80% and a maroon slice representing 20%. A legend to the right shows a blue square for 'FURIES!' and a maroon square for 'HELL!'.</p>	0'5
-----------	---	-----

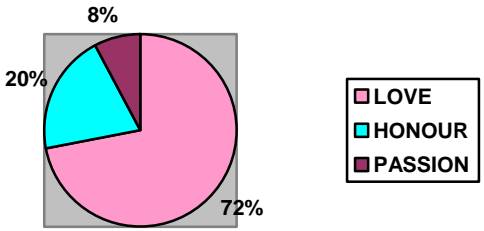
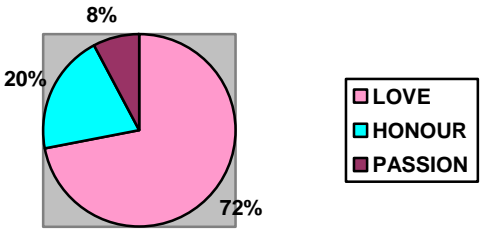
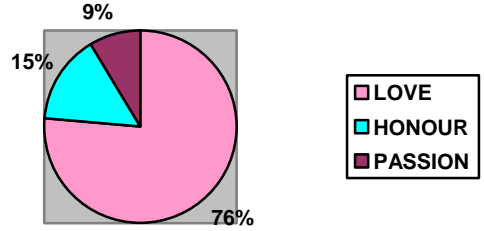
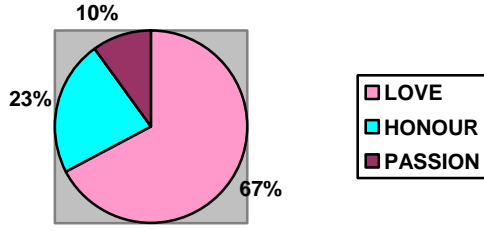
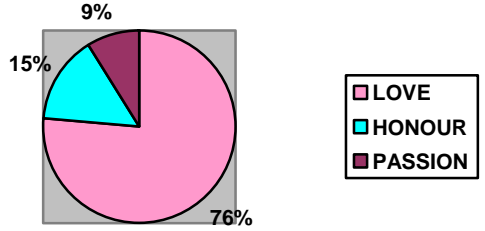
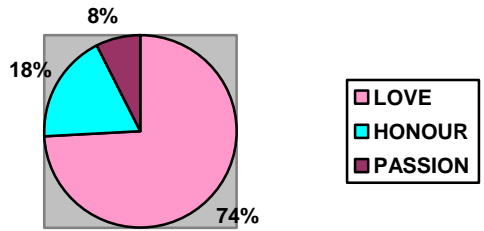
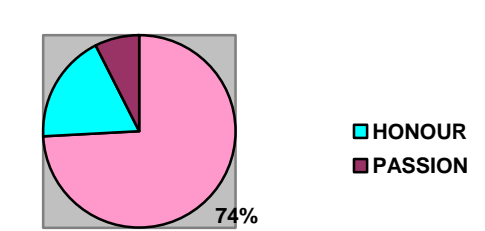
b) OCASIONES EN LAS QUE APARECEN LOS TÉRMINOS "FURIES!" Y "HELL!" SEGÚN LA AUTORÍA MASCULINA O FEMENINA DE LAS TRAGEDIAS.

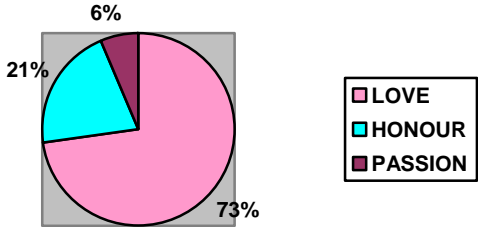
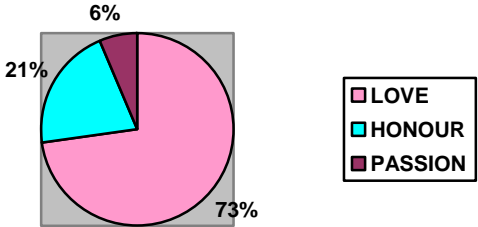
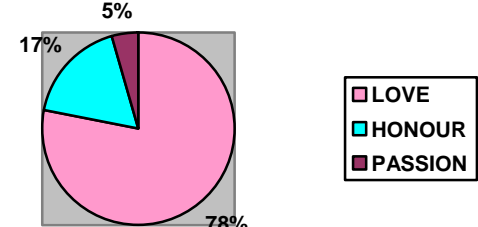
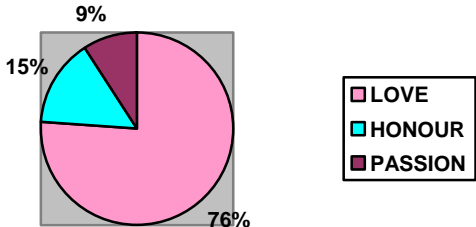
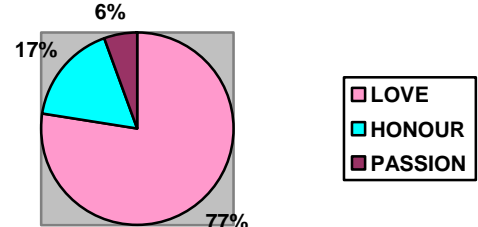
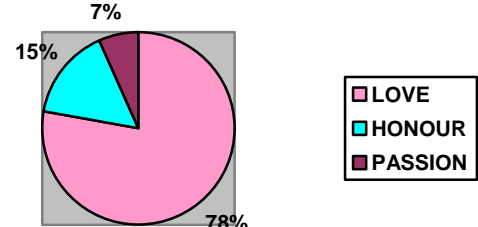
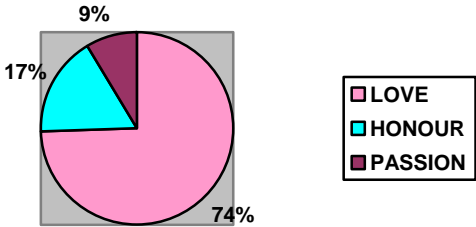
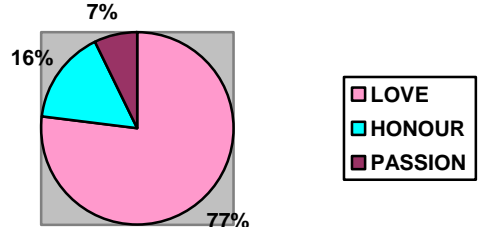
"FURIES!"	"HELL!"	CIFRAS TOTALES
<p>A pie chart with a blue slice representing 65% and a maroon slice representing 35%. A legend to the right shows a blue square for 'DRAMATURGO S' and a maroon square for 'DRAMATURGA S'.</p>	<p>A pie chart with a blue slice representing 56% and a maroon slice representing 44%. A legend to the right shows a blue square for 'DRAMATURGO S' and a maroon square for 'DRAMATURGA S'.</p>	<p>A pie chart with a blue slice representing 57% and a maroon slice representing 43%. A legend to the right shows a blue square for 'DRAMATURGO S' and a maroon square for 'DRAMATURGA S'.</p>

7.11. INCIDENCIAS DE LOS TÉRMINOS *LOVE*, *HONOUR* Y *PASSION* EN LAS TRAGEDIAS DE LA RESTAURACIÓN POR PERIODOS DE LUSTROS Y AUTORÍA MASCULINA/FEMENINA²³².

LUSTRO	DRAMATURGOS	DRAMATURGAS	TOTALES
1660-1665	<p>77% 16% 7%</p> <p>LOVE HONOUR PASSION</p>	<p>56% 32% 12%</p> <p>LOVE HONOUR PASSION</p>	<p>76% 17% 7%</p> <p>LOVE HONOUR PASSION</p>
1666-1670	<p>77% 14% 9%</p> <p>LOVE HONOUR PASSION</p>	<p>57% 37% 6%</p> <p>LOVE HONOUR PASSION</p>	<p>77% 15% 8%</p> <p>LOVE HONOUR PASSION</p>

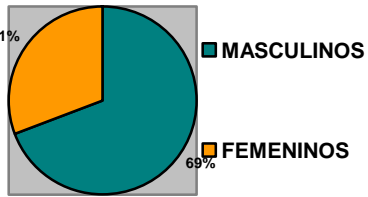
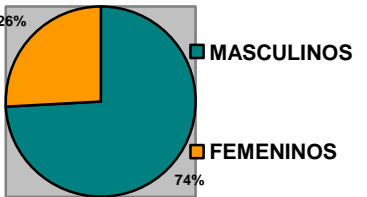
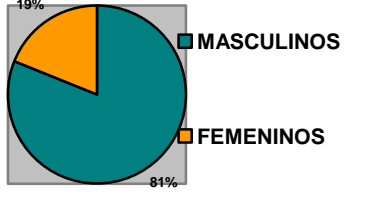
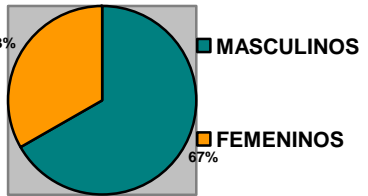
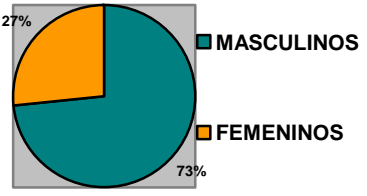
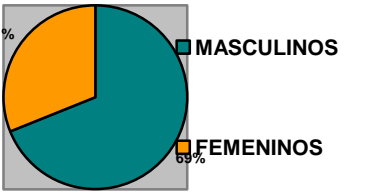
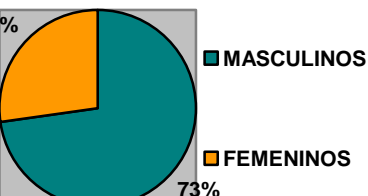
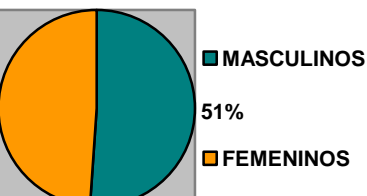
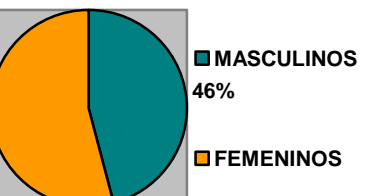
²³² Cifras relativas en proporción al número de tragedias representadas y el promedio de incidencias. La búsqueda se ha realizado utilizando la base de datos *LiOn* (*Literature Online*, véase Bibliografía).

<p>1671-1675</p>	 <p>8% 20% 72%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION 	<p>No existe constancia de tragedias estrenadas por dramaturgas en este periodo.</p>	 <p>8% 20% 72%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION
<p>1676-1680</p>	 <p>9% 15% 76%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION 	 <p>10% 23% 67%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION 	 <p>9% 15% 76%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION
<p>1681-1685</p>	 <p>8% 18% 74%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION 	<p>No existe constancia de tragedias estrenadas por dramaturgas en este periodo.</p>	 <p>74%</p> <ul style="list-style-type: none"> HONOUR PASSION

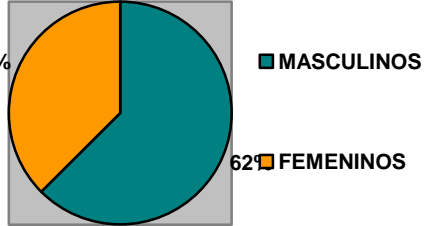
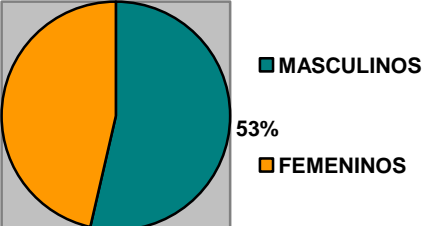
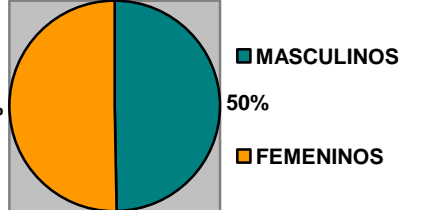
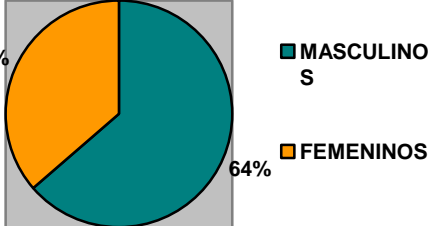
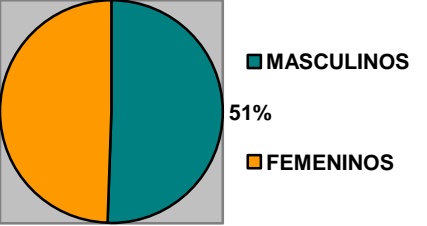
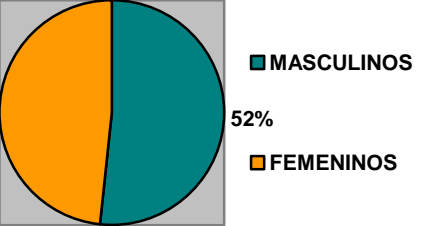
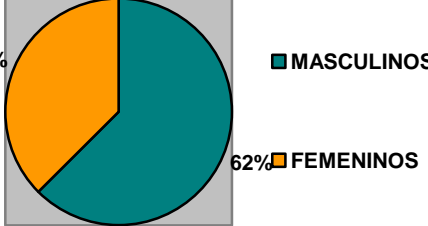
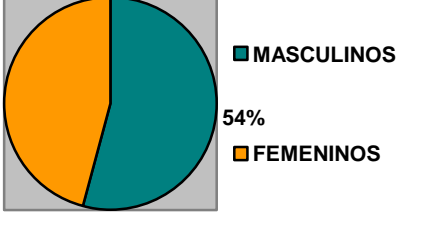
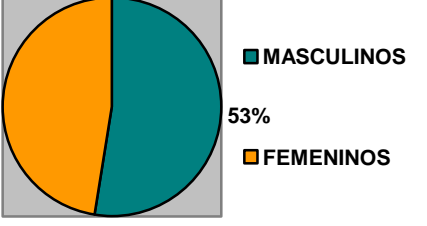
<p>1686-1690</p>	 <p>6% 21% 73%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION 	<p>No existe constancia de tragedias estrenadas por dramaturgas en este periodo.</p>	 <p>6% 21% 73%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION
<p>1691-1695</p>	 <p>5% 17% 78%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION 	 <p>9% 15% 76%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION 	 <p>6% 17% 77%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION
<p>1696-1700</p>	 <p>7% 15% 78%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION 	 <p>9% 17% 74%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION 	 <p>7% 16% 77%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION

<p>1701-1705</p>	<p>8% 20% 72%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION 	<p>11% 22% 67%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION 	<p>9% 20% 71%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION
<p>1706-1710</p>	<p>11% 20% 69%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION 	<p>8% 14% 78%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION 	<p>10% 18% 72%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION
<p>1711-1714</p>	<p>13% 26% 61%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION 	<p>No existe constancia de tragedias estrenadas por dramaturgas en este periodo.</p>	<p>13% 26% 61%</p> <ul style="list-style-type: none"> LOVE HONOUR PASSION

7.12. NÚMERO DE PERSONAJES MASCULINOS Y FEMENINOS. INTERVENCIONES DE PROTAGONISTAS EN LAS TRAGEDIAS ANALIZADAS: OROONOKO, CYRUS THE GREAT, THE MOURNING BRIDE, THE ROYAL MISCHIEF, IBRAHIM Y FATAL FRIENDSHIP.

TRAGEDIA	PERSONAJES MASCULINOS Y FEMENINOS	INTERVENCIONES DE LOS PROTAGONISTAS	NÚMERO DE VERSOS DE LOS PROTAGONISTAS
<p><i>Oroonoko</i>, de Southerne²³³.</p>	 <p>MASCULINOS: 69% FEMENINOS: 31%</p>	 <p>MASCULINOS: 74% FEMENINOS: 26%</p>	 <p>MASCULINOS: 84% FEMENINOS: 19%</p>
<p><i>Cyrus the Great</i>, de Banks.</p>	 <p>MASCULINOS: 67% FEMENINOS: 33%</p>	 <p>MASCULINOS: 73% FEMENINOS: 27%</p>	 <p>MASCULINOS: 69% FEMENINOS: 31%</p>
<p><i>The Mourning Bride</i>, de Congreve.</p>	 <p>MASCULINOS: 73% FEMENINOS: 27%</p>	 <p>MASCULINOS: 51% FEMENINOS: 49%</p>	 <p>MASCULINOS: 46% FEMENINOS: 54%</p>

²³³ Puesto que en esta tragicomedia –aunque en su tiempo catalogada como tragedia- hay doble argumento, en los números de intervenciones y versos sólo se ha tenido en cuenta el argumento trágico.

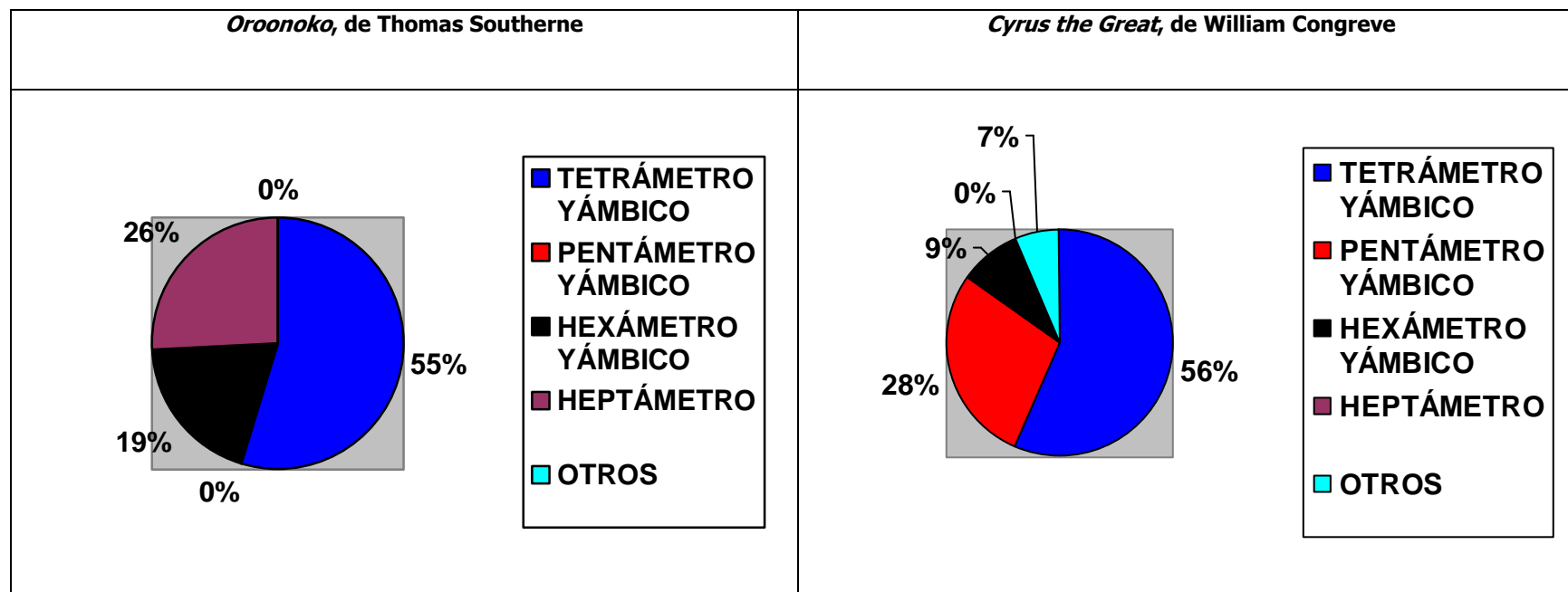
TRAGEDIA	PERSONAJES MASCULINOS Y FEMENINOS	INTERVENCIONES DE LOS PROTAGONISTAS	NÚMERO DE VERSOS DE LOS PROTAGONISTAS
<p><i>The Royal Mischief</i>, de Manley.</p>	 <p>62% MASCULINOS 38% FEMENINOS</p>	 <p>53% MASCULINOS 47% FEMENINOS</p>	 <p>50% MASCULINOS 50% FEMENINOS</p>
<p><i>Ibrahim</i>, de Pix.</p>	 <p>64% MASCULINOS 36% FEMENINOS</p>	 <p>51% MASCULINOS 49% FEMENINOS</p>	 <p>52% MASCULINOS 48% FEMENINOS</p>
<p><i>Fatal Friendship</i>, de Trotter.</p>	 <p>62% MASCULINOS 38% FEMENINOS</p>	 <p>54% MASCULINOS 46% FEMENINOS</p>	 <p>53% MASCULINOS 47% FEMENINOS</p>

