

MUJERES EN EL TEATRO AURISECULAR E ISABELINO:
EFECTOS DE SU PRESENCIA EN LA AUDIENCIA¹

WOMEN IN THE GOLDEN AGE AND ELIZABETHAN
THEATRE: EFFECTS OF THEIR PRESENCE
IN THE AUDIENCE

Paula Baldwin Lind

<https://orcid.org/0000-0003-2043-9304>

Universidad de los Andes

Facultad de Filosofía y Humanidades

Instituto de Literatura

Mons. Álvaro del Portillo 12455, Las Condes

Santiago de Chile

CHILE

pbaldwin@uandes.cl

Resumen. La arquitectura y diseño interior de los corrales de comedias del Siglo de Oro y de los teatros públicos isabelinos, así como el rango social del público que asistía a ver las representaciones han sido detalladamente estudiados por expertos de ambas tradiciones teatrales. Sin embargo, casi no contamos con publicaciones acerca del impacto que producía la presencia de mujeres en la audiencia, ni menos con estudios comparativos acerca del tema. Este trabajo se propone subrayar la relevancia de concebir al público de la modernidad temprana como un aliado vital en la producción de significado de las obras dramáticas, al tiempo que sugiere posibles efectos de la presencia femenina en la recepción del acontecimiento teatral aurisecular e isabelino que podrían originarse no solo en convenciones dramáticas análogas, sino en las características específicas de los espacios de representación.

Palabras clave. Teatro isabelino; teatro aurisecular; audiencia; mujeres; espacio; efectos.

¹ La investigación para la publicación de este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto Fondecyt Regular N° 1221612: «Building Bridges: Comparative Study of Domestic Spaces in Selected Comedies by Lope de Vega and William Shakespeare», del cual soy la investigadora principal.

Abstract. The architecture and interior design of the Golden Age *corrales de comedias* and the Elizabethan public theatres, as well as the social rank of the audience who went to see the performances, have been studied in detail by experts of both theatrical traditions. However, there are almost no publications on the impact produced by the presence of women in the audience, let alone comparative studies on the subject. This paper aims to underline the relevance of conceiving the early modern audience as a vital ally in the production of meaning of the plays, while suggesting possible effects of the female presence on the reception of the Golden Age and Elizabethan theatrical event that might originate not only in analogous dramatic conventions, but also in the specific characteristics of the performance spaces.

Keywords. Elizabethan theatre; Golden Age theatre; audience; women; space; effects.

1. PRÓLOGO

Comprender y analizar el comportamiento de los miembros de la audiencia que desbordaban los corrales de comedias y los teatros públicos de los siglos XVI y XVII y, más específicamente, la presencia de mujeres dentro de este grupo, tanto en España como en Inglaterra, supone a menudo perseguir sombras, pues no contamos con suficientes testimonios de quienes acudían a las representaciones. Si bien las investigaciones acerca de los teatros y su público abundan en la tradición teatral del Siglo de Oro (1492-1659/1681²), así como en la de la era isabelina (1576-1642³), la mayoría de estos estudios se centran en describir los espacios escénicos y clasificar al público según su rango social. En el caso del teatro aurisecular, las publicaciones de John E. Varey y N. D. Shergold⁴ contribuyen a comprender mejor el contexto cultural que dio origen a los primeros corrales de comedias en Madrid y el modo en que estos eran administrados; John J. Allen y José María Ruano de la Haza⁵, por su parte, se detienen en la arquitectura y

² Este período se iniciaría después de la Reconquista española, alrededor de 1492 (o con la publicación de la *Gramática castellana* de Nebrija en el mismo año), y llegaría a su fin con la firma del Tratado de los Pirineos entre España y Francia en 1659 y/o en 1681, año de la muerte de Pedro Calderón de la Barca.

³ Las fechas no coinciden exactamente con el reinado de Isabel I Tudor (entre 1558 y 1603), sino que se refieren a la construcción del primer teatro público en Londres en 1576 y al cierre de toda actividad teatral pública en Inglaterra en 1642.

⁴ Varey y Shergold, 1958, pp. 73-95, y de los mismos autores, todos los volúmenes de *Teatros y comedias en Madrid: estudio y documentos*, 1971-1994.

⁵ Allen y Ruano de la Haza, 1994; Ruano de la Haza, 1991.

diseño de estos espacios de representación, y José María Díez Borque⁶, entre muchos otros, realiza un significativo aporte respecto del público de los corrales, su lugar en la sociedad de la época y su ubicación en las galerías o graderías.