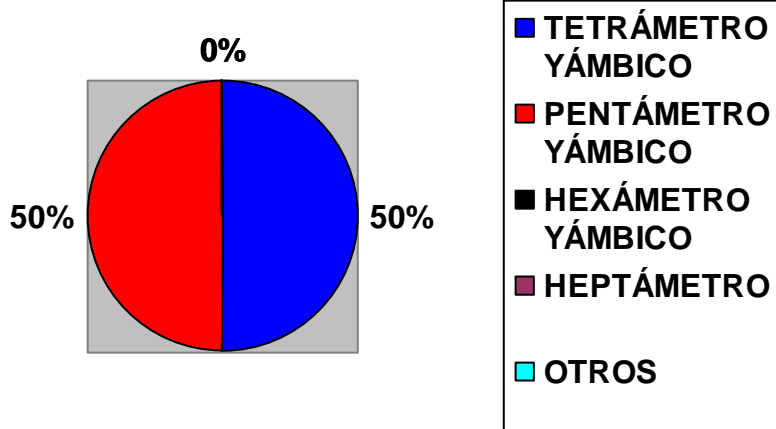
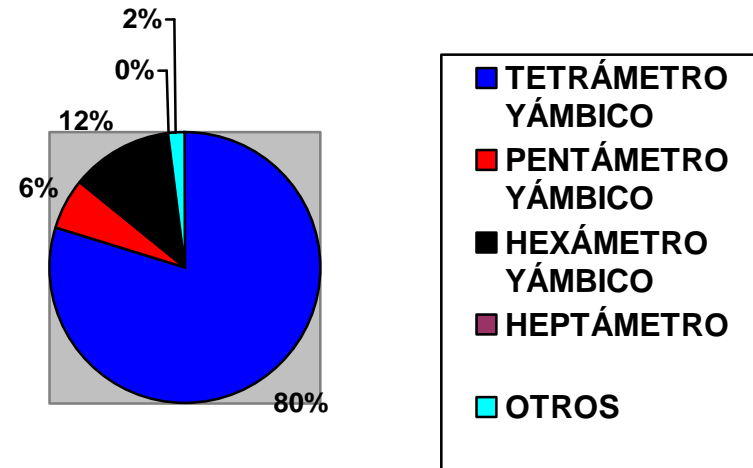
7.13. NÚMERO DE INTERVENCIONES Y VERSOS DE PROTAGONISTAS Y ANTAGONISTAS EN LAS TRAGEDIAS ANALIZADAS²³⁴

TRAGEDIA	INTERVENCIONES DE LAS PROTAGONISTAS	NÚMERO DE VERSOS DE LAS PROTAGONISTAS
<i>Cyrus the Great</i> , de Banks.	<p>52% 48%</p> <p>□ HEROÍNA ■ MALVADA</p>	<p>67% 33%</p> <p>□ HEROÍNA ■ MALVADA</p>
<i>The Mourning Bride</i> , de Congreve.	<p>60% 40%</p> <p>□ HEROÍNA ■ MALVADA</p>	<p>55% 45%</p> <p>□ HEROÍNA ■ MALVADA</p>

²³⁴ Se exceptúa *Oroonoko*, con una sola protagonista –heroína– en la trama trágica.

TRAGEDIA	INTERVENCIONES DE LAS PROTAGONISTAS	NÚMERO DE VERSOS DE LAS PROTAGONISTAS
<p><i>The Royal Mischief</i>, de Manley.</p>	<p>73% 27%</p> <p>□ HEROÍNA ■ MALVADA</p>	<p>71% 29%</p> <p>□ HEROÍNA ■ MALVADA</p>
<p><i>Ibrahim</i>, de Pix.</p>	<p>58% 42%</p> <p>□ HEROÍNA ■ MALVADA</p>	<p>58% 42%</p> <p>□ HEROÍNA ■ MALVADA</p>
<p><i>Fatal Friendship</i>, de Trotter.</p>	<p>43% 57%</p> <p>□ HEROÍNA ■ MALVADA</p>	<p>51% 49%</p> <p>□ HEROÍNA ■ MALVADA</p>

7.14. TIPOS DE VERSOS EN LAS CANCIONES INSERTAS EN *OROONOKO*, *CYRUS*, *THE ROYAL MISCHIEFE IBRAHIM*.

<i>The Royal Mischief</i> , de Delarivier Manley.	<i>Ibrahim</i> , de Catherine Trotter.
 <p>0%</p> <p>50%</p> <p>50%</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ TETRÁMETRO YÁMBICO ■ PENTÁMETRO YÁMBICO ■ HEXÁMETRO YÁMBICO ■ HEPTÁMETRO ■ OTROS 	 <p>2%</p> <p>0%</p> <p>12%</p> <p>6%</p> <p>80%</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ TETRÁMETRO YÁMBICO ■ PENTÁMETRO YÁMBICO ■ HEXÁMETRO YÁMBICO ■ HEPTÁMETRO ■ OTROS

7.15. ESQUEMAS MÉTRICOS Y USO DE PAREADOS EN LAS CANCIONES INSERTAS EN *ORONOKO, CYRUS, THE ROYAL MISCHIEF E IBRAHIM*.

<i>Oroonoko</i> , de Thomas Southerne									
CANCIÓN ²³⁵	ESQUEMA MÉTRICO ²³⁶	PAREADOS							
Canción 1: "A Lass there lives upon the Green"	2 tetrámetros yámbicos ²³⁷ 1 hexámetro yámbico ²³⁸ 2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos 1 hexámetro yámbico	<table border="1" style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr><td style="text-align: center;">a</td><td rowspan="5" style="text-align: center; vertical-align: middle;">Rima consonante</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">b</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">a</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">a</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">b</td></tr> </table>	a	Rima consonante	b	a	a	b	<p style="text-align: center;"> PAREADO RIMA ALTERNA </p>
	a	Rima consonante							
	b								
	a								
	a								
	b								
	2 tetrámetros yámbicos 1 hexámetro yámbico 2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos 1 hexámetro yámbico	<table border="1" style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr><td style="text-align: center;">a</td><td rowspan="5" style="text-align: center; vertical-align: middle;">Rima consonante</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">b</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">a</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">a</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">b</td></tr> </table>	a	Rima consonante	b	a	a	b	
	a	Rima consonante							
	b								
	a								
	a								
	b								
2 tetrámetros yámbicos 1 hexámetro yámbico 2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos	<table border="1" style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr><td style="text-align: center;">c</td><td rowspan="4" style="text-align: center; vertical-align: middle;">Rima consonante</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">b</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">c</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">c</td></tr> </table>	c	Rima consonante	b	c	c			
c	Rima consonante								
b									
c									
c									

²³⁵ Las canciones se clasifican por orden de aparición y se consigna, a modo de título, el primer verso de cada una de ellas.

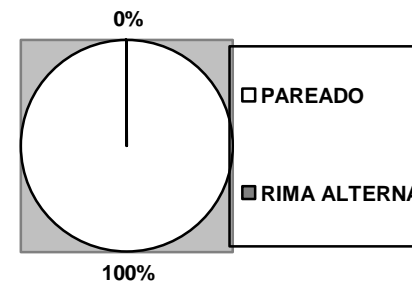
²³⁶ Cada fila incluye una estrofa.

²³⁷ Se usan colores diferentes para facilitar la observación de los patrones métricos.

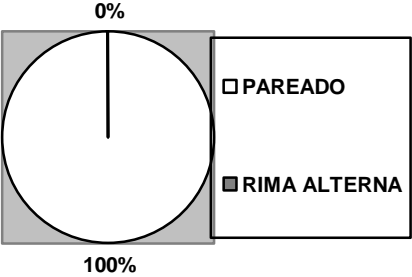
²³⁸ El hexámetro yámbico se conoce también como "verso alejandrino".

Canción 2: "Bright Cynthia's Pow'r divinely great"	ESQUEMA MÉTRICO			<p>14%</p> <p>86%</p> <p>□ PAREADOS</p> <p>■ RIMA ALTERNA</p>
	2 tetrámetros yámbicos	a	Rima consonante	
	1 heptámetro	b		
	2 tetrámetros yámbicos	a	Rima consonante	
	1 heptámetro	b		
	2 tetrámetros yámbicos	b	Rima consonante	
	1 heptámetro	c		
	2 tetrámetros yámbicos	b		
	1 heptámetro	c		
	2 tetrámetros yámbicos	d	Rima consonante	
	1 heptámetro	c		
	2 tetrámetros yámbicos	d		
	1 heptámetro	c		
	2 tetrámetros yámbicos	e	Rima consonante	
	1 heptámetro	f		
	2 tetrámetros yámbicos	e		

<i>Cyrus the Great</i> , de William Congreve			
CANCIÓN	ESQUEMA MÉTRICO		PAREADOS
Canción 1, WITCHES' SONG: "Sisters, Whilst I thus wave my Wand"	2 tetrametros yámbicos	a	Rima consonante
	2 tetrametros yámbicos	a	
	2 tetrametros yámbicos	b	
	2 tetrametros yámbicos	b	
	2 tetrametros yámbicos	c	
	2 tetrametros yámbicos	c	
	2 tetrametros yámbicos	d	Rima consonante
	2 tetrametros yámbicos	d	
	2 tetrametros yámbicos	e	Rima consonante
	2 tetrametros yámbicos	e	
2 tetrametros yámbicos	f	Rima consonante	
2 tetrametros yámbicos	f		
CHORUS ²³⁹			
2 tetrametros yámbicos	g	Rima consonante	

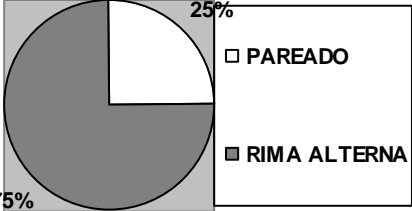
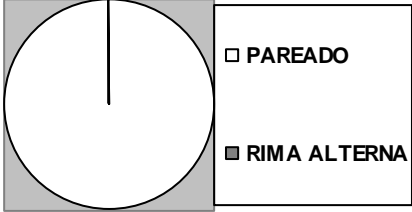


²³⁹ Indica que varios personajes cantan al unísono la siguiente estrofa.

CANCIÓN	ESQUEMA MÉTRICO			PAREADOS
Canción 2: "Heark how the Trumpet and the Drums"	2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos	a a b b	Rima consonante	
	2 tetrámetros yámbicos 2 pentámetros yámbicos 2 pentámetros yámbicos 2 pentámetros yámbicos ²⁴⁰	c c d d	Rima consonante	
	2 tetrámetros yámbicos 2 pentámetros yámbicos 2 pentámetros yámbicos 2 pentámetros yámbicos 2 pentámetros yámbicos 2 pentámetros yámbicos	e e f f g g	Rima consonante	
	CHORUS ²⁴¹			
	2 pentámetros yámbicos	h	Rima consonante	

²⁴⁰ Los pareados de pentámetros yámbicos eran conocidos como *heroic couplets*, por ser típicos del drama heroico (véase *The Oxford Dictionary of Literary Terms*).

²⁴¹ Indica que varios personajes cantan al unísono la siguiente estrofa.

CANCIÓN	ESQUEMA MÉTRICO	PAREADOS																			
<p>Canción 3: "O take him gently from the Pile"</p>	<table border="1"> <tr> <td>2 tetrámetros yámbicos</td> <td>a</td> <td rowspan="6">Rima consonante</td> </tr> <tr> <td>1 hexámetro yámbico</td> <td>b</td> </tr> <tr> <td>2 tetrámetros yámbicos</td> <td>a</td> </tr> <tr> <td>2 pentámetros yámbicos</td> <td>b</td> </tr> <tr> <td>2 tetrámetros yámbicos</td> <td>c</td> </tr> <tr> <td>2 tetrámetros yámbicos</td> <td>c</td> </tr> </table>	2 tetrámetros yámbicos	a	Rima consonante	1 hexámetro yámbico	b	2 tetrámetros yámbicos	a	2 pentámetros yámbicos	b	2 tetrámetros yámbicos	c	2 tetrámetros yámbicos	c	 <p>75% 25%</p> <p>□ PAREADO ■ RIMA ALTERNA</p>						
2 tetrámetros yámbicos	a	Rima consonante																			
1 hexámetro yámbico	b																				
2 tetrámetros yámbicos	a																				
2 pentámetros yámbicos	b																				
2 tetrámetros yámbicos	c																				
2 tetrámetros yámbicos	c																				
<p>Canción 4: "I am arm'd, and delare"</p>	<table border="1"> <tr> <td>1 hexámetro yámbico</td> <td>a</td> <td rowspan="10">Rima consonante</td> </tr> <tr> <td>1 hexámetro yámbico</td> <td>a</td> </tr> <tr> <td>1 tetrámetro + 1 pentámetro</td> <td>a</td> </tr> <tr> <td>1 tetrámetro + 1 pentámetro</td> <td>a</td> </tr> <tr> <td>2 tetrámetros yámbicos</td> <td>b</td> </tr> <tr> <td>1 tetrámetro + 1 pentámetro</td> <td>b</td> </tr> <tr> <td>2 pentámetros yámbicos</td> <td>c</td> </tr> <tr> <td>2 pentámetros yámbicos</td> <td>c</td> </tr> <tr> <td>2 tetrámetros yámbicos</td> <td>b</td> </tr> </table>	1 hexámetro yámbico	a	Rima consonante	1 hexámetro yámbico	a	1 tetrámetro + 1 pentámetro	a	1 tetrámetro + 1 pentámetro	a	2 tetrámetros yámbicos	b	1 tetrámetro + 1 pentámetro	b	2 pentámetros yámbicos	c	2 pentámetros yámbicos	c	2 tetrámetros yámbicos	b	 <p>0% 100%</p> <p>□ PAREADO ■ RIMA ALTERNA</p>
1 hexámetro yámbico	a	Rima consonante																			
1 hexámetro yámbico	a																				
1 tetrámetro + 1 pentámetro	a																				
1 tetrámetro + 1 pentámetro	a																				
2 tetrámetros yámbicos	b																				
1 tetrámetro + 1 pentámetro	b																				
2 pentámetros yámbicos	c																				
2 pentámetros yámbicos	c																				
2 tetrámetros yámbicos	b																				

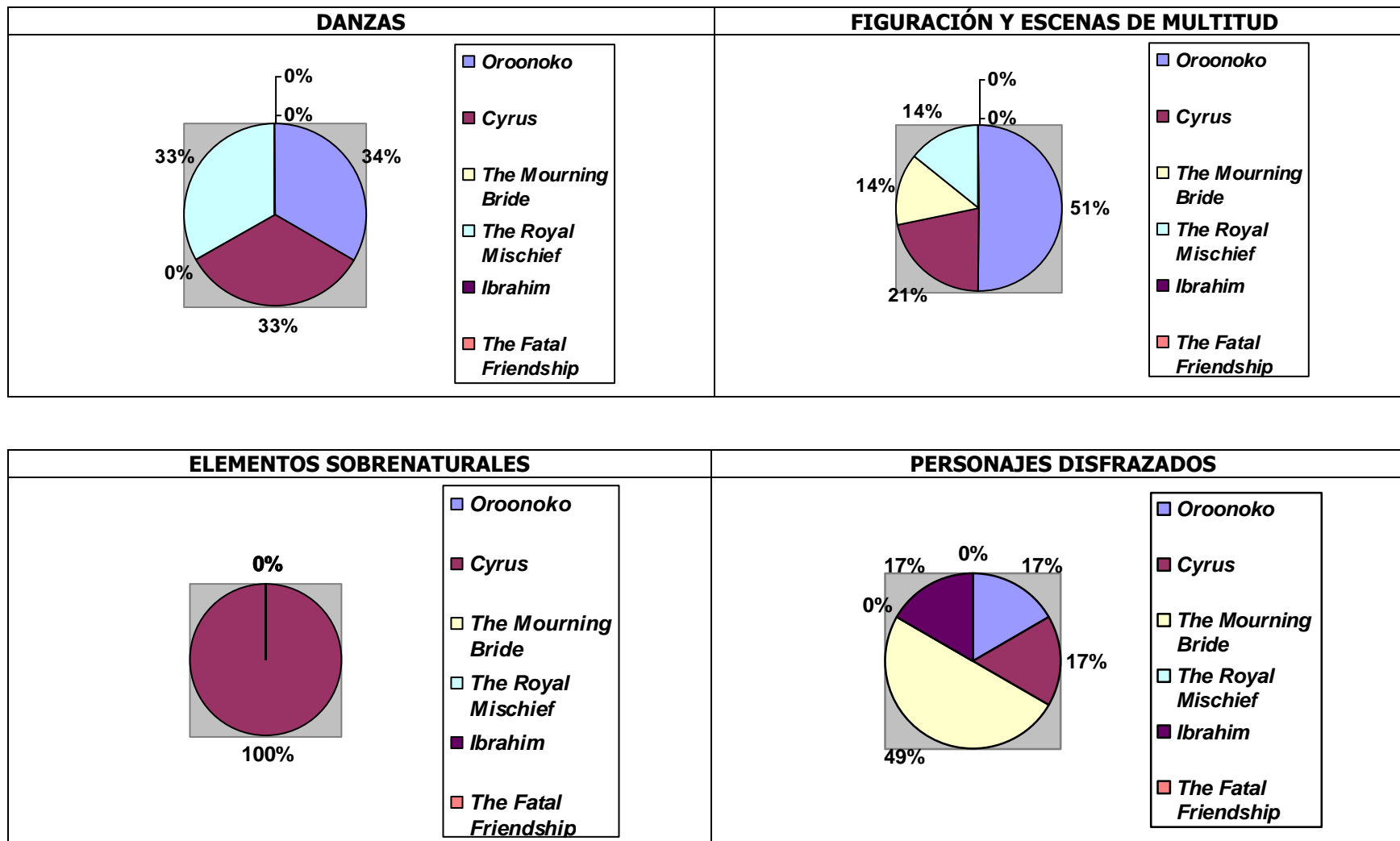
<i>The Royal Mischief</i> , de Delarivier Manley.																																																										
CANCIÓN	ESQUEMA MÉTRICO	PAREADOS																																																								
<p>Canción 1: "<i>Unguarded lies the wishing Maid</i>"</p>	<table border="1"> <tr> <td>2 tetámetros yámbicos</td> <td>a</td> <td rowspan="2">Rima consonante</td> </tr> <tr> <td>2 tetámetros yámbicos</td> <td>a</td> </tr> <tr> <td>2 tetámetros yámbicos</td> <td>b</td> <td rowspan="2">Rima consonante</td> </tr> <tr> <td>2 tetámetros yámbicos</td> <td>b</td> </tr> <tr> <td>2 tetámetros yámbicos</td> <td>c</td> <td rowspan="2">Rima consonante</td> </tr> <tr> <td>2 tetámetros yámbicos</td> <td>c</td> </tr> <tr> <td>2 tetámetros yámbicos</td> <td>d</td> <td rowspan="2">Rima consonante</td> </tr> <tr> <td>2 tetámetros yámbicos</td> <td>d</td> </tr> </table>	2 tetámetros yámbicos	a	Rima consonante	2 tetámetros yámbicos	a	2 tetámetros yámbicos	b	Rima consonante	2 tetámetros yámbicos	b	2 tetámetros yámbicos	c	Rima consonante	2 tetámetros yámbicos	c	2 tetámetros yámbicos	d	Rima consonante	2 tetámetros yámbicos	d	<p style="text-align: center;">0%</p> <p style="text-align: center;">100%</p>																																				
2 tetámetros yámbicos	a	Rima consonante																																																								
2 tetámetros yámbicos	a																																																									
2 tetámetros yámbicos	b	Rima consonante																																																								
2 tetámetros yámbicos	b																																																									
2 tetámetros yámbicos	c	Rima consonante																																																								
2 tetámetros yámbicos	c																																																									
2 tetámetros yámbicos	d	Rima consonante																																																								
2 tetámetros yámbicos	d																																																									
<p>Canción 2: "<i>The sweets of Peace succeeds the Toys of War</i>"</p>	<table border="1"> <tr> <td>2 pentámetros yámbicos</td> <td>a</td> <td rowspan="4">Rima asonante</td> </tr> <tr> <td>2 pentámetros yámbicos</td> <td>a</td> </tr> <tr> <td>2 tetámetros yámbicos</td> <td>b</td> </tr> <tr> <td>2 tetámetros yámbicos</td> <td>b</td> </tr> <tr> <td>2 pentámetros yámbicos</td> <td>c</td> <td rowspan="2">ESTRIBILLO</td> </tr> <tr> <td>2 pentámetros yámbicos</td> <td>c</td> </tr> <tr> <td>2 pentámetros yámbicos</td> <td>d</td> <td rowspan="2">ESTRIBILLO</td> </tr> <tr> <td>2 pentámetros yámbicos</td> <td>d</td> </tr> <tr> <td colspan="3" style="text-align: center;">GRAND CHORUS</td> </tr> <tr> <td>2 tetámetros yámbicos</td> <td>e</td> <td rowspan="4">Rima consonante</td> </tr> <tr> <td>2 pentámetros yámbicos</td> <td>e</td> </tr> <tr> <td>2 tetámetros yámbicos</td> <td>f</td> </tr> <tr> <td>2 tetámetros yámbicos</td> <td>f</td> </tr> <tr> <td>2 pentámetros yámbicos</td> <td>g</td> <td rowspan="2">ESTRIBILLO</td> </tr> <tr> <td>2 pentámetros yámbicos</td> <td>g</td> </tr> <tr> <td>2 pentámetros yámbicos</td> <td>d</td> <td rowspan="2">ESTRIBILLO</td> </tr> <tr> <td>2 pentámetros yámbicos</td> <td>d</td> </tr> <tr> <td colspan="3" style="text-align: center;">GRAND CHORUS</td> </tr> <tr> <td>2 tetámetros yámbicos</td> <td>g</td> <td rowspan="4">Rima asonante</td> </tr> <tr> <td>2 tetámetros yámbicos</td> <td>g</td> </tr> <tr> <td>2 tetámetros yámbicos</td> <td>d</td> </tr> <tr> <td>2 tetámetros yámbicos</td> <td>d</td> </tr> <tr> <td>2 pentámetros yámbicos</td> <td>d</td> <td>ESTRIBILLO</td> </tr> </table>	2 pentámetros yámbicos	a	Rima asonante	2 pentámetros yámbicos	a	2 tetámetros yámbicos	b	2 tetámetros yámbicos	b	2 pentámetros yámbicos	c	ESTRIBILLO	2 pentámetros yámbicos	c	2 pentámetros yámbicos	d	ESTRIBILLO	2 pentámetros yámbicos	d	GRAND CHORUS			2 tetámetros yámbicos	e	Rima consonante	2 pentámetros yámbicos	e	2 tetámetros yámbicos	f	2 tetámetros yámbicos	f	2 pentámetros yámbicos	g	ESTRIBILLO	2 pentámetros yámbicos	g	2 pentámetros yámbicos	d	ESTRIBILLO	2 pentámetros yámbicos	d	GRAND CHORUS			2 tetámetros yámbicos	g	Rima asonante	2 tetámetros yámbicos	g	2 tetámetros yámbicos	d	2 tetámetros yámbicos	d	2 pentámetros yámbicos	d	ESTRIBILLO	<p style="text-align: center;">0%</p> <p style="text-align: center;">100%</p>
2 pentámetros yámbicos	a	Rima asonante																																																								
2 pentámetros yámbicos	a																																																									
2 tetámetros yámbicos	b																																																									
2 tetámetros yámbicos	b																																																									
2 pentámetros yámbicos	c	ESTRIBILLO																																																								
2 pentámetros yámbicos	c																																																									
2 pentámetros yámbicos	d	ESTRIBILLO																																																								
2 pentámetros yámbicos	d																																																									
GRAND CHORUS																																																										
2 tetámetros yámbicos	e	Rima consonante																																																								
2 pentámetros yámbicos	e																																																									
2 tetámetros yámbicos	f																																																									
2 tetámetros yámbicos	f																																																									
2 pentámetros yámbicos	g	ESTRIBILLO																																																								
2 pentámetros yámbicos	g																																																									
2 pentámetros yámbicos	d	ESTRIBILLO																																																								
2 pentámetros yámbicos	d																																																									
GRAND CHORUS																																																										
2 tetámetros yámbicos	g	Rima asonante																																																								
2 tetámetros yámbicos	g																																																									
2 tetámetros yámbicos	d																																																									
2 tetámetros yámbicos	d																																																									
2 pentámetros yámbicos	d	ESTRIBILLO																																																								

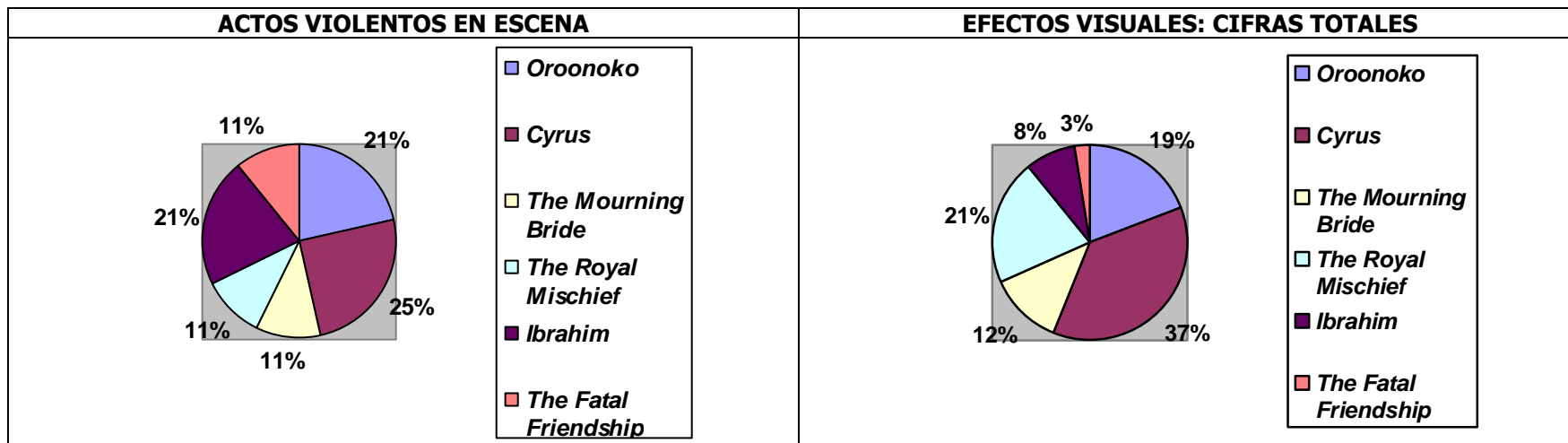
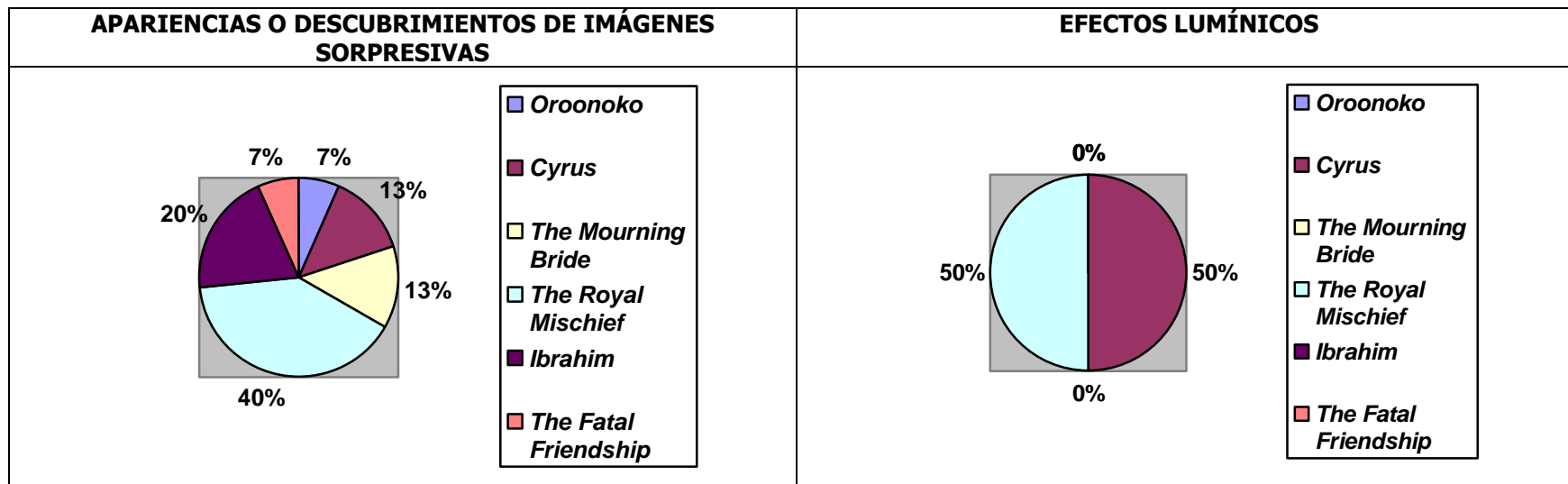
<i>Ibrahim</i> , de Catherine Trotter.																											
CANCIÓN	ESQUEMA MÉTRICO	PAREADOS																									
Canción 1: " <i>Imperial Sultan, Hail</i> "	<table border="1"> <tr> <td>1 hexámetro yámbico</td> <td>a</td> <td rowspan="13">Rima consonante</td> </tr> <tr> <td>1 hexámetro yámbico</td> <td>b</td> </tr> <tr> <td>2 tetrámetros yámbicos</td> <td>a</td> </tr> <tr> <td>1 pentámetro yámbico</td> <td>b</td> </tr> <tr> <td>1 hexámetro yámbico</td> <td>c</td> </tr> <tr> <td>2 tetrámetros yámbicos</td> <td>c</td> </tr> <tr> <td>2 tetrámetros yámbicos</td> <td>d</td> </tr> <tr> <td>1 hexámetro yámbico</td> <td>d</td> </tr> <tr> <td>2 tetrámetros yámbicos</td> <td>c</td> </tr> <tr> <td>2 tetrámetros yámbicos</td> <td>d</td> </tr> <tr> <td>1 hexámetro yámbico</td> <td>e</td> </tr> <tr> <td>1 tetrámetro + 1 pentámetro</td> <td>e</td> </tr> </table>	1 hexámetro yámbico	a	Rima consonante	1 hexámetro yámbico	b	2 tetrámetros yámbicos	a	1 pentámetro yámbico	b	1 hexámetro yámbico	c	2 tetrámetros yámbicos	c	2 tetrámetros yámbicos	d	1 hexámetro yámbico	d	2 tetrámetros yámbicos	c	2 tetrámetros yámbicos	d	1 hexámetro yámbico	e	1 tetrámetro + 1 pentámetro	e	<p>77% 23%</p> <p>□ PAREADO ■ RIMA ALTERNA</p>
1 hexámetro yámbico	a	Rima consonante																									
1 hexámetro yámbico	b																										
2 tetrámetros yámbicos	a																										
1 pentámetro yámbico	b																										
1 hexámetro yámbico	c																										
2 tetrámetros yámbicos	c																										
2 tetrámetros yámbicos	d																										
1 hexámetro yámbico	d																										
2 tetrámetros yámbicos	c																										
2 tetrámetros yámbicos	d																										
1 hexámetro yámbico	e																										
1 tetrámetro + 1 pentámetro	e																										

CANCIÓN	ESQUEMA MÉTRICO		PAREADOS
Canción 2: "Fly from my Sight, fly far away"	2 tetrámetros yámbicos 2 pentámetros yámbicos 1 hexámetro yámbico	a a a	Rima consonante
	2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos	b b b b	Rima consonante
	2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos	c c d d	Rima consonante
	2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos	e f	Rima consonante
	2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos	e f e	
	2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos	g h g h	
	2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos 2 tetrámetros yámbicos	i i j j k k	Rima consonante
	CHORUS OF BOTH		
	2 tetrámetros yámbicos	l	Rima consonante
	2 tetrámetros yámbicos	m	
	2 tetrámetros yámbicos	m	
	2 tetrámetros yámbicos	m	
	2 tetrámetros yámbicos	l	
	2 tetrámetros yámbicos	l	
	2 tetrámetros yámbicos	l	
	2 tetrámetros yámbicos	l	

A pie chart illustrating the distribution of rhyme types. The chart is divided into two segments: a white segment representing 'PAREADO' at 45% and a grey segment representing 'RIMA ALTERNA' at 55%. A legend to the right of the chart identifies the white square as 'PAREADO' and the grey square as 'RIMA ALTERNA'.

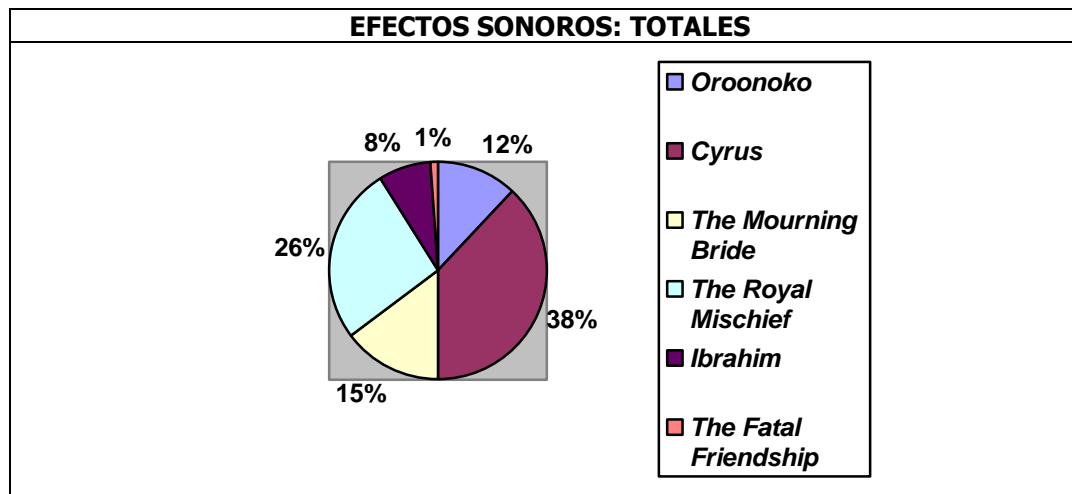
7.16. EFECTOS VISUALES EN *OROONOKO*, *CYRUS THE GREAT*, *THE MOURNING BRIDE*, *THE ROYAL MISCHIEF*, *IBRAHIM* Y *FATAL FRIENDSHIP*.





7.17. EFECTOS SONOROS EN *OROONOKO*, *CYRUS THE GREAT*, *THE MOURNING BRIDE*, *THE ROYAL MISCHIEF*, *IBRAHIM* Y *FATAL FRIENDSHIP*.

MÚSICA INSTRUMENTAL	SONIDOS																												
<p>Detailed description: A pie chart showing the distribution of instrumental music. The largest slice is Cyrus at 40%, followed by The Royal Mischief at 30%, The Mourning Bride at 25%, and Oronoko at 5%. The other two categories, The Fatal Friendship and Ibrahim, each represent 0%.</p> <table border="1"> <tr><th>Category</th><th>Percentage</th></tr> <tr><td>Oroonoko</td><td>5%</td></tr> <tr><td>Cyrus</td><td>40%</td></tr> <tr><td>The Mourning Bride</td><td>25%</td></tr> <tr><td>The Royal Mischief</td><td>30%</td></tr> <tr><td>Ibrahim</td><td>0%</td></tr> <tr><td>The Fatal Friendship</td><td>0%</td></tr> </table>	Category	Percentage	Oroonoko	5%	Cyrus	40%	The Mourning Bride	25%	The Royal Mischief	30%	Ibrahim	0%	The Fatal Friendship	0%	<p>Detailed description: A pie chart showing the distribution of sounds. The largest slice is Cyrus at 50%, followed by The Mourning Bride at 33%, and Oronoko at 17%. The other three categories, The Royal Mischief, The Fatal Friendship, and Ibrahim, each represent 0%.</p> <table border="1"> <tr><th>Category</th><th>Percentage</th></tr> <tr><td>Oroonoko</td><td>17%</td></tr> <tr><td>Cyrus</td><td>50%</td></tr> <tr><td>The Mourning Bride</td><td>33%</td></tr> <tr><td>The Royal Mischief</td><td>0%</td></tr> <tr><td>Ibrahim</td><td>0%</td></tr> <tr><td>The Fatal Friendship</td><td>0%</td></tr> </table>	Category	Percentage	Oroonoko	17%	Cyrus	50%	The Mourning Bride	33%	The Royal Mischief	0%	Ibrahim	0%	The Fatal Friendship	0%
Category	Percentage																												
Oroonoko	5%																												
Cyrus	40%																												
The Mourning Bride	25%																												
The Royal Mischief	30%																												
Ibrahim	0%																												
The Fatal Friendship	0%																												
Category	Percentage																												
Oroonoko	17%																												
Cyrus	50%																												
The Mourning Bride	33%																												
The Royal Mischief	0%																												
Ibrahim	0%																												
The Fatal Friendship	0%																												
MURMULLO O TUMULTO	CANCIONES																												
<p>Detailed description: A pie chart showing the distribution of murmure or tumult. The largest slice is The Mourning Bride at 34%, followed by The Royal Mischief and Ibrahim at 22% each, and Oronoko at 11% each. The Fatal Friendship category represents 0%.</p> <table border="1"> <tr><th>Category</th><th>Percentage</th></tr> <tr><td>Oroonoko</td><td>11%</td></tr> <tr><td>Cyrus</td><td>22%</td></tr> <tr><td>The Mourning Bride</td><td>34%</td></tr> <tr><td>The Royal Mischief</td><td>22%</td></tr> <tr><td>Ibrahim</td><td>11%</td></tr> <tr><td>The Fatal Friendship</td><td>0%</td></tr> </table>	Category	Percentage	Oroonoko	11%	Cyrus	22%	The Mourning Bride	34%	The Royal Mischief	22%	Ibrahim	11%	The Fatal Friendship	0%	<p>Detailed description: A pie chart showing the distribution of songs. The largest slice is Cyrus at 40%, followed by The Mourning Bride, The Royal Mischief, and Oronoko, each at 20%. The other two categories, The Fatal Friendship and Ibrahim, each represent 0%.</p> <table border="1"> <tr><th>Category</th><th>Percentage</th></tr> <tr><td>Oroonoko</td><td>20%</td></tr> <tr><td>Cyrus</td><td>40%</td></tr> <tr><td>The Mourning Bride</td><td>20%</td></tr> <tr><td>The Royal Mischief</td><td>20%</td></tr> <tr><td>Ibrahim</td><td>0%</td></tr> <tr><td>The Fatal Friendship</td><td>0%</td></tr> </table>	Category	Percentage	Oroonoko	20%	Cyrus	40%	The Mourning Bride	20%	The Royal Mischief	20%	Ibrahim	0%	The Fatal Friendship	0%
Category	Percentage																												
Oroonoko	11%																												
Cyrus	22%																												
The Mourning Bride	34%																												
The Royal Mischief	22%																												
Ibrahim	11%																												
The Fatal Friendship	0%																												
Category	Percentage																												
Oroonoko	20%																												
Cyrus	40%																												
The Mourning Bride	20%																												
The Royal Mischief	20%																												
Ibrahim	0%																												
The Fatal Friendship	0%																												



7.18. CLASIFICACIÓN DE LAS TRAGEDIAS ANALIZADAS SEGÚN CANTIDAD DE EFECTOS VISUALES Y SONOROS INCLUIDOS Y SU ÉXITO ESCÉNICO.