En lo concerniente a la escena inglesa, las obras principales de los últimos sesenta años que abordan el tema de la audiencia en los teatros públicos de la modernidad temprana son: *Shakespeare's Audience*⁷ y *Shakespeare and the Rival Traditions*⁸ de Alfred Harbage, *The Privileged Playgoers of Shakespeare's London*⁹ de Anne Jennalie Cook y *Playgoing in Shakespeare's London*¹⁰ de Andrew Gurr. En las páginas de estos libros encontramos documentos originales, estadísticas y diversas clasificaciones de la audiencia londinense —descrita como popular, privilegiada, plebeya, ciudadana, entre otras categorizaciones de corte bastante demográfico— que ofrecen un panorama detallado del espacio físico, social y económico de quienes frecuentaban los teatros. Sin embargo, como señala Jeremy Lopez, «all of this classification, used to provide a context within which to consider the drama, gives on the surface the impression of more rigidly segregated audiences and more easily dichotomized audience tastes than the evidence actually yields up»¹¹. En efecto, uno de los desafíos de estudiar el público de la modernidad temprana consiste en evitar segregarlo de manera artificial o, por el contrario, considerar la audiencia como una masa monolítica e indiferenciada de personas que se comportaban de manera uniforme.

Partiendo de la premisa de que las mujeres iban al teatro tanto en la España del Siglo de Oro como en la Inglaterra isabelina, surgen diversas preguntas de investigación: ¿de qué manera influía su presencia en el proceso creativo de los ingenios o dramaturgos, «autoras de comedias»¹² o dramaturgas?, ¿dónde se ubicaban dentro de los recintos teatrales?, ¿qué efectos producían sus reacciones en la actuación de los actores en el caso inglés y de actores y actrices en los tablados españoles¹³?, ¿cómo influía su comportamiento en el resto de la audiencia?

⁶ Díez Borque, 2002 y 2003.

⁷ Harbage, 1941.

⁸ Harbage, 1952.

⁹ Cook, 1981.

¹⁰ Gurr, 2004.

¹¹ Lopez, 2003, p. 16.

¹² Granja, 2002, pp. 217-219. Ver también Sanz Ayán, 2001, pp. 543-579.

¹³ Ver Ferrer Valls, 2002.

En este artículo no responderé la primera pregunta, sino que me centraré en las cuatro últimas, pues todas estas se refieren a la audiencia femenina y a su rol en el desarrollo del acontecimiento teatral de los siglos XVI y XVII.

Dado que la cultura teatral española y la inglesa se desarrollan de modo paralelo y no se identifican del todo, mi hipótesis propone que comparar y contrastar los efectos de la aparición de mujeres en el público de los espacios teatrales característicos de las tradiciones dramáticas que nos ocupan —los corrales de comedias de Madrid y los teatros públicos de Londres— es relevante, ya que nos permite comprender mejor las dinámicas que se daban entre dramaturgos, actores y espectadores antes, durante, y después de las representaciones, en el marco de contextos culturales específicos. La proliferación de espacios de representación en ambos países no permite analizarlos en su totalidad, por lo que la mayoría de los ejemplos que traeré a colación corresponden, específicamente, al corral del Príncipe, ubicado en el centro de la villa de Madrid, «en una manzana delimitada por la calle del Lobo al este, la del Prado al sur y la del Príncipe al oeste»¹⁴, y al Globe Theatre, construido en 1599 en la ladera sur del Támesis¹⁵.

Debido a la extensión de este artículo, presento aquí una investigación preliminar sobre la base de textos históricos, morales (manuales didácticos de comportamiento o tratados de costumbres), además de investigaciones relacionadas con el teatro y la situación de la mujer durante la modernidad temprana en España e Inglaterra. En este sentido, para poder comprobar con mayor certeza la hipótesis que planteo y estudiar a cabalidad el impacto de la presencia femenina como parte de la audiencia, sería necesario examinar muchas otras fuentes¹⁶. En primer lugar, un corpus abundante de obras auriseculares e isabelinas que muestren la relevancia de los personajes femeninos en el desarrollo de la acción, las referencias metateatrales, y, especialmente, los prólogos, epílogos, coros, y discursos o «stage orations» (oraciones o

¹⁴ Ruano de la Haza, 1991, p. 14.

¹⁵ El primer teatro del Globo funcionó desde 1599 hasta el 29 de junio de 1613, fecha en que se incendió durante el montaje de *Enrique VIII* de Shakespeare y Fletcher. Los *King's Men* —compañía de teatro de Shakespeare en ese momento— reconstruyeron este teatro al año siguiente. El segundo Globo funcionó hasta 1642. Ver Dustagheer, 2018, p. 21.

¹⁶ Keenan, 2014, p. 133. Otras formas de evidencia son: recibos, pagos, cartas, diarios, y memorias.

súplicas escénicas)¹⁷ —nombre que utiliza Tiffany Stern— escritos por los mismos dramaturgos, por editores, o por imitadores de los autores para solicitar un determinado comportamiento de la audiencia y guiar así la recepción de la representación¹⁸. En el teatro isabelino estos paratextos no eran necesariamente una parte permanente de las obras a las que se adjuntaban, sino que a veces se componían especialmente (y exclusivamente) para sus primeras representaciones¹⁹. A estas fuentes, que podríamos llamar «internas» o «inherentes al texto», se añaden las «intermedias», que podrían estar constituidas tanto por los testimonios de dramaturgos, miembros de las compañías de teatro, como aquellos que provienen directamente de espectadores de la época, aunque sean escasos. Existen también datos «externos», es decir, aquellos que proporciona la historia del teatro, el contexto sociocultural y la posición de la mujer en este, reflejada, en parte, en los manuales de buenas costumbres (*conduct literature*), además de los tratados referidos al oficio teatral que se publicaron en esta época²⁰. Aun cuando algunas conclusiones sean iniciales, este estudio plantea una perspectiva comparativa de investigación que subraya la importancia de concebir la audiencia de la modernidad temprana como un aliado vital en la producción de significado de las representaciones y de su recepción.

¹⁷ Stern, 2004b, p. 136.

¹⁸ Purcell, 2019, p. 20. Shakespeare fue bastante neutral en estos discursos. Seis de sus obras comienzan con prólogos (*2 Henry IV*, *Henry V*, *Troilus and Cressida*, *Pericles*, *Henry VIII* y *The Two Noble Kinsmen*); otras cuatro tienen solo epílogos (*A Midsummer Night's Dream*, *As You Like It*, *All's Well That Ends Well* y *The Tempest*), y cuatro cuentan con la figura de un coro que apela a la audiencia (*Romeo and Juliet*, *Henry V*, *Pericles* y *The Winter's Tale*). Algunas de estas obras poseen más de uno de estos discursos. En España, los prólogos de las *Partes* de comedias de Lope de Vega son un buen ejemplo. Ver Couderc, 2009, p. 123.

¹⁹ Stern, 2004b, p. 120.

²⁰ En Inglaterra destacan las publicaciones de John Northbrooke, *A Treatise wherein Dicing, Dauncing, vaine Playes, or Enterluds [...] are reprov'd [...] (1577)*, de Philip Stubbes, *The Anatomy of Abuses (1583)*, de Stephen Gosson, *Plays Confuted to Five Actions (1590)*, de John Rainolds, *Th'overthrow of Stage Playes (1599)*, y, especialmente, la de William Prynne, *Histriomastix (1632)*, quien adopta un enfoque de género de particular relevancia para el tema de este artículo, aunque es posterior a la muerte de Shakespeare.

2. MUJER EN LA SOCIEDAD

Existe evidencia suficiente para afirmar que tanto en la España barroca como en la Inglaterra isabelina las mujeres frecuentaban los corrales de comedia y los teatros públicos respectivamente, pero siempre dentro un marco sociocultural y moral en el cual la noción de mujer solía ser compleja, ambigua e inestable. En efecto, Mary Morrissey y Gillian Wright advierten que «one of the most important insights of recent scholarship has been that there is no single homogeneous category of “the early modern woman”. Women’s experiences were affected by many different factors, including rank, age and family situation»²¹. En esta misma línea, Sara Mendelson y Patricia Crawford, agregan que definir el concepto de mujer fue tema de una gran variedad de publicaciones durante los siglos XVI y XVII; de este modo, «[t]hrough the lenses of medical, scientific, legal, and political frameworks, woman was characterised and known»²². Además de lo anterior, Mendelson y Crawford observan que la idea de mujer provenía siempre de textos escritos por hombres cuyas publicaciones transmitieron el estereotipo oficial de la feminidad. Sin embargo, es fundamental considerar que estas categorizaciones, definiciones, y prescripciones morales acerca del sexo femenino podían ser culturalmente aceptadas, pero no necesariamente operativas en la vida cotidiana de todas las mujeres; en efecto, Phyllis Rackin sostiene que «the fact that male superiority was taken for granted does not mean that every woman was subordinate in every way to every man or that many women did not occupy positions of authority and power that would be considered exceptional even today»²³.

En España la defensa de la mujer se alza en obras como la novela *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro y el tratado *De Institutione Feminae Christianae* (1524²⁴) de Juan Luis Vives, dedicado a la reina Catalina de Aragón, pero también escrito para la educación de su hija María. Esta obra alcanzó gran popularidad, ya que se reimprimió

²¹ Morrissey y Wright, 2006, p. 55.

²² Mendelson y Crawford, 1998, p. 15.

²³ Rackin, 2005, p. 27.

²⁴ La edición de Valencia de 1528, traducida del latín por Juan Justiniano, fue la primera traducción y edición en español de la obra.

constantemente durante el siglo XVI²⁵, la misma centuria en la que surgen publicaciones como el coloquio *Diálogo en laude de las mujeres* (1580) que Juan de Espinosa dedica a la emperatriz María de Austria, así como el famoso e influyente texto, *La perfecta casada* (1583) de fray Luis de León. Estos y otros autores de la época detallan claramente las virtudes de las mujeres, al mismo tiempo que plantean su inferioridad intelectual, moral y física respecto del hombre, cuestión coherente con el contexto moral, político, jurídico, y económico, y con los limitados conocimientos de medicina que se tenían en esos siglos.