EFECTOS VISUALES	EFECTOS SONOROS	ÉXITO ESCÉNICO
<i>Cyrus the Great</i> , de John Banks	<i>Cyrus the Great</i> , de John Banks	<i>The Mourning Bride</i> , de William Congreve
<i>The Royal Mischief</i> , de Delarivier Manley	<i>The Royal Mischief</i> , de Delarivier Manley	<i>Oroonoko</i> , de Thomas Southerne
<i>Oroonoko</i> , de Thomas Southerne	<i>The Mourning Bride</i> , de William Congreve	<i>The Royal Mischief</i> , de Delarivier Manley
<i>The Mourning Bride</i> , de William Congreve	<i>Oroonoko</i> , de Thomas Southerne	<i>Cyrus the Great</i> , de John Banks
<i>Ibrahim</i> , de Mary Pix	<i>Ibrahim</i> , de Mary Pix	<i>Ibrahim</i> , de Mary Pix
<i>Fatal Friendship</i> , de Catherine Trotter	<i>Fatal Friendship</i> , de Catherine Trotter	<i>Fatal Friendship</i> , de Catherine Trotter

8.1. LA SOCIEDAD DE LA RESTAURACIÓN. POETISAS Y DRAMATURGAS.

Charles II, rey de Gran Bretaña e Irlanda
entre 1660-1685.



Retrato por Sir Peter Lely, c. 1675
(*"Charles II"*: EB).

James II, rey de Gran Brretaña e Irlanda en el
periodo 1685-1688.



Retrato de Sir Godfrey Kneller, c. 1685
(*"James II"*: EB).

William III y Mary II reinaron conjuntamente
entre 1689 y 1694. Ya viudo, William continuó
su reinado hasta 1702.

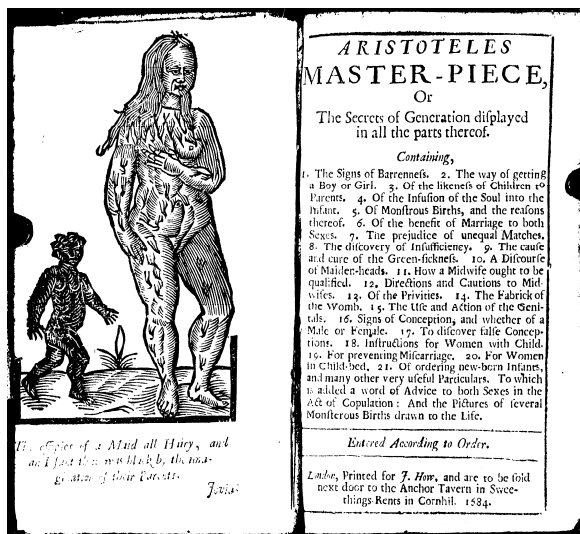


Retrato para celebrar su coronación en 1689
(*"William III and Mary II"*: EB).

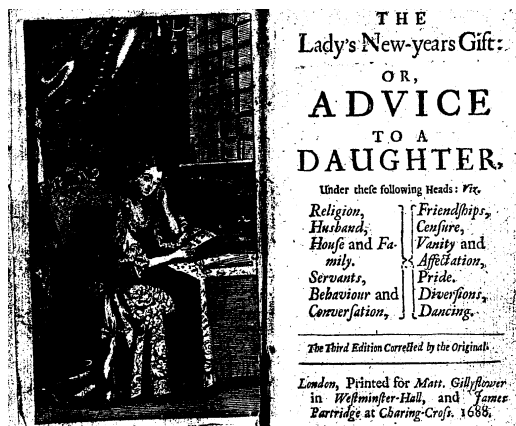
El reinado de Anne transcurrió entre 1702-
1714.



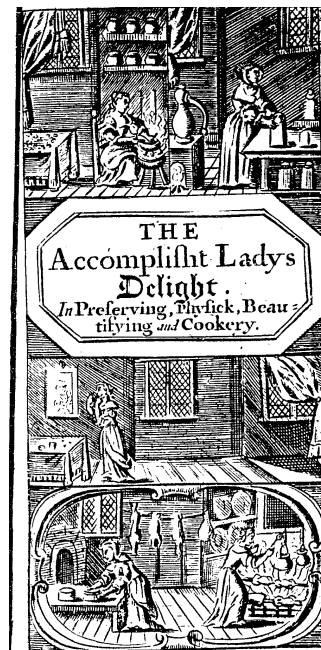
Retrato atribuido a Michael Dahl, c. 1690
(*"Anne"*: EB).



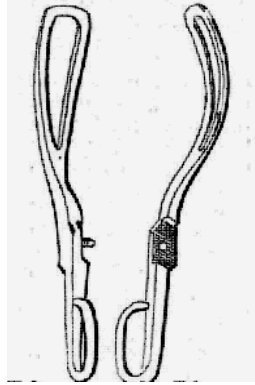
Title Page de *Aristoteles Masterpiece* (1684), libro de divulgación pseudocientífica sobre relaciones sexuales dentro del matrimonio.



Title Page de *The Lady's New-Year's Gift* (1688), del Marqués de Halifax, conteniendo las recomendaciones apropiadas para una joven dama.



Title Page de la edición de 1685 de *The Accomplisht Ladys Delight*, de Hannah Woolley.



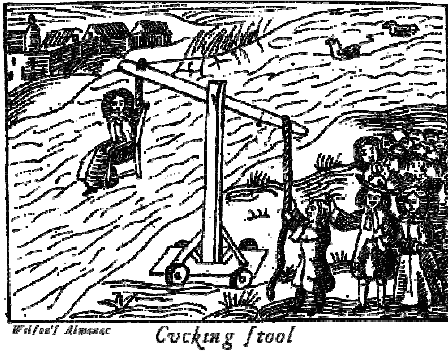
Diseño del fórceps por la familia Chamberlen, cuyo descubrimiento mantuvo en secreto ("forceps": OP).



Escena doméstica –*Mother's Duty* (c.1660)- que muestra a una madre despiojando a su hija ("Hooch, Peter de": OP).



Escena que representa a dos mujeres en la campiña inglesa –*The Ward* (c. 1672)- desplazándose con ganado ("Siberechts, Jarl": OP).



Las "gruñonas" eran sometidas al castigo de los *cucking* o *ducking stools* ("cucking stool": OP).



Hasta 1685, muchas mujeres fueron ejecutadas, acusadas de brujería. Portada de *The Discovery of Witches* (1647), de Matthew Hopkins ("Hopkins, Matthew": OP).



An Execution of Witches in England, grabado del siglo XVII ("witches execution": OP).



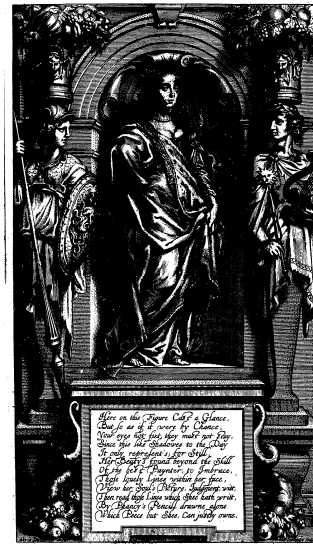
Katherine Philips (1632-1664), poetisa y dramaturga. Grabado de su efigie en la edición de 1667 de *Poems*.



Anne Killigrew, poetisa (1660-1685). Grabado en la edición de 1686 de *Poems*.



Anne Finch, Countess of Winchelsea (1661-1720), poetisa y dramaturga. Retrato por Peter Cross ("Finch, Anne": OP).



Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle (1623?-1673), conocida por sus escritos filosóficos y sus *closet dramas*. Portada de la edición de *Plays, Never before Printed* (1668).

8.2. MUJER, TEATRO Y TRAGEDIA.



Portada de *The World Turned Upside Down* (1647), de John Taylor, donde se criticaban los excesos puritanos que, entre otras costumbres, habían prohibido el teatro.



Samuel Pepys (1633-1703), diarista y gran aficionado al teatro. Retrato de 1666 por John Hayls ("*Pepys, Samuel*": EB).



Retrato de Nell Gwynn (c. 1670) por Sir Peter Lely. Antes de convertirse en popular actriz y amante de Charles II, había trabajado como *orange girl* en el teatro ("*Gwynn, Nell*": OP).



Elizabeth Pepys (1640-1669), mujer de clase media asidua al teatro. Retrato por James Thompson (1828) inspirado en uno de Hayls (1666) ("*Pepys, Elizabeth*": OP).



Barbara Villiers, Duchess of Cleveland (1640-1709), aristócrata amante de Charles II y gran aficionada al teatro. Retrato por Mary Beale (c. 1665) ("*Cleveland, Barbara Villiers, Duchess of*": OP).



Edward (Ned) Kynaston (1643- 1712?), el más popular de los actores que interpretaron papeles femeninos antes de la Restauración. Grabado de 1889 ("*Kynaston, Edward*": EB).



El teatro podía convertirse en plataforma de ascenso social para las actrices. Esta imagen de Edward Matthew Ward (1854) recrea una visita de Charles II a Nell Gwynn ("*Charles II and Nell Gwynn*": OP).



Mary (Moll) Davies, una de las primeras actrices de la Restauración. Retrato del estudio de Sir Peter Lely (c. 1665) ("*Davies, Mary*": OP).



Jeremy Collier (1650-1726), por William Faithorne the Younger. Collier –conocido como "Younger Histrio-Mastix"– manifestó su oposición al teatro mediante diversas invectivas ("*Collier, Jeremy*": OP).



Las *couch scenes* fueron habituales en las tragedias de la Restauración. Ilustración de la edición de *Antony and Cleopatra* en las Tragedias de Shakespeare editadas por Rowe en 1709, vol. 6.



Elizabeth Barry (1656/58-1713), la gran actriz trágica y gerente teatral ("*Barry, Elizabeth*": OP).



Anne Bracegirdle (1671-1748) destacó como actriz trágica en los papeles de heroína junto a Elizabeth Barry ("*Bracegirdle, Anne*": EB).



Anne Oldfield (1683-1730), actriz trágica y también gerente teatral junto a Cibber, Wilks y Dogget en el teatro de Drury Lane ("*Oldfield, Anne*": OP).



La prolífica dramaturga, novelista y poetisa Aphra Behn (1640-1689). Representante, junto a Katherine Philips, de la "Primera Generación" de dramaturgas ("*Behn, Aphra*": EB).



Catharine Trotter (1674-1749), junto a Manley y Pix, conformaron la "Segunda Generación" de dramaturgas desde 1696 ("*Trotter Catharine*": OP).



Susannah Centlivre (c. 1669-1723), la más afamada dramaturga de la "Segunda Generación" ("*Centlivre, Susannah*": OP).

8.3. EL DEVENIR DEL GÉNERO TRÁGICO EN LA RESTAURACIÓN.



John Dryden (1631-1700), crítico y dramaturgo, uno de los creadores del drama heroico. Retrato por Edelinck siguiendo una imagen de Kneller ("Dryden, John": EB).



Thomas Otway (1652-1685), retrato por Thomas Flatman (c. 1675), uno de los exponentes más significativos –junto a Settle, Banks, Southerne y Rowe- de la tragedia de tipo sentimental ("Otway, Thomas": EB).



Thomas Southerne (1660-1746) ("Southerne, Thomas": EB).



Nicholas Rowe (1674-1718). Grabado de Parr siguiendo a Kneller ("Rowe, Nicholas": EB).

8.4. EL PUNTO DE VISTA FEMENINO EN LA TRAGEDIA DE LA RESTAURACIÓN INGLESA. *Title Pages y Dramatis Personae* de las primeras ediciones de las tragedias analizadas en esta tesis.

<p style="text-align: center;">Oroonoko :</p> <p style="text-align: center;">A</p> <p style="text-align: center;">TRAGEDY</p> <p style="text-align: center;">As it is Acted at the</p> <p style="text-align: center;">Theatre-Royal,</p> <p style="text-align: center;">By His MAJESTY'S SERVANTS.</p> <hr/> <p style="text-align: center;">Written by <i>THO. SOUTHERNE.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>...Quo fata trahunt, virtus secuta sequitur.</i> Lucan.</p> <p style="text-align: center;"><i>Virtus recludens ammittit mors</i> <i>Celum, negat: totat: iter via.</i> Hor. Od. 2. lib. 3.</p> <hr/> <p style="text-align: center;">LONDON:</p> <p style="text-align: center;">Printed for <i>H. Playford</i> in the Temple Church, B. Take at the Middle Temple-Gate, And <i>S. Buckley</i> at the Dolphin against St. Dunstons Church in Fleetstreet. MDCXCVI.</p>	<p style="text-align: center;">Persons Represented.</p> <p style="text-align: center;">M E N.</p> <p style="text-align: center;">B Y</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td>Oroonoko,</td> <td><i>Mr. Verbruggen.</i></td> </tr> <tr> <td>Aboan,</td> <td><i>Mr. Powell.</i></td> </tr> <tr> <td>Lieutenant-Governor of <i>Surinam,</i></td> <td><i>Mr. Williams.</i></td> </tr> <tr> <td>Blanford,</td> <td><i>Mr. Harland.</i></td> </tr> <tr> <td>Stanmore,</td> <td><i>Mr. Horden.</i></td> </tr> <tr> <td>Jack Stanmore,</td> <td><i>Mr. Mills.</i></td> </tr> <tr> <td>Capt. Driver,</td> <td><i>Mr. Ben. Johnson.</i></td> </tr> <tr> <td>Daniel, Son to <i>Widow Lackitt,</i></td> <td><i>Mr. Mich. Lee.</i></td> </tr> <tr> <td>Hottman,</td> <td><i>Mr. Symfon.</i></td> </tr> </table> <p style="text-align: center;"><i>Planters, Indians, Negroes, Men, Women, and Children.</i></p> <p style="text-align: center;">W O M E N.</p> <p style="text-align: center;">B Y</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td><i>Imoinda,</i></td> <td><i>Mrs. Rogers.</i></td> </tr> <tr> <td><i>Widow Lackitt,</i></td> <td><i>Mrs. Knight.</i></td> </tr> <tr> <td><i>Charlot Welldon, in Man's Cloaths,</i></td> <td><i>Mrs. Verbruggen.</i></td> </tr> <tr> <td><i>Lucy Welldon, her Sister,</i></td> <td><i>Mrs. Lucas.</i></td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">The S C E N E <i>Surinam</i>, a Colony in the <i>West-Indies</i> ; at the Time of the Action of this Tragedy, in the Possession of the <i>English</i>.</p>	Oroonoko,	<i>Mr. Verbruggen.</i>	Aboan,	<i>Mr. Powell.</i>	Lieutenant-Governor of <i>Surinam,</i>	<i>Mr. Williams.</i>	Blanford,	<i>Mr. Harland.</i>	Stanmore,	<i>Mr. Horden.</i>	Jack Stanmore,	<i>Mr. Mills.</i>	Capt. Driver,	<i>Mr. Ben. Johnson.</i>	Daniel, Son to <i>Widow Lackitt,</i>	<i>Mr. Mich. Lee.</i>	Hottman,	<i>Mr. Symfon.</i>	<i>Imoinda,</i>	<i>Mrs. Rogers.</i>	<i>Widow Lackitt,</i>	<i>Mrs. Knight.</i>	<i>Charlot Welldon, in Man's Cloaths,</i>	<i>Mrs. Verbruggen.</i>	<i>Lucy Welldon, her Sister,</i>	<i>Mrs. Lucas.</i>
Oroonoko,	<i>Mr. Verbruggen.</i>																										
Aboan,	<i>Mr. Powell.</i>																										
Lieutenant-Governor of <i>Surinam,</i>	<i>Mr. Williams.</i>																										
Blanford,	<i>Mr. Harland.</i>																										
Stanmore,	<i>Mr. Horden.</i>																										
Jack Stanmore,	<i>Mr. Mills.</i>																										
Capt. Driver,	<i>Mr. Ben. Johnson.</i>																										
Daniel, Son to <i>Widow Lackitt,</i>	<i>Mr. Mich. Lee.</i>																										
Hottman,	<i>Mr. Symfon.</i>																										
<i>Imoinda,</i>	<i>Mrs. Rogers.</i>																										
<i>Widow Lackitt,</i>	<i>Mrs. Knight.</i>																										
<i>Charlot Welldon, in Man's Cloaths,</i>	<i>Mrs. Verbruggen.</i>																										
<i>Lucy Welldon, her Sister,</i>	<i>Mrs. Lucas.</i>																										
<p style="text-align: center;">Cyrus the Great:</p> <p style="text-align: center;">OR, THE</p> <p style="text-align: center;">Tragedy of Love.</p> <p style="text-align: center;">As it is Acted at the</p> <p style="text-align: center;">THEATRE</p> <p style="text-align: center;">I N</p> <p style="text-align: center;"><i>Little-Lincoln's- Inn - Fields,</i></p> <p style="text-align: center;">B Y</p> <p style="text-align: center;">His Majesty's Servants.</p> <hr/> <p style="text-align: center;">Written by <i>JOHN BANKS.</i></p> <hr/> <p style="text-align: center;">LONDON,</p> <p style="text-align: center;">Printed for <i>Richard Bentley</i> at the Post-Office in <i>Raglan-Street,</i> <i>Covent-Garden.</i> 1696.</p>	<p style="text-align: center;">Dramatis Personæ.</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td><i>Cyrus the Great.</i></td> <td><i>Mr. Betterton.</i></td> </tr> <tr> <td><i>Cyaxares, King of Media.</i></td> <td><i>Mr. Smith.</i></td> </tr> <tr> <td><i>Hyfaspes, Kinsman to Cyrus.</i></td> <td><i>Mr. Kynaston.</i></td> </tr> <tr> <td><i>Crefus, King of Lydia.</i></td> <td><i>Mr. Bowman.</i></td> </tr> <tr> <td><i>Abradates, King of Susa.</i></td> <td><i>Mr. Hudson.</i></td> </tr> <tr> <td><i>Artabafus, Friend to Cyaxares.</i></td> <td><i>Mr. Thurmond.</i></td> </tr> <tr> <td><i>Thomyris, Queen of Scythia.</i></td> <td><i>Mrs. Bowtell.</i></td> </tr> <tr> <td><i>Panthea, her Daughter.</i></td> <td><i>Mrs. Barry.</i></td> </tr> <tr> <td><i>Larfaria, Daughter to Crefus.</i></td> <td><i>Mrs. Bracegirdle.</i></td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">Officers, Guards, Women, and Attendance.</p> <p style="text-align: center;">Scene the Camp near Babylon.</p>	<i>Cyrus the Great.</i>	<i>Mr. Betterton.</i>	<i>Cyaxares, King of Media.</i>	<i>Mr. Smith.</i>	<i>Hyfaspes, Kinsman to Cyrus.</i>	<i>Mr. Kynaston.</i>	<i>Crefus, King of Lydia.</i>	<i>Mr. Bowman.</i>	<i>Abradates, King of Susa.</i>	<i>Mr. Hudson.</i>	<i>Artabafus, Friend to Cyaxares.</i>	<i>Mr. Thurmond.</i>	<i>Thomyris, Queen of Scythia.</i>	<i>Mrs. Bowtell.</i>	<i>Panthea, her Daughter.</i>	<i>Mrs. Barry.</i>	<i>Larfaria, Daughter to Crefus.</i>	<i>Mrs. Bracegirdle.</i>								
<i>Cyrus the Great.</i>	<i>Mr. Betterton.</i>																										
<i>Cyaxares, King of Media.</i>	<i>Mr. Smith.</i>																										
<i>Hyfaspes, Kinsman to Cyrus.</i>	<i>Mr. Kynaston.</i>																										
<i>Crefus, King of Lydia.</i>	<i>Mr. Bowman.</i>																										
<i>Abradates, King of Susa.</i>	<i>Mr. Hudson.</i>																										
<i>Artabafus, Friend to Cyaxares.</i>	<i>Mr. Thurmond.</i>																										
<i>Thomyris, Queen of Scythia.</i>	<i>Mrs. Bowtell.</i>																										
<i>Panthea, her Daughter.</i>	<i>Mrs. Barry.</i>																										
<i>Larfaria, Daughter to Crefus.</i>	<i>Mrs. Bracegirdle.</i>																										
<p style="text-align: center;">THE</p> <p style="text-align: center;">Royal Mischief.</p> <p style="text-align: center;">A</p> <p style="text-align: center;">TRAGEDY.</p> <p style="text-align: center;">As it is Acted</p> <p style="text-align: center;">B Y HIS</p> <p style="text-align: center;">MAJESTIES SERVANTS.</p> <hr/> <p style="text-align: center;">By <i>M^{rs} Manley.</i></p> <hr/> <p style="text-align: center;">LONDON,</p> <p style="text-align: center;">Printed for <i>R. Bentley, F. Saunders,</i> and <i>J. Knapton,</i> MDCXCVI.</p>	<p style="text-align: center;">Persons Represented.</p> <p>L <i>Levan Dadian, Prince of Colchis.</i> <i>Mr. Bowman.</i> <i>Prince of Libardian his Uncle,</i> <i>Mr. Kynaston.</i> and Protector of his State. } <i>Osman, Chief Vifier.</i> <i>Mr. Betterton.</i> <i>Ismael his Cousin, a Great Officer.</i> <i>Mr. Hudson.</i> <i>Acmat an Eunuch of Homais.</i> <i>Mr. Freeman.</i> Officers of Camp, and State.</p> <p style="text-align: center;">W O M E N.</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td><i>Bastina, Princess of Colchis.</i></td> <td><i>Mrs. Bracegirdle.</i></td> </tr> <tr> <td><i>Homais, Princess of Libardian,</i> desperately in love with <i>Levan.</i></td> <td><i>Mrs. Barry.</i></td> </tr> <tr> <td><i>Selima, Sister to the Prince of Libardian,</i> and Married to the Chief Vifier.</td> <td><i>Mrs. Bowman.</i></td> </tr> </table> <p>Ladies attending on the Princesses. Eunuchs. Slaves. Four Mutes. Guards.</p>	<i>Bastina, Princess of Colchis.</i>	<i>Mrs. Bracegirdle.</i>	<i>Homais, Princess of Libardian,</i> desperately in love with <i>Levan.</i>	<i>Mrs. Barry.</i>	<i>Selima, Sister to the Prince of Libardian,</i> and Married to the Chief Vifier.	<i>Mrs. Bowman.</i>																				
<i>Bastina, Princess of Colchis.</i>	<i>Mrs. Bracegirdle.</i>																										
<i>Homais, Princess of Libardian,</i> desperately in love with <i>Levan.</i>	<i>Mrs. Barry.</i>																										
<i>Selima, Sister to the Prince of Libardian,</i> and Married to the Chief Vifier.	<i>Mrs. Bowman.</i>																										

IBRAHIM
THE
Thirteenth Emperour
OF THE
TURKS:
A
TRAGEDY.
As it is Acted
BY HIS
MAJESTIES SERVANTS.