Los manuales de conducta (*conduct literature*) proliferaron en la modernidad temprana inglesa. Según Kate Aughterson, en términos generales la literatura «de conducta» abarca desde homilías, oraciones y sermones, pasando por folletos educativos y prácticos hasta sátiras y defensas²⁶, y estaba destinada a orientar a las personas en su vida moral y social. Estas narraciones estaban dirigidas en última instancia a las mujeres, aunque dadas las tasas de alfabetización del período, es probable que los hombres las superaran en número de lectores. La publicación de *Vives* ya mencionada también circuló por tierras inglesas en la traducción realizada en 1557 por Richard Hyrde, uno de los tutores de la casa de Thomas More. Asimismo, fueron muy populares *The Flower of Friendship* (1567), de Edmund Tilney, quien dedica la obra a su prima, la reina Isabel I, al igual que *A Godlie Forme of Household Government* (1598) de John Dod y Robert Cleaver, además de los ocho tratados recopilados en *Of Domesticall Duties* (1634) de William Gouge, entre otros.

Tanto los textos españoles como los publicados en inglés son de carácter exhortativo y plantean que las virtudes femeninas ideales deben ser la castidad, la obediencia y el silencio, entendido no solo como el acto de callar, sino como ejercicio de humildad y subordinación, pues tener voz supone gozar de cierto poder y ejercer autoridad. Aughterson observa que la mayoría de estos volúmenes se ocupan de los deberes específicos que las mujeres deben realizar en el hogar, según su

²⁵ *De Institutione Feminae Christianae* (Amberes, Michel Hillen, 1524) fue el primer texto latino impreso. El libro se tradujo al inglés y se imprimió en cuatro cuartos entre 1529 y 1531. Ver Beauchamp, Hageman, y Mikesell, 2002, pp. xxxvix-xlix y lxxvii-xciii.

²⁶ Aughterson, 1995, p. 67.

estado civil²⁷. Sin embargo, aunque abunde la literatura que presenta a la mujer de estos siglos como subordinada al hombre y, por tanto, inferior, también existe evidencia para demostrar que un extenso grupo de mujeres participaba activamente de la empresa teatral en ambos países, ya sea como dramaturgas²⁸, «autoras de comedias»²⁹, funcionarias administrativas de algún teatro o compañía específica, y, en el caso español, actrices³⁰ que encarnan a los personajes femeninos de las obras³¹. La vida teatral casi sin precedentes que se desarrolla en ambos países en esta época permite a las mujeres desplazarse desde el espacio doméstico del hogar a los espacios públicos de representación donde, al tiempo que algunas trabajan en oficios relacionados con el teatro, otras disfrutaban del espectáculo y se integran a un grupo considerable y variado de la sociedad como miembros de la audiencia.

3. MUJERES EN EL TEATRO: MIEMBROS DE LA AUDIENCIA

No sabemos el número exacto de mujeres que circulaban por los espacios teatrales áureos e isabelinos, pero estas constituían una parte importante de la audiencia. Gurr sostiene que mujeres inglesas de todo rango social comienzan a ir al teatro más asiduamente después de 1600, con un creciente número entre 1599 y 1614 en el Globo. Con todo, que hubiese un número significativo de mujeres en el público no significa que las asistentes quedaran exentas de cierta estigmatización; en otras palabras, no era bien visto que acudieran solas al teatro, sobre todo si eran solteras. Las viudas tenían más libertades, pero, en cualquier caso, se les recomendaba ir acompañadas, ya sea del marido,

²⁷ Aughterson, 1995, pp. 67-68.

²⁸ Algunas notables dramaturgas del Siglo de Oro son: Ana Caro (1590-1646), María de Zayas (1590-1647), y Leonor de la Cueva (1611-1705). En Inglaterra destacan: Mary Sidney (1561-1621), Elizabeth Cary (1585-1639), Mary Wroth (c. 1587-1652), y, más tardíamente, Aphra Behn (1640-1689), primera dramaturga profesional inglesa (ver Cerasano y Wynne-Davies, 1997, pp. 13-18, 43-47 y 91-95), además de Margaret Cavendish (1623-1673), autora de “closet drama” o “drama de armario”, un género dramático escrito principalmente para ser leído. Ver Hackett, 2013, p. 179.

²⁹ Ver Granja, 2002, y Sanz Ayán, 2001.

³⁰ Ver Ferrer Valls, 2002; Baldwin Lind, 2020, y González, 2008.

³¹ Ver González, 1995, pp. 41 y 48; Vitse, 1978, pp. 155-159, y Villalba, 2003, pp. 273-274.

o de algún sirviente o dama de compañía para evitar ser tildadas de libertinas o directamente de prostitutas³². Por esto, según Gurr, muchas de ellas iban en grupo, como en el caso de Ann Halkett, quien habría iniciado esta costumbre en la década de 1630. Otras mujeres, incluidas las hermanas de la dramaturga Margaret Cavendish, habrían hecho lo mismo, aunque igualmente un lacayo las escoltaba hasta las puertas de los teatros y las esperaba fuera para llevarlas de regreso a casa³³. Sin embargo, me parece que esta costumbre se dio mucho antes en tierras británicas de manera informal; efectivamente, el mismo crítico incluye los nombres de varias mujeres que fueron al teatro entre 1567 y 1642 como parte de un grupo, a veces mixto o familiar³⁴.