By M^{rs} Mary Pix.

LONDON,
Printed for John Harding, at the Bill and Anchor in
Newport Street, and Richard Wilson, at the King's-Head
in St. Paul's Church-Yard, 1696.

Actors Names.

S ultan Ibrahim,	Mr. Verbruggen.
Azema, Grand Vicer,	Mr. Disney.
The Mufti,	Mr. Simpson.
Muftapha, Aga of the Janizaries,	Mr. Mills.
Anurat his Son, General of the Em- perours Forces,	Mr. Popel, Junior.
Solyman, his Friend,	Mr. Harland.
Achmet, Chief of the Eunuchs.	Mrs. Verbruggen.
Several Officers belonging to the Court.	
Morena, the Mufti's Daughter, belo- ved by Anurat,	Mrs. Rogers.
Shoker Para, Favourite Mistress to Ibrahim,	Mrs. Knight.
Zada, Morena's Chief Slave,	Mrs. Mills.
Mirva, Shoker Para's Chief Slave, Guards and Attendants.	Mrs. Cole.

THE
Mourning Bride,
A
TRAGEDY.
As it is ACTED
AT THE
Theatre in *Lincoln's-Inn-Fields,*
BY
His Majesty's Servants.

Written by Mr. CONGREGVE.

*— Neque enim lex agitur illa,
Quam necis arripies arte perire suo.*
Ovid. de Arte Am.

The Second Edition.

LONDON,
Printed for JACOB TONSON, at the Tad's-Head, near the
Inner-Temple-Gate, in Fleet-Street, 1679.

Personæ Dramatis.

M ancel, the King of Granada.	Mr. Verbruggen.
Gonsalez, his Favourite.	Mr. Sanford.
Garcia, Son to Gonsalez.	Mr. Scudamour.
Perez, Captain of the Guards.	Mr. Freeman.
Alonso, an Officer, Creature to Gonsalez.	Mr. Arnold.
Osorio, a Noble Prisoner.	Mr. Betterton.
Felicia, a Prisoner, his Friend.	Mr. Boman.
Selim, an Eunuch.	Mr. Baily.
W O M E N.	
Almeria, the Princess of Granada.	Mrs. Bracegirdle.
Zara, a Captive Queen.	Mrs. Barry.
Leonora, chief Attendant on the Princess.	Mrs. Boman.
<i>Women, Eunuchs, and Musics attending Zara, Guards, &c.</i>	

Fatal Friendship.
A
TRAGEDY.
As it is Acted at the
NEW-THEATRE
IN
Little-Lincolns-Inn-Fields.

LONDON,
Printed for Francis Saunders at the Blue-Anchor in the
Lower-Walk of the New-Exchange, 1698.

The Persons Represented.

M E N.

C ount Roquelauré.	Mr. Kynaston.
Gramont, His younger Son.	Mr. Betterton.
Castalio, Gramont's Friend.	Mr. Verbruggen.
Bellgard, Brother to Felicia.	Mr. Thurmond.
Bernardo, a Neapolitan, an Officer under Castalio.	Mr. Arnold.

W O M E N.

Lamira, A young Widow.	Mrs. Barry.
Felicia, Privately married to Gramont.	Mrs. Bracegirdle.
Marian, Woman to Lamira.	Mrs. Martin.
A Soldier, and Servants.	

ADAMS, JOSEPH QUINCY. *Gorboduc*. In *Chief Pre-Shakespearean Dramas: A Selection of Plays Illustrating the History of the English Drama from Its Origin down to Shakespeare*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1924.

AERS and RADZINOWICZ, eds. 1974. Véase Milton, *Paradise Lost. Books VII-VIII*.

AGUADO, trad. 1965. Véase Sófocles.

AIREY, JENNIFER L. "For Fear of Learning New Language': Antitheatricalism and the Female Spectator in the *Country Wife* and *The Plain Dealer*" *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700*. Vol. 31, No. 2 (2007) 1-19.

ALLESTREE, RICHARD. *The Ladies Calling. In Two Parts. By the Author of the Whole Duty of Man*. Oxford, 1673.

AMUSSEN, SUSAN DWYER. *An Ordered Society. Gender and Class in Early Modern England*. Oxford: Basil Blackwell, 1988.

ANDERSON, BONNIE S. Y JUDITH E. ZINSSER. *Historia de las Mujeres. Una Historia Propia*. Barcelona: Crítica, 1992.

ANDERSON, MICHAEL, ed. *British Population History. From the Black Death to the Present Day*. Cambridge: University Press, 1996.

ANDREW, ed. 1983. Véase Dryden, 1678.

Animadversions on Mr. Congreve's Late Answer to Mr. Collier: in a Dialogue between Mr. Smith and Mr. Johnson, with the Characters of the Present Poets, and Some Offers towards New-Modeling the Stage. London, 1698.

"Anne". Online Photograph. Encyclopædia Britannica Online. 20 June 2009.

<<http://0-search.eb.com.fama.us.es/eb/art-8489>>.

- AQUINAS, SAINT THOMAS. *Summa Theologiae*. In *Great Books of the Western World*, vol. 19. 54 vols. Ed. Robert Maynerd Hutchins. Trans. Fathers of the English Dominican Province. Rev. Daniel J. Sullivan. Chicago : Encyclopaedia Britannica, 1989.
- ARIADNE. *She Ventures, and He Wins*. London, 1696.
- *The Unnatural Mother, the Scene in the Kingdom of Siam*. London, 1698.
- ARISTOTE. *De la Génération des Animaux*. Trad. Pierre Louis. Paris: Les Belles Lettres, 1961.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. José Antonio Moreno Jurado. Sevilla: Padilla Libros editores & Libreros, 1997.
- Aristoteles Masterpiece, Or the Secrets of Generation Displayed in all the Part Thereof*. London, 1684.
- ARROWSMITH, JOSEPH. *The Reformation*. 1673. Eds. Juan A. Prieto-Pablos et al. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2003.
- ASTELL, MARY. *A Serious Proposal to the Ladies, for the Advancement of their True and Greatest Interest*. London, 1694.
- AUBIGNAC, FRANÇOIS HÉDELIN. *[La] Pratique du Théâtre*. Paris, 1657.
- AUGHTERSON, KATE. *Renaissance Woman: A Sourcebook. Constructions of Femininity in England*. London: Routledge, 1995.
- AVERY, EMMET L. "The Restoration Audience". *Philological Quarterly*. No.45 (1996) 54-61.
- BACON, JON LANCE. "Wives, Widows, and Writings in Restoration Comedy". *Studies in English Literature, 1500-1900*. No.31 (1991) 427-443.

- BAILEY, NATHAN. *Dictionarium Britannicum: or a More Compleat Universal Etymological English Dictionary than any Extant*. London, 1730.
- BAKER, DAVID ERSKINE. *Biographia Dramatica, or, a Companion to the Playhouse. A New Edition: Carefully Corrected; .. and Continued from 1764 to 1782*. 2 vols. London, 1782.
- BAKER, RICHARD. *Theatrum Redivivum, or, The Theatre Vindicated*. London, 1662.
- BALE, JOHN. *A Tragedie or Enterlude, Manifesting the Chiefe Promises of God unto Man, by All Ages in the Olde Lawe, from the Fall of Adam to the Incarnation of the Lorde Jesus Christe*. London, 1577.
- BALLASTER, ed. 1992. Véase Manley, 1709.
- BANHAM, MARTIN, ed. *The Cambridge Guide to World Theatre*. Cambridge: University Press, 1990.
- BANKS, JOHN. *Cyrus the Great: or, the Tragedy of Love*. London, 1696.
- *The Unhappy Favourite: Or the Earl of Essex. A Tragedy*. London, 1693.
- "Banks, John (1652/3–1706)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 29 July 2008. <<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/1297>>.
- "Barber, John (BAP. 1675, D. 1741)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 10 April 2008. <<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/37148>>.
- BARKER, JANE. *Poems*. In *Poetical Recreations: Consisting of Original Poems, Songs, Odes, & c. With Several New Translations*. In Two Parts. London, 1688.

BARKSDALE, CLEMENT. *A Letter Touching a Colledge of Maids, or a Virgin Society*. 1675.

"Barry, Elizabeth". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford:University Press, 2004. 26 November 2007.
<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/1557>>.

"Barry, Elizabeth". Online Photograph. 21 June 2009.
<http://www.encyclopedia.com/topic/Elizabeth_Barry.aspx>.

BEHN, APHRA. *Abdelazer*. 1677. In *Five Plays*. Ed. Maureen Duffy. London: Methuen Drama, 1991.

--- *The Amorous Prince, or, The Curious Husband*. London, 1671.

--- *The City Heiress*. London, 1682.

--- *The Dutch Lover: a Comedy*. London, 1673.

--- *The Feign'd Curtizans, or, A Nights Intrigue. A Comedy*. London, 1679.

--- *The Luckey Chance*. London, 1687.

--- *Lycidus: or the Lover in Fashion. Being an Account from Lycidus to Lysander, of his Voyage from the Island of Love. From the French. By the Same Author of the Voyage to the Isle of Love. Together with a Miscellany of New Poems. By Several Hands*. London, 1688.

--- *Oroonoko or, the Royal Slave. A True History*. London, 1688.

--- *The Roundheads or, the Good Old Cause, a Comedy*. London, 1682.

--- *The Rover, or, The Banish't Cavaliers*. London, 1677.

--- *The Rover, or, The Banish't Cavaliers*. London, 1697.

--- *The Second Part of The Rover*. London, 1681.

--- *Sir Patient Fancy: a Comedy*. London, 1687.

--- *The Theory or System of Several New Worlds, Lately Discover'd and Pleasantly Describ'd, in Five Nights Conversation with Madam the Marchioness of *****, Written in French by the Famous Mons. Fontanelle. Made English by Mrs. Behn*. London, 1700.

--- *The Younger Brother: or, the Amorous Jilt*. London, 1696.

"Behn, Aphra (1640?–1689)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 5 December 2007. <<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/1961>>.

"*Behn, Aphra*". Online Photograph. Encyclopædia Britannica Online. 21 June 2009. <<http://0-search.eb.com.fama.us.es/eb/art-16961>>.

BELL, JOHN, ed. *Bell's British Theatre. Consisting of the Most Esteemed English Plays*. Vol. 16. 34 vols. London, 1797.

BERMAN, ed. 1980. Véase Otway, 1682.

BERNAL, JOHN D. *Historia Social de la Ciencia, 1. La Ciencia en la Historia*. Trad. Juan Ramón Capella. Barcelona: Ediciones Península, 1979.

"Betterton, Mary (c.1637–1712)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 28 November 2007. <<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/24708>>.

BETTERTON, THOMAS. *The History of the English Stage, from the Restauration to the Present Time*. London, 1741.

Bible, the Holy. Authorized King James Version. London: Collins Clear-Type Press, 1928.

BIELER, LUDWIG. *Historia de la Literatura Romana*. Trad. M. Sánchez Gil. Madrid: Editorial Gredos, 1975.

"birth control". *Encyclopædia Britannica*. 2004. Encyclopædia Britannica Premium Service. 19 October 2004.
<<http://www.britannica.com/eb/article?tocId=59271>>.

BLACKMORE, RICHARD. *Prince Arthur. An Heroick Poem. In Ten Books*. London, 1695.

BLOUNT, THOMAS. *Glossographia, or, A Dictionary Interpreting all such Hard Words of Whatsoever Language Now Used in our Refined English Tongue*. London, 1661.

BOOTHBY, FRANCES. *Marcelia: or the Treacherous Friend*. London, 1670.

"Boothby, Frances (FL. 1669–1670)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 5 December 2007.
<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/68250>>.

"Bowtell, Elizabeth (1648/9–1714/15)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 27 November 2007.

<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/3013>>.

BOYLE, ROBERT. *Occasional Reflections upon Several Subjects, Whereto is Premis'd a Discourse about such Kind of Thoughts*. London, 1665.

"Bracegirdle, Anne". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 23 November 2007.
<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/3156>>.

"*Bracegirdle, Anne*". Online Photograph. Encyclopædia Britannica Online.
21 June 2009. <<http://0-search.eb.com.fama.us.es/eb/art-9026>>.

BRADFORD, SAMUEL. *A Sermon Preach'd at the Church of St. Mary le Bow, to the Societies for Reformation of Manners, Octob.4.1697*. London, 1697.

BRIGGS, ASA. *A Social History of England*. Harmondsworth: Penguin Books, 1983.

BROWN, JOHN RUSSELL AND BERNARD HARRIS. *Elizabethan Theatre*. London: Edward Arnold, 1966.

BROWN, THOMAS. *Amusements Serious and Comical, Calculated for the Meridian of London*. London, 1700.

BUCKINGHAM, GEORGE VILLIERS, DUKE OF. *The Rehearsal*. London, 1683.

BURNET, GILBERT. *An Essay on the Memory of the Late Queen*. London, 1695.

"Cambert, Robert". *Encyclopædia Britannica*. 2008. Encyclopædia Britannica Online.
3 November 2008. <<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-9018759>>.

CANFIELD, DOUGLAS J. *Heroes and States. On the Ideology of Restoration Tragedy.*

Kentucky: University Press, 2000.

The Case of Clandestine Marriages Stated, Wherein Are Shown the Causes from Whence this Corruption Arises, and the True Methods Whereby it May Be Remedy'd.

London, 1691.

"Castelvetro, Lodovico". *Encyclopædia Britannica*. 2008. Encyclopædia Britannica

Online. 6 September 2008. <<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-9020694>>.

CATHCART, CHARLES. "Lust's Dominion; or, The Lascivious Queen: Authorship, Date and Revision". *Review of English Studies*. Vol. 52, No. 207 (2001) 360-375.

CAVENDISH, WILLIAM, DUKE OF NEWCASTLE. *The Triumphant Widow, or the Medley of Humours*. 1677.

CELLEOR, ELIZABETH. *A Letter to Dr. ____ Concerning the Colledg of Midwives; Together with the Scheme for a Cradle Hospital, for Exposed Children*. London, 1688.

CENTLIVRE, SUSANNA. *The Basset-Table*. 1706. *Literature Online*. Cambridge:

Chadwyck-Healey. 1996. 1 November 2007.

<http://0-gateway.proquest.com.jabega.uma.es:80/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:lion&rft_id=xri:lion:ft:dr:Z000064939:0>.

--- *A Bickerstaff's Burying; or, Work for the Upholders. A Farce; as it Is Acted at the Theatres, with Applause. By His Majesty's servants*. Dublin, 1724.

--- *A Bold Stroke for a Wife*. 1718. Ed. Nancy Copeland. Peterborough: Broadview Press, 2005.

--- *The Gamester*. London, 1705. *Literature Online*. Cambridge: Chadwyck-Healey.

1996. 24 April 2005.

<http://0lion.chadwyck.co.uk.jabega.uma.es/searchFulltext.do?id=Z000065025&divLevel=0&queryId=&area=Drama&forward=textsFT&print=No&warn=Yes&size=222Kb>.

--- *The Gotham Election, a Farce*. London, 1715.

--- *Love's Contrivance, or le Medecin Malgre lui. A comedy. As it is acted at the Theatre Royal in Drury-Lane*. London, 1703.

--- *The Man's Bewitch'd; or, the Devil to Do about her. A Comedy, as it is Acted at the New-Theatre in the Hay-Market; by Her Majesty's servants*. London, 1709.

--- *Mar-Plot; Or, The Second Part of The Busie-Body*. 1711. *Literature Online*.

Cambridge: Chadwyck-Healey. 1996. 3 November 2008.

< http://0-lion.chadwyck.co.uk.jabega.uma.es/searchFulltext.do?id=Z000065102&divLevel=0&queryId=&area=Drama&forward=textsFT&print=No&warn=Yes&size=231Kb>.

--- *The Perjur'd Husband: or, the Adventures of Venice. A Tragedy*. London, 1737.

--- *The Perplex'd Lovers. A Comedy. As it is Acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane, By Her Majesty's Servants*. Written by Mrs. Susanna Cent-livre. London, 1712.

Literature Online. Cambridge: Chadwyck-Healey. 1996. 12 June 2008.

<http://0-lion.chadwyck.co.uk.jabega.uma.es/searchFulltext.do?id=Z000065153&divLevel=0&queryId=&area=Drama&forward=textsFT&print=No&warn=Yes&size=225Kb>.

--- *The Platonick Lady. A comedy. As it is acted at the Queens Theatre in the Hay-Market. By the author of The Gamester, and Love's Contrivance*. London, 1707.

"Centlivre , Susanna (*bap.* 1669?, *d.* 1723)". *Oxford Dictionary of National*

Biography. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press,

2004. Online ed. Ed. Lawrence Goldman. May 2007. 29 May 2008.

<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/4994>>.

"*Centlivre, Susannah*". Online Photograph.

<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait.php?sText=centlivre&submitSearchTerm_x=12&submitSearchTerm_y=6&search=ss&OOnly=true&firstRun=true&LinkID=mp57056&rNo=0&role=sit>.

CHALMERS, ed. 1994. Véase Johnson, 1843.

"Chamberlen family (*per. c.1600–c.1730*)". *Oxford Dictionary of National Biography*.

Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 11 January 2008.

<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/58754>>.

CHAPMAN, GEORGE. *The Revenge of Bussy D'ambois. A Tragedy*. London, 1613.

CHARDIN, JOHN. *The Travels of Sir John Chardin into Persia and the East-Indies, through the Black Sea, and the Country of Colchis : Containing the Author's Voyage from Paris to Ispahan...: to Which is Added, The Coronation of this Present King of Persia, Solyman the III*. London, 1691.

"*Charles II*". Online Photograph. Encyclopædia Britannica Online. 20 June 2009.

<<http://0-search.eb.com.fama.us.es/eb/art-9323>>.

"*Charles II and Nell Gwynn*". Online Photograph. 21 June 2009.