Desde una perspectiva más ficcional, pero muy ilustrativa, Juan de Zabaleta describe en su obra cumbre las costumbres teatrales dentro de la tradición áurea varios siglos antes de las investigaciones acerca del teatro isabelino de Gurr. La notable prosa zabaletiana se detiene en la observación de las mujeres españolas que acudían en grupo a los corrales de comedias: «Los hombres van el día de fiesta a la comedia después de comer; antes de comer, las mujeres. La mujer que ha de ir a la comedia el día de fiesta, ordinariamente la hace tarea de todo el día. Conviénese con una vecina suya, almuerzan cualquier cosa, reservando la comida del mediodía para la noche»³⁵. Como comentaré más adelante, la pluma de Zabaleta no se limita a describir algunos ritos sociales relacionados con el acontecimiento teatral, sino que lo enmarca y funde con los nimios pormenores de la vida cotidiana, como si ir al teatro fuera una actividad más de la jornada. Según Enrique García Santo-Tomás, el autor «diseciona las prácticas cotidianas de un día festivo (asumido generalmente como el domingo, según corrobora Cuevas) desde un orden estrictamente cronológico»³⁶. El relato de Zabaleta da la impresión de que hombres y mujeres iban al teatro en horarios diferentes, pero la verdad es que compartían el espacio y, como sus homólogas inglesas, también se les recomendaba ir acompañadas, ojalá por un varón.

³² Keenan, 2014, p. 138.

³³ Gurr, 2004, p. 68.

³⁴ Gurr, 2004, pp. 224-246.

³⁵ Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, p. 217.

³⁶ García Santo-Tomás, 1998, p. 312. La referencia a Cuevas remite a la edición de Cristóbal Cuevas García de *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, pp. 45-46.

La cuestión acerca de la licitud moral del teatro es transversal en todo Europa y supone un constante enfrentamiento entre moralistas —en Inglaterra mayoritariamente puritanos— y amantes del teatro en el que casi siempre predomina una visión que intenta excluir a la mujer del espacio teatral, tanto del escenario como de entre el público del corral de comedias o de los teatros públicos, además de someterla a una severa vigilancia³⁷. No obstante, ni en la España aurisecular ni en la Inglaterra isabelina se cumplían siempre las normas morales asociadas a las artes escénicas; de hecho, Stephen Orgel señala que a algunos extranjeros que visitaron Londres les llamó la atención que las mujeres fueran al teatro sin ser escoltadas y sin máscara³⁸. Es probable que el contraste con otros teatros europeos haya quedado de manifiesto, pues cuando el inglés Thomas Coryat visitó uno en Venecia en 1611 notó las severas restricciones impuestas a las espectadoras: «women attended the theatre in double masks covering the area from their foreheads to the base of their necks. In addition, seating arrangements between men and women were carefully regulated»³⁹.

Ahora bien, para poder rastrear la presencia de mujeres en el público y, específicamente, los efectos de esta, es importante comprender la naturaleza del concepto de audiencia en el contexto teatral de los siglos XVI y XVII. Como sabemos, se puede considerar la «audiencia» como una masa o multitud de personas, mientras que las «audiencias», como un grupo heterogéneo de la población que no solo varía según las circunstancias, sino que reacciona de manera diferente e individual al ver una representación. Jennifer A. Low y Nova Myhill analizan las ideas divergentes de Anthony Dawson⁴⁰ y Paul Yachnin⁴¹ para afirmar que «the first term implies a collective entity — one that the dramatists might know and appeal to (and even create) as a group; the second emphasizes the variety of experiences and viewing practices that individuals brought to the early modern theater»⁴². Paul Menzer, en cambio, se remonta a debates de la era isabelina y se detiene en

³⁷ Cotarelo y Mori, 1904.

³⁸ Orgel, 1989, p. 8.

³⁹ Cerasano y Wynne-Davies, 1997, p. 214, nota 3.

⁴⁰ Dawson, 2001.

⁴¹ Yachnin, 2001.

⁴² Low y Myhill, 2011, pp. 3 y 8. Dawson aboga por una experiencia colectiva de la audiencia que se involucra en la representación de las obras que ejercen un control escópico (del verbo griego *skopein*, σκοπεῖν: mirar, observar), para captar la atención.

el diagnóstico de la audiencia de John Davies (1565-1618), poeta y maestro de escritura, quien, según el crítico, describe el momento en que termina una representación cuando «at some point between the play's end and the audience's exit, *collectivity* reverts to *diversity*, as the singular audience disintegrates into Davies's varied collection of class and vocational representatives [townsmen, gentlemen, and whores, porters and servingmen]»⁴³. La audiencia sería entonces una colectividad masiva, pero al mismo tiempo diversa, cuestión que es relevante al momento de analizar el impacto de las reacciones femeninas, puesto que, como advierte Stephen Purcell, cuando se define a la audiencia como una sola voz «we have the elision of a single voice with a collective identity (“a mob”), in which the response of a lone spectator comes to stand for that of the whole crowd (which may, of course, have actually contained spectators with all kinds of different feelings)»⁴⁴.