<[http://www.1st-art-gallery.com/Edward-Matthew-Ward/Charles-II-\(1630-85\)-And-](http://www.1st-art-gallery.com/Edward-Matthew-Ward/Charles-II-(1630-85)-And-)

Nell-Gwynne-(1650-87).html>

CHARLETON, WALTER. *The Ephesian and Cimmerian Matrons, Two Notable Examples of the Power of Love & Wit*. 1668.

CHAUCER, GEOFFREY. *The Monk's Prologue*. C. 1400. From *The Complete Works (1894-1897): The Canterbury Tales*. Oxford: The Clarendon Press.

Literature Online. Cambridge: Chadwyck-Healey. 1996.

< http://0-gateway.proquest.com.jabega.uma.es:80/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:lion&rft_id=xri:lion:ft:po:Z200311896:2>.

CHETWOOD, WILLIAM RUFUS. *The British theatre. Containing the Lives of the English Dramatic Poets; with an Account of all their Plays*. London, 1752.

CHILD, JOSIAH. *A treatise Wherein is Demonstrated, I. That the East-India Trade is the Most National of all Foreign trades, II...* London, 1681.

CIBBER, COLLEY. *An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber*. 1740. Ed. Robert W. Lowe. Rep. of the 1889 Robert W. Lowe edition; New York: AMS Press. 1966.

Electronic Text Center. Ed. Barbara Smith. 1998. 6 March 2004.

<<http://wyllie.lib.virginia.edu:8086/perl/toccer-new?id=Cib1Apo.sgm&images=images...>>.

--- *The Careless Husband*. 1705. *Literature Online*. Cambridge: Chadwyck-Healey. 1996. 16 October 2007.

<http://0-gateway.proquest.com.fama.us.es:80/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:lion&rft_id=xri:lion:ft:dr:Z400065607:4>.

CLARK, ALICE. *Working Life of Women in the Seventeenth Century*. London: Frank Cass & Co. Ltd., 1968.

"Cleveland, Barbara Villiers, Duchess of". Online Photograph. 21 June 2009.

<<http://www.historicalportraits.com/InternalMain.asp?PeriodID=8&Artist=1&Breadcrumb=17th+Century>>.

"Clough, Anne Jemima". *Encyclopædia Britannica*. 2004. Encyclopædia Britannica Premium Service. 26 December 2004.

<<http://www.britannica.com/eb/article?tocId=9024451>>.

COLLIER, JEREMY. *A Farther Vindication of the Short View of the Profaneness and Immorality of the English Stage, in which the Objections of a Late Book, Entitled, A Defence of Plays, are Consider'd*. London, 1708.

--- *A Short View of the Immorality, and Profaneness of the English Stage, together with the Sense of Antiquity upon this Argument*. London, 1698.

"Collier, Jeremy". Online Photograph. 21 June 2009.

<<https://netfiles.uiuc.edu/rwb/www/teaching/engl209/outlines/outline25.html>>.

COLLINS, MARGO. "Feminine Conduct and Violence in Mary Pix's She-Tragedies". *Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research*. Vol.18, No.1 (2003) 1-16.

A Comparison between the Two Stages. 1702. *A Late Restoration Book of the Theatre*. Ed. Staring B. Wells. Princeton: University Press, 1942.

CONGREVE, WILLIAM. *The Comedies of William Congreve*. Ed. Anthony G. Henderson. Cambridge: University Press, 1982.

--- *The Double-Dealer, a Comedy*. London, 1694.

--- *The Mourning Bride, a Tragedy*. London, 1697.

--- *The Old Batchelour, a Comedy*. London, 1693.

--- *The Way of the World, a Comedy*. 1700.

"Congreve, William". *Encyclopædia Britannica*. 2007. Encyclopædia Britannica

Online. 23 August 2007.

<<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-1474>>.

"Cooper, Anthony Ashley, first earl of Shaftesbury (1621–1683)". *Oxford*

Dictionary of National Biography. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford:

University Press, 2004. Online ed. Ed. Lawrence Goldman. Jan. 2008. 9 November

2008.

<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/6208>>.

COPAC. Academic & National Library Catalogue. <<http://copac.ac.uk/>>.

COPELAND, ed. 2005. Véase *Centlivre*, 1718.

COPERÍAS, MARÍA JOSÉ, ed. *El Aventurero y La Heredera Burguesa*, de Aphra Behn.

Madrid: Cátedra, 2006.

CORNEILLE, PIERRE. *El Cid*. 1637. Ed. Ana Seguela. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.

"Corneille, Pierre". *Encyclopædia Britannica*. 2008. Encyclopædia Britannica

Online. 6 September 2008.

<<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-1540>>.

CORNFORD, trans. 1971. Véase *Plato*.

CORYE, JOHN. *The Generous Enemies, or the Ridiculous Lovers*. A Comedy. London, 1672.

"Cross, Letitia (bap. 1682?, d. 1737)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 28 November 2007. <<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/64328>>.

CROWNE, JOHN. *Darius King of Persia*. London, 1688.

--- *The Destruction of Jerusalem by Titus Vespasian. In Two Parts*. London, 1677.

--- *Sir Courtly Nice: Or, It Cannot be. A Comedy*. London, 1685.

"cucking and ducking stools." *Encyclopædia Britannica*. 2008. Encyclopædia Britannica Online. 10 September 2008.
<<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-9395934>>.

"*cucking stool*". Online Photograph. 20 June 2009.
<<http://www.wilsonsalmnac.com/book/apr27.htm>>.

CUDER-DOMÍNGUEZ, PILAR. "Re-crafting the Heroic, Constructing a Female Hero: Margaret Cavendish and Aphra Behn." *Sederi*. Vol. 17 (2007) 27-45.

CUDER-DOMÍNGUEZ, PILAR et al. *The Female Wits. Women and Gender in Restoration Literature and Culture*. Huelva: Universidad de Huelva, 2006.

CURLL, EDMUND. *The life of that Eminent Comedian Robert Wilks, Esq.* London, 1733.

"Cynthia". *A Dictionary of Phrase and Fable*. Edited by Elizabeth Knowles. Oxford: University Press, 2006. *Oxford Reference Online*. Oxford: University

Press. Universidad de Sevilla. 27 August 2008.

<<http://0-www.oxfordreference.com.fama.us.es:80/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t214.e1959>>.

"dame school". *Encyclopædia Britannica. 2004.* Encyclopædia Britannica Premium Service. 8 November 2004.

<<http://www.britannica.com/eb/article?tocId=9028645>>.

DAVENANT, WILLIAM. *The Play-House to Be Let.* 1673. *Literature Online.* Cambridge: Chadwyck-Healey. 1994. 23 September 2008.

<http://0-lion.chadwyck.co.uk.fama.us.es/searchFulltext.do?id=Z000072350&divLevel=0&queryId=../session/1222188549_8080&trailId=11BF59E7A1F&area=Dram a&forward=textsFT&warn=Yes&size=208Kb>.

--- *The Siege of Rhodes. Made a Representation by the Art of Prospective in Scenes, And the Story Sung in Recitative Musick.* London, 1659.

"Davies, Emily". *Encyclopædia Britannica. 2004.* Encyclopædia Britannica Premium Service. 19 December 2004.

<<http://www.britannica.com/eb/article?tocId=9029495>>.

"*Davies, Mary*". Online Photograph. 21 June 2009.

<<http://www.historicalportraits.com/InternalMain.asp>>.

DAVIS, ed. 1966. Véase Swift, 1709.

DEFOE, DANIEL. *An Essay upon Projects.* London, 1697.

DENNIS, JOHN. *The Grounds of Criticism in Poetry, Contain'd in Some New Discoveries Never Made Before, Requisite for the Writing and Judging of Poems Surely.*

London, 1704.

--- *The Usefulness of the Stage, to the Happiness of Mankind. To Government, and to Religion. Occasioned by a late Book, written by Jeremy Collier, M.A.* London, 1698.

DESPOIS et MESNARD, ed. 1997. Véase Molière.

DOBRÉE, BONAMY. *English Literature in the Early Eighteenth Century 1700-1740. Vol. 7.* 12 vols. Ed. Bonamy Dobrée and Norman Davis. Oxford: Clarendon Press, 1968.

DOBRÉE, ed. 1966. Véase Rowe, 1714.

DOBSON, ed. 1906. Véase Evelyn.

DONALDSON, IAN. *The World Upside-Down. Comedy from Johnson to Fielding.* Oxford: University Press, 1974.

DONOHUE, JOSEPH, ed. *The Cambridge History of British Theatre. 1660 to 1895. Vol. 2.* 3 vols. Cambridge: University Press, 2004.

DOWNES, JOHN. *Roscus Anglicanus.* 1708. Ed. Montague Summers. London: Fortune Press, 1928.

"Draghi, Giovanni Battista (C.1640–1708)". *Oxford Dictionary of National Biography.*

Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 3

November 2008.

<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/8017>>.

"dress". *Encyclopædia Britannica. 2004.* Encyclopædia Britannica Premium Service. 19 October 2004.

<<http://www.britannica.com/eb/article?tocId=9106185>>.

- DRYDEN, JOHN. *Albion and Albanus*. London, 1691.
- *All for Love*. 1678. Ed. N.J. Andrew. London: Ernest Benn Limited, 1983.
- *Aureng-Zebe, or, the Great Mogul*. A Tragedy. London, 1690.
- *Cleomenes, the Spartan Hero*. London, 1692.
- *The Conquest of Granada by the Spaniards. In Two Parts*. London, 1678.
- *Don Sebastian, King of Portugal: A Tragedy*. London, 1692.
- *Of Dramatick Poesie, an Essay*. London, 1668.
- "Heads of an Answer to Rymer". 1677. In *Selected Criticism*. Ed. James Kinsley and George Parfitt. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- *Marriage A-la-Mode. A Comedy*. London, 1673.
- *Notes and Observations on The Empress of Morocco, or, Some Few Errata's to Be Printed instead of the Sculptures with the Second Edition of that Play*. London, 1674.
- *The Panegyrick of Charles II*. In *Complementum Fortunatarum Insularum, P.II. Sive Galathea Vaticinans*. London, 1662.
- *The Rival Ladies*. London, 1664.
- *The Satires of Decimus Junius Juvenalis. Translated into English Verse. Together with the Satires of Aulus Persius Flaccus*. London, 1693.
- *Secret Love, Or the Maiden Queen*. London, 1668.
- *Troilus and Cressida, or Truth Found too Late*. London, 1679.
- *Tyrannick Love, Or the Royal Martyr. A Tragedy*. London, 1670.
- "Dryden, John". Online Photograph. Encyclopædia Britannica Online.
21 June 2009. <<http://0-search.eb.com.fama.us.es/eb/art-52218>>.

- DRYDEN, JOHN and NATHANIEL LEE. *Oedipus: a Tragedy*. London, 1679.
- *Theodosius: Or, The Force of Love, A Tragedy*. London, 1680.
- DUBY, GEORGES y MICHELLE PERROT, eds. *Historia de las Mujeres en Occidente*.
Vol. 3: Del Renacimiento a la Edad Moderna. 5 vols. Trad. Marco Aurelio Galmarini.
 Madrid: Santillana, 2000.
- DUFFETT, THOMAS. *The Mock Tempest: or The Enchanted Castle*. London, 1675.
- DUFFY, M., ed. 1991. Véase Behn, 1677.
- DUGDALE, WILLIAM. *Origines Juridicales, or, Historical Memorials of the English Laws, Courts of Justice, Forms of Tryal, Punishment in Cases Criminal, Law-Writers, Law-Books, Grants and Settlements of Estates, Degree of Serjeant, Innes of Court and Chancery*. London, 1671.
- DUNCOMBE, JOHN. *The Femiinad*. 1754. *Literature Online*. Cambridge: Chadwyck-Healey. 1996. 21 November 2007.
 < <http://0-lion.chadwyck.co.uk.jabega.uma.es/searchFulltext.do?id=Z000343998&divLevel=0&queryId=&area=Poetry&forward=textsFT&print=No&warn=Yes&size=27Kb>>.
- D'URFEY, THOMAS. *The Virtuous Wife; or, Good Luck at Last*. 1680.
- "Eccles, John (c.1668–1735)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 25 August 2008.
 <<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/8437>>.
- "education, history of". *Encyclopædia Britannica*. 2004. Encyclopædia Britannica Premium Service. 2 November 2004.
 <<http://www.britannica.com/eb/article?tocId=47556-47574>>.

EGERTON, SARA FYGE. *Female Advocate: or, an Answer to a Late Satyr against the Pride, Lust and Inconstancy, & c. of Woman*. London, 1686.

"EPHELIA". *Female Poems on Several Occasions*. London, 1679.

ESQUILO. *Tragedias*. Trad. Jorge Montsiá. Barcelona: Editorial Iberia, 1987.

An Essay in Defence of the Female Sex: in which Are Inserted the Characters of a Pedant, a Squire, a Beau, a Vertuoso, a Poetaster, a City-Critick, &c.: in a Letter to a Lady. London, 1696.

EVANS, ed. 1982. Véase Milton, *Paradise Lost. Books IX-X*.

EVELYN, JOHN. *Diary*. Ed. Austin Dobson. London: Macmillan, 1906.

FALCÓN MARTÍNEZ, CONSTANTINO et al. *Diccionario de la Mitología Clásica*. 2 vols. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

FARQUHAR, GEORGE. *The Complete Works of George Farquhar, vol. 2*. 2 vols. Ed. Charles Stonehill. Bloomsbury: The Nonesuch Press, 1930.

The Female Tatler. No.41. 1709.

FERGUSON, MOIRA, ed. *First Feminists. British Women Writers 1578-1799*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

"Filmer, Edward (1651/2–1703)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 24 January 2008. <<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/9423>>.

FINCH, ANNE, COUNTESS OF WINCHELSEA. *Selected Poems*. Ed. Denys Thomson. Manchester: Carcanet, 1987.

"*Finch, Anne*". Online Photograph. 21 June 2009.

<www.npg.org.uk/.../portrait.php?locid=11&rNo=7>.

FINDLAY, ALISON et al. "The Play is ready to be Acted': Women and Dramatic Production, 1570-1670". *Women's Writing*. Vol. 6, No. 1 (1999) 129-148.

"Finger, Gottfried (c.1655–1730)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H.

C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 25 August 2008.

<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/9457>>.

FINKE, LAURIE. "The Satire of Women in *The Female Wits*". *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700*. Vol. 8, No. 2 (1984) 64-71.

FISK, DEBORAH PAYNE, ed. *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Cambridge: University Press, 2000.

FLECKNOE, RICHARD. *Euterpe Revived. Or, Epigrams Made at Several Times, In the Years 1672, 1673, & 1674 On Persons of the Greatest Honour and Quality, Most of them Now Living*. London, 1675.

"*forceps*". Online Photograph. 21 June 2009.

<<http://history.wisc.edu/sommerville/367/367images/forceps.gif>>.

"Ford, John". *Encyclopædia Britannica*. 2008. Encyclopædia Britannica Online.

6 September 2008. <<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-9034845>>.

"Fox, George". *Encyclopædia Britannica*. 2005. Encyclopædia Britannica Premium Service. 19 January 2005. <<http://www.britannica.com/eb/article?tocId=9035062>>.

FOX, MARGARET ASKEW FELL. *Womens Speaking Justified, Proved and Allowed of by the Scriptures, all such as Speak by the Spirit and Power of the Lord Jesus: and How Women Were the First that Preached the Tidings of the Resurrection of Jesus, and Were Sent by Christ's Own Command, before he Ascended to the Father, John 20:17*. London, 1666.

FRASER, ANTONIA. *The Weaker Vessel. Woman's Lot in Seventeenth-Century England*. London: Arrow Books, 1999.

GARCÍA LÓPEZ, JOSÉ. *Historia de la Literatura Española*. Barcelona: Vicens-Vives, 1972.

GARCÍA YEBRA, VALENTÍN. *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos, 1988.

GARGANIGO, ALEX. "The Heroic Drama's Legend of Good Women". *Criticism. A Quarterly for Literature and the Arts*. Vol. 45, No. 4 (2003) 483-505.

"Garrick, David (1717–1779)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. Online ed. Ed. Lawrence Goldman. 10 June 2008. <<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/10408>>.

GAUDEMET, JEAN. *Le Mariage en Occident. Les Mœurs et le Droit*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1987.

GENEST, JOHN, ed. *Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830*. 1832. 10 vols. New York: Burt Franklin Research & Source Work Series 93.

GIBSON, MARION, ed. *Women and Witchcraft in Popular Literature, c.1560-1715*.

Aldershot: Ashgate, 2007.

GILDON, CHARLES. *The Lives and Characters of the English Dramatick Poets*. London,

1699.

--- *Phaeton : Or, The Fatal Divorce. A Tragedy*. London, 1698.

GILL, ed. 1965. Véase Marlowe, 1592.

"Giraldi, Giambattista". *Encyclopædia Britannica*. 2008. Encyclopædia Britannica

Online. 6 September 2008.

<<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-9036898>>.

GOULD, ROBERT. *Female Excellence: or, Woman Display'd, in Several Satyrick Poems*.

London, 1679.

--- *Poems Chiefly Consisting of Satyrs and Satyricall Epistles*. London, 1689.

--- *The Rival Sisters: or, The Violence of Love, a Tragedy*. London, 1696.

--- *A Satyricall Epistle to the Female Author of a Poem Call'd Silvia's Revenge, & c. By the Author of the Satyr against Woman*. London, 1691.

GREER et al., eds. 1994. Véase Shakespeare.

"Gwynn, Nell". Online Photograph.

<<http://www.historicalportraits.com/InternalMain.asp?PeriodID>

=8&Artist=1&Breadcrumb=17th+Century>.

HALIFAX, GEORGE SAVILE, MARQUIS OF. *The Lady's New-years Gift: or, Advice to a*

Daughter. London, 1688.

HAMILTON, ANTOINE. *Mémoires du Comte de Grammont*. Tome second. Paris: Ant. Aug. Renouard, 1824.

"Hammond, Anthony (1668–1738)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 22 May 2008. <<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/12153>>.

HAMMOND, BREAN S. "Is there a Whig Canon? The Case of Susanna Centlivre" *Women's Writing*. Vol.7, No. 3 (2000) 373-390.

HARBAGE, ALFRED. *Annals of English Drama, 975-1700*. Eds. S. Schoenbaum and S.S. Wagonheim. London and New York: Routledge, 1989.

"Hardy, Alexandre". *Encyclopædia Britannica*. 2008. Encyclopædia Britannica Online. 6 September 2008. <<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-9039241>>.

"Herbert, Sir Henry (*bap.* 1594, *d.* 1673)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. Online ed. Ed. Lawrence Goldman. May 2006. 5 December 2007. <<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/13029>>.

HIDALGO, PILAR et al. *Historia Crítica del Teatro Inglés*. Alcoy: Editorial Marfil, 1988.

HIGHFILL, PHILIP H. et al. *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660-1800*. 16 vols. Southern Illinois: Carbondale and Edwardsville, 1973.

HILL, CHRISTOPHER. *The World Turned Upside Down. Radical Ideas During the English Revolution*. Harmondsworth: Penguin Books, 1985.

His Majesties Letter to the Lord Bishop of London, to be Communicated to the Provinces of Canterbury and York. London, 1689.

HOAD, T.F. ed. *Concise Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: University Press, 1992.

HOBBS, THOMAS. *The Iliads and Odysseys of Homer*. London, 1677.

"Hodgson, Mary (bap. 1673?, d. 1719?)". *Oxford Dictionary of National Biography*.

Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 25 August 2008.

<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/70107>>.

"Hogarth, William". Online Photograph. 20 June 2009.

<http://www.artoftheprint.com/artistpages/hogarth_william_hudibras7_skimmington.htm>.

HOLT, MRS. *A Fairy Tale Inscrib'd, to the Honourable Mrs. W----- With other poems, by Mrs. Holt*. London, 1717.

"Hooch, Peter de". Online Photograph. 20 June 2009.

<http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_artists/00017097?lang=en>.

"Hopkins, Matthew". Online Photograph. <<http://www.answers.com/topic/matthew-hopkins>>.