Aunque los autores mencionados entienden la experiencia de la audiencia en términos diferentes, comparten la idea de que las obras ejercían un control significativamente mayor sobre el público que a la inversa, aspecto con el que Lopez⁴⁵ concuerda parcialmente. Purcell refuerza esta idea al señalar que los textos de la modernidad temprana no solo son reactivos a una audiencia existente, sino que en cierto modo también la crean, o al menos la moldean, según el modo en que se dirigen al grupo imaginado⁴⁶. En este sentido, las mujeres que frecuentan los teatros durante los siglos XVI y XVII influyen de manera directa e indirecta en el proceso creativo de los dramaturgos que intentan “escribir para ellas”⁴⁷ —actrices y audiencia femenina—, además de adoptar estrategias como, por ejemplo, «escoger bien el título e inscribir en él un primer gancho dirigido al público, y, en particular, a las espectadoras»⁴⁸.

Para Low y Myhill queda en evidencia que los dos modos de considerar al público —audiencia/audiencias— a menudo se abordan por vías paralelas cuando la interacción entre estas perspectivas es lo que

Yachnin considera que los miembros de la audiencia experimentan el placer de ir al teatro de modo individual. Ver Dawson, 2001, p. 96, y Yachnin, 2001, p. 80.

⁴³ Menzer, 2011, p. 27. Énfasis mío. Ver Davies, *Epigrammes*, 17, «In Cosmum».

⁴⁴ Purcell, 2019, p. 18.

⁴⁵ Lopez, 2003, p. 7.

⁴⁶ Purcell, 2019, p. 20.

⁴⁷ Ver Ferrer Valls, 2002.

⁴⁸ Torres, 2022, p. 3.

ofrece una visión más completa que nos permite entender mejor su composición, ya sea como un grupo o como una sección dentro de un conjunto. Dado lo anterior, antes de adentrarnos en el corral de comedias madrileño del Príncipe y en el teatro londinense del Globo, es necesario hacer algunas advertencias. En primer lugar, comprender que las mujeres presentes en la audiencia no reaccionaban en bloque ni del mismo modo, aunque obviamente el comportamiento de unas influía en las otras, ya que en momentos de fuertes emociones se pueden producir reacciones en cadena. Por lo tanto, me parece más apropiado referirme a las «audiencias femeninas» para recalcar el carácter individual de cada mujer del público y la variedad de estas de acuerdo con su clase social y con el tipo de espacio teatral al que acudían. Un ejemplo ilustrativo de esto es que en Londres la situación de las mujeres de la audiencia en la sala privada de los Blackfriars era muy diferente a la del Globo, no solo porque el primer recinto se ubicaba en la ribera norte del Támesis en un área que estaba bajo la jurisdicción de la corona, sino porque era más pequeño, por ende, con un aforo de un máximo de 700 espectadores en comparación con los 2000 o 3000 que podía acomodar el segundo⁴⁹, a lo que se añade que los asistentes debían pagar un precio más elevado por sus entradas. Amelang plantea que este tipo de espacio no se desarrolló en Madrid donde no habría existido un teatro público céntrico de dimensiones más pequeñas y techado que fuese distinto al de los corrales y que estuviese pensado para un público de élite. El autor considera que esta diferencia de espacios de representación⁵⁰ distingue a ambas tradiciones teatrales, aunque, como es bien sabido, en ambas el teatro cortesano⁵¹ albergaba a la nobleza. Con todo, es casi imposible identificar conductas particulares de las mujeres en la audiencia de los corrales de comedias y teatros públicos porque casi no existen testimonios directos de las asistentes.

Otro aspecto relevante de mencionar es que casi todas las referencias acerca de la presencia y reacciones de las mujeres como miembros de la audiencia en ambas tradiciones teatrales provienen de textos escritos por hombres. En este sentido, Richard Levin sostiene que «these men could be wrong, although in the case of the playwrights, at least, it was in their own interest to be right. And finally, all [their]

⁴⁹ Gurr, 2004, pp. 26 y 32. El autor se refiere al segundo teatro de *Blackfriars*.

⁵⁰ Amelang, 2023, pp. 73-77.

⁵¹ Díez Borque, 1998.

comments involve some stereotyping of women»⁵². Por su parte, Siobhan Keenan reconoce que, si bien la audiencia isabelina estaba formada predominantemente por hombres jóvenes, también admitía a miembros más mayores de la sociedad, niños y mujeres⁵³. En el caso de las últimas, el crítico identifica a algunas y consigna sus nombres como, por ejemplo, una sirvienta llamada Elizabeth Hatrell (1611), algunas aristócratas como Elizabeth Wybarn (1612)⁵⁴, Lady Anne Cecil y Elizabeth Williams (1614); sin embargo, hace hincapié en que

[o]ther evidence makes it clear that they were not the only women to be found at the theatres. While contemporary allusions suggest that the open-air theatres were infamous for the presence of prostitutes, extant records provide specific evidence of working women and women of humbler social status attending the open-air playhouses. These include women such as Marion Frith the transvestite and reputed cut-purse [...] who reportedly attended a performance [...] at the Fortune Theatre (1611) and a number of women gatherers [...] such as Joan Hewes, Mary Phillipps and Elizabeth Wheaten⁵⁵.

A pesar de esta variedad de mujeres que conforman la audiencia en Inglaterra, solo he dado con algunos testimonios escritos por ellas mismas, como el de Lady Anne Halkett (1622-1699), el de la duquesa Margaret Cavendish (1623-1673), y el de la condesa Mary Rich (1625-1678)⁵⁶, pero todas ellas pertenecen a la nobleza y sus relatos son posteriores a 1666, ya finalizado el período isabelino. En cambio, el número de relatos escritos por ingleses de renombre —John Northbrook, Stephen Gosson, Robert Greene, Thomas Platter, entre otros— es bastante extenso⁵⁷ y, sobre todo a contar del siglo xx, las investigaciones de historiadores y críticos teatrales pertenecientes a ambas tradiciones dramáticas contribuyen con datos que permiten describir y definir mejor la participación de las mujeres en el espacio destinado al público dentro de los teatros comerciales.

⁵² Levin, 1989, p. 167.

⁵³ Keenan, 2014, p. 137.

⁵⁴ Keenan, 2014, p. 138.

⁵⁵ Keenan, 2014, p. 138. Mary Frith inspiró *The Roaring Girl* (c. 1607-1610), comedia jacobina escrita por Thomas Middleton y Thomas Dekker. Ver también Gurr, 2004, pp. 231, 234, 240, 244 y 246.

⁵⁶ Cerasano y Wynne-Davies, 1997, pp. 164-165.

⁵⁷ Gurr, 2004, pp. 247-301.

4. AUDIENCIAS FEMENINAS: EFECTOS ESPACIALES

Si hacemos una composición de lugar del teatro del Globo en Londres y del corral de comedias del Príncipe en Madrid en un día de estreno, podemos intentar recrear las circunstancias que rodeaban el acontecimiento teatral de los siglos XVI y XVII y rastrear a las mujeres que participan de él como parte de la audiencia. La arquitectura y diseño interior de estos espacios de representación modela, en cierto sentido, el comportamiento de las espectadoras, es decir, el espacio y las reacciones dentro de este están bastante ligadas.

En el Globo encontramos *groundlings*, personas de pie alrededor del escenario, y en el patio detrás de las lunetas del corral de comedias mosqueteros, varones de clase humilde que pagaban una entrada bastante módica y también estaban de pie. Dentro de los corrales españoles, como describe muy bien Ignacio Arellano, el público se ubicaba en el centro o en «otra serie de localidades de varios niveles laterales, y enfrentadas al escenario. En el patio existe la zona libre para los espectadores de pie, aunque puede haber algunos asientos, bancos y tarimones, distintos de los de gradas y taburetes, que son otras localidades distintas. A los dos lados del patio se colocan las gradas, asientos para gente de más categoría social que la plebe de los mosqueteros de a pie»⁵⁸. Según Ricardo Navas Ruiz, «el grupo más inquieto era el de los mosqueteros, quienes con sus aplausos y su “vitor” o con sus silbos y alboroto determinaban el éxito o fracaso de una obra. Posiblemente ellos conforman una buena parte del «vulgo»⁵⁹ al que se refiere Lope de Vega, la «bestia fiera»⁶⁰ a la que Ruiz de Alarcón encara en el prólogo que antepone a sus *Comedias* (1628)⁶¹, o el público que Shakespeare denomina «many-headed multitude»⁶². Cabe decir que estas descripciones de la audiencia son algo negativas y contradictorias, particularmente en Lope, puesto que las personas que frecuentaban los teatros, tanto en España como en Inglaterra, formaban un conjunto bastante heterogéneo que no se limitaba solo a un público poco

⁵⁸ Arellano, 2020, p. 31.

⁵⁹ Lope se refiere muchas veces en su *Arte Nuevo* al comportamiento del vulgo; por ejemplo, vv. 10-11, vv. 138-140, vv. 147-156, vv. 236-242, entre otros.

⁶⁰ Ruiz de Alarcón, *Obras completas*, vol. I, p. 60.

⁶¹ Navas Ruiz, 1991, p. 49.

⁶² Shakespeare, *Coriolanus*, 2.3.16-17.

educado. En todo caso, parece haber una cuestión de “cantidad” en la apreciación de los dramaturgos respecto de la audiencia; en otras palabras, significa que mantener el control de una multitud es un desafío que no siempre depende de la calidad estética de las obras y del talento de los actores durante su representación, sino del influjo de unos asistentes sobre otros, aspecto que involucra a las mujeres.