- HORNECK, ANTHONY. *Delight and Judgment: or, a Prospect of the Great Day of Judgment: and its Power to Damp, and Imbitter Sensual Delights, Sports, and Recreations*. London, 1684.
- HOWARD, EDWARD. *The Women's Conquest: a Tragi-Comedy*. London, 1671.
- HOWARD, ROBERT. *The Committee*. In *Five New Plays*. London, 1700.
- *Four New Plays*. London, 1665.
- *The Great Favourite, or, The Duke of Lerma*. London, 1668.
- HOWE, ELIZABETH. *The First English Actresses. Women and Drama 1660-1700*. Cambridge: University Press, 1996.
- HUGHES, DEREK. "The Masked Woman Revealed; or the prostitute and the playwright in Aphra Behn Criticism". *Women's Writing*. Vol. 7, No. 2 (2000) 149-164.
- *Versions of Blackness: Key Texts on Slavery from the Seventeenth Century*. Cambridge: University Press, 2007.
- HUME, ROBERT D. *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century*. Oxford: University Press, 1977.
- "humours, comedy of". *Encyclopædia Britannica*. 2008. Encyclopædia Britannica Online. 13 June 2008.
- <<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-9041509>>.
- HUNTER, G.K., ed. *The English Drama. 1485-1585*. Oxford: University Press, 1968.
- HUTCHINS, ed. 1989. Véase Aquinas.
- HUTCHINSON, FRANCIS. *An Historical Essay Concerning Witchcraft. With Observations upon Matters of Fact*. London, 1718.

"Inn of Courts". *Oxford English Dictionary*. Second Edition. 1989. Oxford English Dictionary Online. 13 January 2008.

<http://0-dictionary.oed.com.fama.us.es/cgi/entry/50117303?query_type=word&queryword=inn&first=1&max_to_show=10&sort_type=alpha&result_place=1&search_id=Cf3g-JlzvY-5168&hilite=50117303>.

JACOB, GILES. *The Poetical Register: or, the Lives and Characters of all the English Poets. With an Account of their Writings. Adorned with Curious Sculptures Engraven by the Best Masters*. 2 vols. London, 1723.

"James II". *Encyclopædia Britannica*. 2007. Encyclopædia Britannica Online. 12 December 2007.

<<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-9043296>>.

"*James II*". Online Photograph. Encyclopædia Britannica Online. 20 June 2009.

<<http://0-search.eb.com.fama.us.es/eb/art-12035>>.

JOCELINE, ELIZABETH. *The Mother's Legacie to her Unborne Childe*. London, 1624.

JOHNSON, SAMUEL. *Dictionary of the English Language*. 1843. Ed. Alexander Chalmers. London: Studio Editions, 1994.

JORDAN, THOMAS. *A Royal Arbor of Loyal Poesie, Consisting of Poems and Songs*. London, 1663.

JOYNER, WILLIAM. *The Roman Empress. A Tragedy*. 1671.

KELLEY, ANNE, ed. *Eighteenth-Century Women Playwrights. Vol. 2. Mary Pix and Catharine Trotter*. 6 vols. London: Pickering & Chatto, 2001.

KENDALL, FELICITY. *Love and Thunder. Plays by Women in the Age of Queen Anne.*

London: Methuen Drama, 1988.

KILLIGREW, ANNE. *Poems.* London, 1686.

KINSLEY, JAMES and GEORGE PARFITT, ed. 1970. Véase Dryden, 1677.

KYD, THOMAS. *The Spanish Tragedy: or, Hieronimo is Mad Againe.* London, 1633.

"Kynaston, Edward." Online Photograph. Encyclopædia Britannica Online.

21 June 2009. <<http://0-search.eb.com.fama.us.es/eb/art-111391>>.

The Ladies Catechism: Useful for all Eminent Females, and Necessary to be Learnt by all Young Gentlewomen, that Would Attain to the Dignity of the Mode. London, 1703.

The Ladies Dictionary; Being a General Entertainment for the Fair-Sex: A Work Never Attempted before in English. London, 1694.

LANGBAINE, GERARD. *An Account of the English Dramatick Poets.* Oxford, 1691.

LANSDOWNE, GEORGE GRANVILLE, BARON. *The Genuine Works in Verse and Prose, of the Right Honourable George Granville, Lord Lansdowne. Vol. 1.* 3 vols. London, 1736.

LAQUEUR, THOMAS. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud.*

Cambridge: Harvard University Press, 1992.

LASLETT, PETER. *El Mundo que Hemos Perdido, Explorado de Nuevo.* Trad. Néstor A.

Míguez. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

LASLETT, PETER et al. *Bastardy and its Comparative History. Studies in the*

History of Illegitimacy and Marital Nonconformism in Britain, France, Germany,

- Sweden, North America, Jamaica and Japan*. London: Edward Arnold, 1980.
- LAWRENCE, W. J. "Foreign Singers and Musicians at the Court of Charles II". *Musical Quarterly*. Vol. 9 (1923) 217-225.
- "Lee, Mary [other married name Mary Slingsby, Lady Slingsby] (fl. 1670–1685)".
Oxford Dictionary of National Biography. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison.
 Oxford: University Press, 2004. 15 October 2007.
 <<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/25728>>.
- LEE, NATHANIEL. *Caesar Borgia; Son of Pope Alexander the Sixth*. London, 1680.
- *Mithridates King of Pontus, a Tragedy*. London, 1685.
- *The Rival Queens*. London, 1677.
- *Sophonisba: or, Hannibal's Overthrow, a Tragedy*. London, 1691.
- *The Tragedy of Nero, Emperor of Rome*. London, 1675.
- LEECH, CLIFFORD. *Tragedy*. London: Methuen & Co. Ltd, 1978.
- LENNEP, WILLIAM VAN, ed. *The London Stage. 1660-1800. Part I: 1660-1700. A Calendar of Plays, Entertainments & Afterpieces Together with Casts, Box-Receipts and Contemporary Comment*. Illinois: Carbondale, 1965.
- LESKY, ALBIN. *Greek Tragedy*. Trans. H.A. Frankfort. London: Ernest Benn Limited, 1978.
- A Letter to Mr. Congreve on his Pretended Amendments, & c. of Mr. Collier's Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*. London, 1698.
- Letters of Love and Gallantry. And Several other Subjects. All Written by Ladies. Vol. I*. London, 1693.

LEVER, J. W. *The Tragedy of State. A Study of Jacobean Drama*. London: Methuen & Co., 1980.

"Leveridge, Richard (1670–1758)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. Online ed. Ed. Lawrence Goldman. January 2008. 25 August 2008.
<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/16536>>.

The Life and Character of John Barber, Esq; late Lord-Mayor of London, Deceased. London, 1741.

Literature OnLine. <<http://0-lion.chadwyck.co.uk.fama.us.es/>>.

LOCKE, JOHN. *Some Thoughts Concerning Education*. London, 1693.

LOFTIS, JOHN et al. eds. *The Revels History of Drama in English. 1660-1750. Vol. 5*. 8 vols. Gen. ed. T.W. Craik. London: Methuen, 1976.

LOUIS, trad. 1961. Véase Aristote.

LOVE, HAROLD. "The Myth of the Restoration Audience". *Komos*. No.1 (1981) 49-56.

LOWE, ed. 1889. Véase Cibber, 1740.

LUIS-MARTÍNEZ, ZENÓN AND J. FIGUEROA-DORREGO, eds. *Re-shaping the Genres. Restoration Women Writers*. Bern: Peter Lang, 2003.

LUMLEY, JANE, BARONESS. *Iphigenia at Aulis*. C. 1550. *Literature Online*. Cambridge: Chadwyck-Healey. 1997. 6 September 2008.

<<http://0-lion.chadwyck.co.uk.jabega.uma.es/searchFulltext.do?id=Z000098693&divLevel=0&queryId=&area=Drama&forward=textsFT&print=No&warn=Yes&size=93Kb>>.

LYONS, ed. 1993. Véase Rochester.

"Mairet, Jean". *Encyclopædia Britannica*. 2008. Encyclopædia Britannica Online.

6 September 2008. <<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-9050189>>.

MAKIN, BATSHUA. *An Essay to Revive the Antient Education of Gentlewomen in Religion, Manners, Arts & Tongues: with an Answer to the Objections against this Way of Education*. London, 1673.

MANLEY, DELARIVIER. *Almyra: or, the Arabian Vow. A Tragedy. As it is Acted at the Theatre Royal in the Hay-Market, by her Majesty's Servants. Humbly Inscrib'd to the Right Honourable the Countess of Sandwich*. London, 1707.

--- *The Lost Lover; Or, the Jealous Husband: A Comedy*. London, 1696.

--- *Lucius, the First Christian King of Britain. A Tragedy*. 1717. Ed. David Stuart Rodes. Los Angeles: University of California, 1989.

--- *Mrs. Manley's history of her own life and times. Published from her Original Manuscript*. London, 1725.

--- *The New Atalantis*. 1709. Ed. Rosalind Ballaster. London: Penguin Books, 1992.

--- *The Royal Mischief*. London, 1696.

"Manley, Delarivier (c.1670–1724)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed.

H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 24 March 2008.

<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/17939>>.

MANN et al. *Women Playwrights in England, Ireland and Scotland. 1660-1823*.

Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

MARSTON, JOHN. *Antonios Reuenge. The Second Part*. London, 1602.

MARLOWE, CHRISTOPHER. *Doctor Faustus*. 1592. Ed. Roma Gill. London: A & C Black, 1988.

--- *Edward the Second*. 1594. *Literature Online*. Cambridge: Chadwyck-Healey. 1994. 6 September 2008.

<<http://0-lion.chadwyck.co.uk.jabega.uma.es/searchFulltext.do?id=Z000100417&divLevel=0&queryId=&area=Drama&forward=textsFT&print=No&warn=Yes&size=248Kb>>.

--- *Tamburlaine the Greate*. London, 1605.

"Marlowe, Christopher". *Encyclopædia Britannica*. 2008. Encyclopædia Britannica Online. September 2008.

<<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-4630>>.

"marplot". *Oxford English Dictionary Online*. Oxford: University Press. 2008. 6 September 2009.

<http://0-dictionary.oed.com.fama.us.es/cgi/entry/00302379?single=1&query_type=word&queryword=marplot&first=1&max_to_show=10>.

MARSDEN, JEAN J. "Sex, Politics, and She-Tragedy: Reconfiguring Lady Jane Grey". *SEL*. Vol. 42, No. 3 (2002) 501-522.

"Massinger, Philip (1583–1640)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. Online ed. Ed. Lawrence Goldman. May 2007. 18 September 2008.

<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/18306>>.

MAUROIS, ANDRÉ. *Historia de Inglaterra*. Barcelona: Surco, 1970.

MEHL, DIETER. *The Elizabethan Dumb Show. The History of a Dramatic Convention*. London: Methuen, 1965.

"Meres, Francis (1565/6–1647)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 6 September 2008. <<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/18581>>.

MILHOUS, JUDITH AND ROBERT D. HUME, eds. *The London Stage 1660-1800. Part 2: 1700-1729. Draft of the Calendar for Volume I. 1700-1711*. Southern Illinois: University Press, 2001.

--- *A Register of English Theatrical Documents, 1660-1737. Vol 1. 1660-1714*. 2 vols. Carbondale and Edwardsville: Southern University Press, 1991.

"*milliner's shop*". Online Photograph. 20 June 2009.

<<http://www.costumes.org/history/100pages/17THwomen.HTM>>.

MILLING, JANE. "In the Female Coasts of Fame': Women's Dramatic Writing on the Public Stage, 1669-71". *Womens Writing*. Vol. 7, No. 2 (2000) 267-293.

MILTON, JOHN. *The Doctrine and Discipline of Divorce: Restor'd to the Good of both Sexes, from the Bondage of Canon Law, and Other Mistakes, to Christian Freedom, Guided by the Rule of Charity*. London, 1643.

--- *Of Education*. 1644. In *John Milton: Selected Prose*. Ed. C.A. Patrides. Harmondsworth: Penguin Books, 1979.

--- *Paradise Lost. Books VII-VIII*. Eds. David Aers and Mary Ann Radzinowicz. Cambridge: University Press, 1974.

- *Paradise Lost. Books IX-X*. Ed. J. David Evans. Cambridge: University Press, 1982.
- MOLIÈRE. *L'École des Femmes*. 1662. [Document électronique]. Ed. M.Eugène Despois et Paul Mesnard. Oeuvres de Molière; 3. 1997. Gallica. BNF. 25 April 2005.
<<http://visualiseur.bnf.fr/NoticeDocNum?O=NUMM-89112>>.
- "Montagu, Charles, earl of Halifax (1661–1715)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004.
Online ed. Ed. Lawrence Goldman. October 2005. 5 July 2008.
<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/19004>>.
- MONTSIÁ, trad. 1987. Véase Esquilo.
- MORA, MARÍA JOSÉ. "Type-Casting in the Restoration Theatre: Dryden's *All for Love*, 1677-1704". *Atlantis. Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*. Vol. 27, No. 2 (2005) 75-86.
- MORA, MARÍA JOSÉ et al. *The Woman Turned Bully*. Barcelona: Publicacions I Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007.
- MORENO JURADO, trad. 1997. Véase Aristóteles.
- MORGAN, FIDELIS. *The Female Wits. Women Playwrights of the Restoration*. London: Virago Press, 1992.
- MULHIVILL, MAUREEN E. "Essential Studies of Restoration Women Writers: Reclaiming a Heritage, 1913-1986". *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700*. Vol.11, No. 2 (1987) 122-131.
- "Thumbprints of 'Ephelia' (Lady Mary Villiers). The End of an Enigma in Restoration Attribution - Text, Image, Sound - and with a Key to *Female Poems ... by Ephelia (1679)*" Princeton Research Forum For *ReSoundings*, Volume 2, Issue 3, 2001 (amendments & updates in progress, 2007; last updated, 8th August

2005). 9 December 2007.

<<http://marauder.millersville.edu/~resound/ephelia/>>.

"mute". *Oxford English Dictionary Online*. Oxford: University Press. 2008. 17 August 2008.

<http://0-dictionary.oed.com.fama.us.es/cgi/entry/00319667?query_type=word&queryword=mute&first=1&max_to_show=10&sort_type=alpha&search_id=rVMc-hs8WOY-550&result_place=1>.

NEEDHAM, GWENDOLYN B. "Mary de la Rivière Manley, Tory Defender." *Huntington Library Quarterly*. No. 12 (1949) 253-288.

NEWCASTLE, MARGARET CAVENDISH, DUCHESS OF. *The Philosophical and Physical Opinions*. London, 1655.

--- *Plays, Never before Printed*. London, 1668.

--- *Poems, and Fancies*. London, 1653.

--- *CCXI Sociable Letters*. London, 1664.

NICOLL, ALLARDYCE. *A History of English drama 1660-1900. Vol.I. Restoration Drama 1660-1700*. 6 vols. Cambridge: University Press, 1965.

O'DAY, ROSEMARY. *Education and Society. The Social Foundations of Education in Early Modern Britain*. Harlow: Longman Group Limited, 1982.

"Oldfield, Anne (1683–1730)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 1 December 2007.
<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/20677>>.

"*Oldfield, Anne*". Online Photograph. 21 June 2009.

<<http://mars.gmu.edu:8080/dspace/html/1920/815/Epilogues.html>>.

OLIVIER, JACQUES. *A Discourse of Women, Shewing Their Imperfections Alphabetically. Newly Translated out of the French into English.* 1662.

ORRERY, ROGER BOYLE, EARL OF. *A collection of the State Letters of the Right Honourable Roger Boyle.* London, 1742.

OTWAY, THOMAS. *Alcibiades. A Tragedy.* London, 1675.

--- *Venice Preserved.* 1682. In *The Signet Classic Book of Restoration Drama.* Ed. Ronald Berman. New York: Signet Classic, 1980.

"*Otway, Thomas*". Online Photograph. Encyclopædia Britannica Online. 21 June 2009.
<<http://0-search.eb.com.fama.us.es/eb/art-13318>>.

OVERBURY, THOMAS. *New and Choise Characters, of Severall Authors.* London, 1615.

Ovid's Epistles, Translated by Several Hands. London, 1683.

The Oxford Dictionary of Literary Terms. Ed. Chris Baldick. Oxford: University Press, 2008. *Oxford Reference Online.* Oxford: University Press. Universidad de Sevilla. 26 August 2008.

<<http://0-www.oxfordreference.com.fama.us.es:80/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t56.e535>>.

The Oxford Dictionary of Proverbs. Ed. Jennifer Speake. Oxford: University Press, 2003. *Oxford Reference Online.* Oxford: University Press. Universidad de Sevilla. 24 August 2008.

<<http://0-www.oxfordreference.com.fama.us.es:80/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t90.e1007>>.

"Oxford, University of". *Encyclopædia Britannica. 2004*. Encyclopædia Britannica Premium Service. 26 December 2004.
<<http://www.britannica.com/eb/article?tocId=9057828>>.

PABÓN Y FERNÁNDEZ GALIANO, trad. 1996. Véase Platón.

PANEK, JENNIFER. *Widows and Suitors in Early Modern English Comedy*. Cambridge: University Press, 2004.

PARTINGTON, ANGELA, ed. *The Oxford Dictionary of Quotations*. Oxford: University Press, 1996.

PATRIDES, ed. 1979. Véase Milton, 1644.

PAYNE, HENRY NEVILLE. *The Fatal Jealousie. A Tragedy*. London, 1673.

--- *The Morning Ramble, or, the Town-Humours*. London, 1673.

PEARSALL, JUDY AND BILL TRUMBLE, eds. *The Oxford Encyclopedic English Dictionary*. New York: Oxford University Press, 1995.

PEMBROKE, MARY SIDNEY HERBERT, COUNTESS OF, trans. *Marc Antoine*. London, 1595.

"*Pepys, Elizabeth*". Online Photograph. 21 June 2009.

<<http://www.fireoflondon.org.uk/resources/imagebank/set1/Elizabeth+Pepys+portrait.htm>>.

PEPYS, SAMUEL. *Diary, 1660-1669*. 12 vols. Eds. R. Latham and W. Matthews. London: G. Bell and Sons Ltd., 1977.

"*Pepys, Samuel*". Online Photograph. Encyclopædia Britannica Online. 21 June 2009.

<<http://0-search.eb.com.fama.us.es/eb/art-13425>>.

PHILIPS, KATHERINE. *Poems. By the Incomparable, Mrs. K. P.* London, 1664.

--- *Poems. By the Most Deservedly Admired M. Katherine Philips. The Matchless Orinda. To which is Added Monsieur Corneille's Pompey & Horace, Tragedies. With Other Translations out of French.* London, 1669.

--- *Pompey. A Tragedy.* London, 1663.

"PHILOMELA" [ROWE, ELIZABETH]. *Poems on Several Occasions.* London, 1696.

PICARD, LIZA. *Restoration London. Everyday Life in London 1660-1670.* London: Phoenix, 2003.

PIX, MARY. *The Conquest of Spain: a Tragedy.* London, 1705.

--- *The Deceiver Deceived: a Comedy.* London, 1698.

--- *The Double Distress.* London, 1701.

Literature Online. Cambridge: Chadwyck-Healey. 1994. 14 May 2008.

<<http://0-lion.chadwyck.co.uk.jabega.uma.es/searchFulltext.do?id=Z000110316&divLevel=0&queryId=&area=Drama&forward=textsFT&print=No&warn=Yes&size=171Kb>>.

--- *The False Friend, or The Fate of Disobedience.* London, 1699.

--- *Ibrahim, the Thirteenth Emperour of the Turks: a Tragedy.* London, 1696.

--- *The Innocent Mistress. A Comedy.* London, 1697.

--- *Queen Catharine: or, the Ruines of Love.* London, 1698.

--- *The Spanish Wives.* London, 1696.

"Pix , Mary (c.1666–1709)". *Oxford Dictionary of National Biography.* Ed. H. C. G.

Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. Online ed. Ed.

Lawrence Goldman. May 2005. 14 April 2008.

<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/22347>>.

PIZÁN, CRISTINA DE. *La Ciudad de las Damas*. 1405. Ed. María José Lemarchand. Madrid: Siruela, 2000.

PLATO. *Timaeus*. In *Plato's Cosmology: the "Timaeus" of Plato*. Trans. Francis Macdonald Cornford. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.

PLATÓN. *La República*. Trad. José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996.

The Player's Tragedy. Or, Fatal Love. A New Novel. London, 1693.

"Polewheele, E. (1651?–1691?)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 21 November 2007.
<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/45820>>.

POPE, ALEXANDER. *The Rape of the Lock. An Heroi-comical Poem. In Five Canto's*. *Written by Mr. Pope*. London, 1714.

"Popish Plot". *Encyclopædia Britannica*. 2007. Encyclopædia Britannica Online. 12 December 2007.
<<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-9060840>>.

POSTON, MERVYN L. "The Origin of the English Heroic Play". *Modern Language Review*. Vol. 16, No. 1 (1921) 18-22.

- POULLAIN DE LA BARRE, FRANÇOIS et P. FRELIN. *De l'Égalité des Deux Sexes, Discours Physique et Moral, Où l'on Voit l'Importance de se Défaire des Préjuges*. Paris, 1676.
- POWELL, GEORGE. *Alphonso, King of Naples*. London, 1691.
- *The Treacherous Brothers, a Tragedy*. London, 1690.
- POWELL, JOCELYN. *Restoration Theatre Production*. London: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- PRIETO-PABLOS et al., ed. 1997. Véase Shadwell, 1676.
- Ed. 2003. Véase Arrowsmith, 1673.
- PRIOR, MARY, ed. *Women in English Society 1500-1800*. London: Methuen, 1985.
- PRYNNE, WILLIAM. *Histrion-Mastix. The Players Scourge, or, Actors Tragaedie, Divided into Two Parts*. London, 1633.
- "Prynne, William". *Encyclopædia Britannica*. 2005. Encyclopædia Britannica Premium Service. 9 July 2005.
<<http://www.britannica.com/eb/article?tocId=9061669>>.
- "publishing, history of". *Encyclopædia Britannica*. 2004. Encyclopædia Britannica Premium Service. 27 December 2004.
<<http://www.britannica.com/eb/article?tocId=28680>>.
- PUJOL, CARLOS, trad. Jean Racine. *Andrómaca. Fedra*. Barcelona: RBA Editores, 1994.
- "quarter sessions". *The Oxford Dictionary of Local and Family History*. David Hey. Oxford: University Press, 1997. *Oxford Reference Online*. Oxford: University Press. Universidad de Sevilla. 10 September 2008.

<<http://0-www.oxfordreference.com.fama.us.es:80/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t45.e1182>>.

RACINE, JEAN. *Phèdre et Hippolyte*. Paris, 1677.

"Racine, Jean". *Encyclopædia Britannica*. 2008. Encyclopædia Britannica Online. 17 September 2008.

<<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-6034>>.

RAVENS-CROFT, EDWARD. *The London Cuckolds*. London, [1683?].

"recitative". *The Concise Oxford Dictionary of Opera*. John Warrack and Ewan West.

Oxford: University Press, 1996. *Oxford Reference Online*. Oxford: University Press. Universidad de Sevilla. 23 September 2008.

<<http://0-www.oxfordreference.com.fama.us.es:80/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t77.e2848>>.

A Representation of the Prejudices That May Arise in Time from an Intended Act, Concerning Marriages, & c. London, 1692.

RIBER, trad. 1957. Véase Séneca.

RICHETTI, JOHN, ed. *The Cambridge History of English Literature, 1660-1780*.

Cambridge: University Press, 2005.

ROBERTS, DAVID. *The Ladies. Female Patronage of Restoration Drama 1660-1700*.

Oxford: Clarendon Press, 1989.

ROCHESTER, JOHN WILMOT EARL OF. *Complete Poems and Plays*. Ed. Paddy Lyons.

London: Everyman, 1993.

- *Female Excellence, or, Woman Display'd in several Satyrick Poems / by a Person of Quality*. London, 1679.
- *Poems, & c. on Several Occasions: with Valentinian a Tragedy*. London, 1691.
- RODES, ed. 1989. Véase Manley, 1717.
- ROSCOMMON, WENTWORTH DILLON, EARL OF. *An Essay on Translated Verse*. London, 1685.
- ROWE, NICHOLAS. *The Ambitious Step-Mother*. London, 1701.
- *The Fair Penitent*. 1703. In *Five Restoration Tragedies*. Ed. Bonamy Dobrée. London: O.U.P., 1966.
- *The Tragedy of Jane Shore. Written in Imitation of Shakespear's Style*. London, 1714. *Literature Online*. Cambridge: Chadwyck-Healey. 1994. 10 July 2005. <<http://0-lion.chadwyck.co.uk.jabega.uma.es/searchFulltext.do?id=Z000116005&divLevel=0&queryId=&area=Drama&forward=textsFT&print =No&warn=Yes&size=151Kb>>.
- "Rowe, Nicholas". Online Photograph. Encyclopædia Britannica Online. 21 June 2009. <<http://0-search.eb.com.fama.us.es/eb/art-13905>>
- "Royal Society." *Encyclopædia Britannica*. 2009. Encyclopædia Britannica Online. 30 May 2009 <<http://0-search.eb.com.fama.us.es/eb/article-9064290>>.
- RUBIK, MARGARETE. *Early Women Dramatists. 1500-1800*. London: MacMillan Press, 1998.
- RYMER, THOMAS. *Edgar, or the English Monarch*. London, 1693.
- *A Short View of Tragedy; It's Original, Excellency, and Corruption. With Some Reflections on Shakespear, and other Practitioners for the Stage*. London, 1693.

SALTONSTALL, WYE. *Picturæ Loquentes. Or Pictures Drawne forth in Characters.*

London, 1631.

SCHLUETER, PAUL AND JUNE SCHLUETER. *An Encyclopedia of British Women Writers.*

London: St James Press, 1988.

"scolding". *The Oxford Dictionary of Local and Family History.* David Hey. Oxford:

University Press, 1997. *Oxford Reference Online.* Oxford: University Press.

Universidad de Sevilla. 10 September 2008.

<<http://0-www.oxfordreference.com.fama.us.es:80/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t45.e1274>>.

SCOT, REGINALD. *The Discovery of Witchcraft: Proving that the Compacts and*

Contracts of Witches with Devils and all Infernal Spirits or Familiars are but

Erroneous Novelties and Imaginary Conceptions. London, 1665.

"Scudéry, Madeleine de". *Encyclopædia Britannica.* 2008. Encyclopædia Britannica

Online. 3 July 2008.

<<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-9066410>>.

SEDLEY, CHARLES. *Bellamira, Or the Mistress, A Comedy.* London, 1687.

SEGUELA, ed. 1986. Véase Corneille, 1637.

SÉNECA, LUCIO ANNEO. *Tragedias Completas.* Trad. Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar,

1957.

"Senecan tragedy". *Encyclopædia Britannica.* 2008. Encyclopædia Britannica Online.

6 September 2008. <<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-9066753>>.

SETTLE, ELKANAH. *The Ambitious Slave, or, A Generous Revenge*. London, 1694.

--- *The Conquest of China, by the Tartars. A Tragedy*. London, 1676.

--- *A Defence of Dramatick Poetry: Being a Review of Mr. Collier's View of the Immorality and Profaneness of the Stage*. London, 1698.

--- *Distress'd Innocence: or, The Princess of Persia, a Tragedy*. 1691.

--- *The Empress of Morocco. A Tragedy*. London, 1687.

--- *Fatal Love: or, the Forc'd Inconstancy, a Tragedy*. London, 1680.

--- *Notes and Observations on the Empress of Morocco Revised: with some few Errata's to be Printed instead of the Postscript, with the Next Edition of the Conquest of Granada*. London, 1674.

SHADWELL, THOMAS. *The Libertine: A Tragedy*. London, 1676.

--- *Psyche: A Tragedy*. London, 1675.

--- *The Royal Shepherdess*. London, 1669.

--- *The Squire of Alsatia*. London, 1688.

--- *The Sullen Lovers; or, the Impertinents*. London, 1668.

--- *The Tempest*. London, 1674.

--- *The Virtuoso*. 1676. Eds. Juan A. Prieto-Pablos et al. Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 1997.

"Shadwell, Thomas (c.1640–1692)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 28 November 2007.

<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/25195>>.

SHAKESPEARE, WILLIAM. *Complete Works*. Eds. Germaine Greer et al. Glasgow: Harper Collins Publishers, 1994.

"Shakespeare, William". *Encyclopædia Britannica*. 2008. Encyclopædia Britannica Online. September 2008.
<<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-232302>>.

SHATTOCK, JOANNE. *The Oxford Guide to British Women Writers*. Oxford: University Press, 1994.

"Shore, Jane". *Encyclopædia Britannica*. 2005. Encyclopædia Britannica Premium Service. 11 July 2005.
<<http://www.britannica.com/eb/article?tocId=9067493>>.

"*Siberechts, Jarl*". Online Photograph. 10 September 2009.
<http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/106>.

SIDNEY, PHILIP. *Defence of Poesie, Astrophil and Stella and Other Writings*. Ed. Elizabeth Porges Watson. London: Everyman, 1997.

"Simon Pure". *Oxford English Dictionary Online*. Oxford: University Press. 2008. 6 September 2009.
<http://0-dictionary.oed.com.fama.us.es/cgi/entry/50225100?single=1&query_type=word&queryword=simon+pure&first=1&max_to_show=10>.

SMART, CHRISTOPHER. *The Works of Horace, Translated into Verse*. London, 1767. Cambridge: Chadwyck-Healey. 1992. 13 December 2007.
<<http://0-lion.chadwyck.co.uk.jabega.uma.es/searchFulltext.do?id=Z000488102&divLevel=0&queryId=&area=Poetry&forward=textsFT&pageSize>>

=&warn=No&size=718Kb>.

SOCIETY FOR REFORMATION. *Proposals for a National Reformation of Manners,*

Humbly Offered to the Consideration of our Magistrates & Clergy. London, 1694.

SÓFOCLES. *Ayante. Electra. Las Traquinianas.* Trad. José M^a Aguado. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.

SOUTHERNE, THOMAS. *The Fate of Capua. A Tragedy.* London, 1700.

--- *Oroonoko: a Tragedy.* London, 1696.

--- *Oroonoko.* In *Five Restoration Tragedies.* Ed. Bonamy Dobrée. London: O.U.P., 1966.

--- *Sir Anthony Love: or, The Rambling Lady. A Comedy.* London, 1691. Cambridge: Chadwyck-Healey. 1994. 27 November 2007.

<<http://0-lion.chadwyck.co.uk.fama.us.es/searchFulltext.do?id=>

Z200121285&divLevel=2&area=Drama&DurUrl=Yes&forward=textsF>.

"*Southerne, Thomas*". Online Photograph. Encyclopædia Britannica Online.

21 June 2009. <<http://0-search.eb.com.fama.us.es/eb/art-31466>>.

The Spectator. Vol. 1. 8 vols. Dublin, 1755.

"spinster". *Oxford English Dictionary.* Second Edition. 1989. Oxford English Dictionary Online. 26 October 2007.

<<http://0-dictionary.oed.com.fama.us.es/cgi/entry/50233548?single=>

1&query_type=word&queryword=spinster&first=1&max_to_show=10>.

STEEVES, EDNA L., ed. *The Plays of Mary Pix and Catharine Trotter. Vol. 1.* 2 vols.

New York & London: Garland Publishing, 1982.

- STONE, LAWRENCE. *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1977.
- STONEHILL, ed. 1930. Véase Farquhar.
- SUMMERS, ed. 1928. Véase Downes, 1708.
- SUMMERS, MONTAGUE, ed. *The Works of Aphra Behn*. 6 vols. London: William Heinemann, 1915.
- SUTHERLAND, JAMES. *English Literature of the Late Seventeenth Century. Vol. 6*. 12 vols. Ed. Bonamy Dobrée and Norman Davis. Oxford: Clarendon Press, 1969.
- SWIFT, JONATHAN. *A Project for the Advancement of Religion, and the Reformation of Manners*. 1709. In *Bickerstaff Papers and Pamphlets on the Church*. Ed. Herbert Davis. Oxford: Basil Blackwell, 1966.
- TATE, NAHUM. *The History of King Lear*. 1681.
- *Poems by Several Hands, and on Several Occasions. Collected by Nahum Tate*. London, 1685.
- *A Present for the Ladies: Being an Historical Account of Several Illustrious Persons of the Female Sex. To which is Added, The Character of an Accomplish'd Virgin, Wife, and Widow, in Verse...* 1692. *Literature Online*. Cambridge: Chadwyck-Healey. 1996. 24 October 2007.
- <http://0-gateway.proquest.com.jabega.uma.es:80/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:lion&rft_id=xri:lion:ft:po:Z000633359:0>.
- The Tatler; or, Lucubrations of Isaac Bickerstaff, Esq.* 4 vols. London, 1764.
- TAYLOR, JOHN. *The World Turn'd Upside Down: Or, A Briefe Description of the Ridiculous Fashions of these Distracted Times*. London, 1647.

TENENTI, ALBERTO. *La Edad Moderna. Siglos XVI-XVIII*. Trad. Ignasi Riera. Barcelona: Crítica, 2003.

THOMPSON, DENYS, ed. *Selected Poems by Anne Finch, Countess of Winchilsea*. Manchester: Carcanet Press, 1987

TODD, JANET, ed. *The Works of Aphra Behn. Vol. 5. The Plays 1671-1677*. 7 vols. London: Pickering and Chatto, 1996.

"Toleration Act". *Encyclopædia Britannica*. 2007. Encyclopædia Britannica Online. 13 December 2007. <<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-9072799>>.

TOWERS, TOM H. "The Lineage of Shadwell: An Approach to 'MacFlecknoe'" *Studies in English Literature, 1500-1900*. Vol. 3, No. 3 (1963) 323-334.

"tragedy". *Encyclopædia Britannica*. 2008. Encyclopædia Britannica Online. 5 September 2008. <<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-9110457>>.

TROTTER, CATHERINE. *Agnes de Castro, a Tragedy*. London, 1696.

--- *Fatal Friendship. A Tragedy*. London, 1698.

--- *Love at a Loss, or, Most Votes Carry it*. A comedy. London, 1701. *Literature Online*. Cambridge: Chadwyck-Healey. 1996. 4 January 2008.

< <http://0-lion.chadwyck.co.uk.jabega.uma.es/searchFulltext.do?id=Z000127476&divLevel=0&queryId=&area=Drama&forward=textsFT&print=No&warn=Yes&size=245Kb>>.

--- *The Revolution of Sweden*. London, 1706. *Literature Online*. Cambridge: Chadwyck-Healey. 1994. 8 January 2008.

< <http://0-lion.chadwyck.co.uk.jabega.uma.es/searchFulltext.do?id=>

Z000127496&divLevel=0&queryId=&area=Drama&forward=textsFT&print=No&warn=Yes&size=248Kb>.

--- *The Unhappy Penitent*. London, 1701. *Literature Online*. Cambridge: Chadwyck-Healey. 1994. 5 July 2008.

<<http://0-lion.chadwyck.co.uk.jabega.uma.es/searchFulltext.do?id=>

Z000127509&divLevel=0&queryId=&area=Drama&forward=textsFT&print=No&warn=Yes&size=181Kb>.

"Trotter [married name Cockburn], Catharine (1674?-1749)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 9 January 2008.

<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/5768>>.

"*Trotter, Catharine*". Online Photograph. 21 June 2009.

<www.ucalgary.ca/~mamaes/trotter.jpg>.

TUKE, THOMAS. *A Treatise against Painting and Tincturing of Women*. London, 1616.

VANBRUGH, JOHN. *The Relapse, or, Virtue in Danger: Being the Sequel of The Fool in Fashion*. 1697.

"Verbruggen, Susanna (*bap.* 1666, *d.* 1703)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 30 November 2007.

<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/28199>>.

- "Voltaire". *The Oxford Dictionary of Quotations*. Ed. Elizabeth Knowles. Oxford: University Press, 2004. *Oxford Reference Online*. Oxford: University Press. Universidad de Sevilla. 17 November 2008.
<<http://0-www.oxfordreference.com.fama.us.es/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t115.e3099>>.
- WALLER, MAUREEN. *1700. Scenes from London Life*. London: Hodder and Stoughton, 2001.
- WALSH, WILLIAM. *A Dialogue Concerning Women, Being a Defence of the Sex. Written to Eugenia*. London, 1691.
- WATSON, ed. 1997. Véase Sidney.
- WATSON, GEORGE, ed. *The New Cambridge Bibliography of English Literature. Vol. 1. 600-1660*. 5 vols. Cambridge: University Press, 1974.
- *The New Cambridge Bibliography of English Literature. Vol. 2. 1660-1800*. 5 vols. Cambridge: University Press, 1971.
- "Webster, John". *Encyclopædia Britannica*. 2008. Encyclopædia Britannica Online. 6 September 2008.
<<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-9076398>>.
- WELLS, ed. 1942. Véase *A Comparison between the Two Stages*, 1702.
- WENTWORTH, ANNE. *The Revelation of Jesus Christ, Just as he Spake it in Verses, and Sometimes in Prose, unto his Faithful Servant Anne Wentworth, who Suffered for His Name*. 1679.
- "Wharton , Anne (1659–1685)". *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford: University Press, 2004. 17 December 2007.
<<http://0-www.oxforddnb.com.fama.us.es:80/view/article/29163>>.

WHINCOP, THOMAS. *Scanderbeg: or, Love and Liberty. A tragedy. To which Are Added a List of all the Dramatic Authors.* London, 1747.

"wife-selling". *The Oxford Dictionary of Local and Family History.* David Hey. Oxford: University Press, 1997. *Oxford Reference Online.* Oxford: University Press.

Universidad de Sevilla. 16 September 2008.

<<http://0-www.oxfordreference.com.fama.us.es:80/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t45.e1535>>.

WILCOX, HELEN, ed. "My hart is full, my Soul dos ouer flow': Women's Devotional Poetry in Seventeenth-Century England". *Huntington Library Quarterly.* Vol.63, No. 4 (2000) 447-466.

--- *Women and Literature in Britain, 1500-1700.* Cambridge: University Press, 1996.

"William III". *Encyclopædia Britannica.* 2008. Encyclopædia Britannica Online. 23 January 2008.

<<http://0-search.eb.com.fama.us.es:80/eb/article-7942>>.

"*William III and Mary II*". Online Photograph. Encyclopædia Britannica Online.

20 June 2009. <<http://0-search.eb.com.fama.us.es/eb/art-76061>>.

WILLIAMSON, MARILYN L. *Raising Their Voices. British Women Writers, 1650-1750.* Detroit: Wayne State University Press, 1990.

WILSON, DEREK. *All the King's Women.* London: Pimlico, 2004.

WILSON, JOHN HAROLD. *All the King's Ladies. Actresses of the Restoration.* Chicago: University Press, 1958.

--- *Mr. Goodman the Player*. Pittsburgh: University Press, 1964.

WISEMAN, JANE. *Antiochus the Great: or, the Fatal Relapse, a Tragedy*. London, 1702.

"*witches execution*". Online Photograph.

<<http://www.bridgemanart.com/image.aspx?key=witches&filter=CBPOIHV&thumb=x150&num=15&page=14&img=9930277edf974581acc69cd89733bc97>>.

WOMERSLEY, DAVID, ed. *Augustan Critical Writing*. Harmondsworth: Penguin Books, 1997.

WOOLF, VIRGINIA. *A Room of One's Own*. 1929. Harmondsworth: Penguin Books, 1945.

WOOLLEY, HANNAH. *The Accomplish'd Lady's Delight in Preserving, Physick, Beautifying, and Cookery*. London, 1675.

--- *The Queen-Like Closet or, Rich Cabinet, Stored with All Manner of Rare Receipts for Preserving, Candying and Cookery*. London, 1670.

WRIGHT, JAMES. *Country Conversations: Being an Account of Some Discourses that Happen'd in a Visit to the Country Last Summer, on Divers Subjects*. London, 1694.

--- *Historia Histrionica: An Historical Account of the English Stage, Shewing the Ancient Use, Improvement, and Perfection, of Dramatick Representations, in this Nation. In a Dialogue, of Plays and Players*. London, 1699.

WRIGHT, THOMAS. *The Female Virtuoso's. A Comedy*. London, 1693.

WYCHERLEY, WILLIAM. *The Country-Wife, a Comedy*. London, 1675.

--- *Love in a Wood, or, St. James's Park*. London, 1672.

--- *The Plain-Dealer. A Comedy*. London, 1677.