Además de las personas de pie, las galerías solían estar abarrotadas de espectadores de toda condición social, quienes debían realizar grandes esfuerzos por escuchar lo que declamaban los actores en medio de los gritos de los vendedores ambulantes, del sonido de la música, de las risas, del golpeteo de los entusiastas aplausos o del abucheo del público. En estos espacios teatrales se producen constantemente reacciones concatenadas, es decir, los miembros de la audiencia no solo prestan atención u observan la puesta en escena, sino que también pueden ver a los otros espectadores e interactuar entre ellos, ya que, según Keenan, «audiences were large and usually visible to each other»⁶³. Los amantes del teatro acuden a ver una obra, pero, al mismo tiempo, desean ser vistos, y aquello que unos realizan afecta a los otros. Digamos que todas las personas que están ahí de cuerpo presente como parte del público, de la compañía de teatro a cargo del montaje, o del personal del recinto teatral se retroalimentan constantemente. Como ya decía, se da aquí una cuestión espacial muy significativa, pues la misma arquitectura, diseño y ubicación de las galerías y palcos tanto de los corrales de comedias como de los anfiteatros abiertos, así como la proximidad física de las personas dan forma y producen cierta complicidad entre los actores y el público.

Efectivamente, el teatro público y comercial español e inglés de la modernidad temprana produce un espectáculo de masas, pero conformado por personas individuales que interactúan sobre la base de una profunda complicidad construida de múltiples convenciones dramáticas y en espacios teatrales que poseen características específicas de tamaño, aforo y distribución del público, entradas y salidas, dimensiones del escenario, capacidad acústica y luminosidad, entre muchas otras. Al referirse a las condiciones de representación específicas de Londres, Gurr, junto a Karoline Szatek, afirman que «audiences at the early modern theaters from Shakespeare’s time up to the closure of 1642 were different from modern spectators in two distinct ways.

⁶³ Keenan, 2014, p. 146.

First, they behaved as crowds, not as individuals, and second the female element in their composition influenced their behavior more strongly than the witnesses of the time were prepared to admit»⁶⁴. Es decir, ambos autores reconocen que la presencia de mujeres como parte del público tiene efectos en el acontecimiento teatral, aunque no los especifiquen en estas líneas.

En las tierras hispánicas, pese a que los corrales de comedias diferían en tamaño y aforo, el del Príncipe en Madrid tenía capacidad para alrededor de unos 1000 asistentes⁶⁵ en un comienzo, pero su aforo se duplicó con el tiempo, aunque nunca como para albergar a las 3000 personas del Globo en Londres⁶⁶, al menos en temporadas de verano cuando no quedaba ni un mínimo espacio libre durante las funciones⁶⁷. Por lo tanto, es bastante esperable que se produjera el contacto de las miradas, la propagación de los olores, la expansión de los sonidos, o el roce con otros cuerpos, aunque compartir el espacio teatral con este nivel de proximidad física no significa que el público de estos siglos haya sido monolítico, como he insistido. De hecho, el precio de las entradas y la ubicación en las diferentes localidades de las galerías nos dan pistas acerca de la procedencia de cada miembro de la audiencia. José María Díez Borque se refiere al carácter excluyente del espacio de los corrales y explica que «[f]rente a la pluralidad de públicos repartidos en una pluralidad de espacios, [...] ahora un solo lugar se convierte en receptáculo de esa pluralidad de receptores, cuya presencia está supeditada al pago de un precio de entrada, que varía considerablemente»⁶⁸. Algo similar ocurre en los teatros públicos londinenses o anfiteatros abiertos; los espectadores no solo pagan por ver una obra dramática representada, sino que las expectativas de diversión incluyen todo tipo de actividades que ocurren de modo simultáneo⁶⁹.

⁶⁴ Gurr y Szatek, 2008, p. 157.

⁶⁵ Allen, 2003.

⁶⁶ Dustagheer, 2018, p. 25; Keenan, 2014, p. 134.

⁶⁷ Shakespeare solía montar obras en el Globo en verano y en el teatro techado de Blackfriars en invierno. Es interesante la evidencia de Menzer, quien muestra que durante el invierno algunas representaciones de renombrados dramaturgos no lograban convocar demasiado público por factores externos a su calidad estética, como el clima de Londres, las enfermedades, etc. Ver Menzer, 2011, p. 20.

⁶⁸ Díez Borque, 2003, p. 233.

⁶⁹ En lengua inglesa *theatre* y *playhouse* no son conceptos intercambiables en el contexto de la era isabelina y jacobina, aunque frecuentemente se utilicen como sinónimos.

Como he planteado en una publicación de 2020, el análisis del público que habita los espacios teatrales auriseculares e isabelinos

permite comprender que el lugar que cada espectador ocupa no remite a una simple ubicación física, sino que implica una posición en el entramado social, una identidad dentro de la comunidad que el teatro se encarga de desplegar sobre las tablas y dentro del mismo recinto que alberga a los espectadores. El teatro comercial de esta época, tanto en España como en Inglaterra, se da en un espacio democrático, jerárquico y segregado a la vez⁷⁰.

¿Dónde encontramos a las mujeres que conforman parte de la audiencia? Sabemos que los espacios teatrales «diferían en tamaño y aforo, e incluso en su forma, pero poseían características comunes en ambas tradiciones teatrales, dentro de las que destacan tres elementos básicos: un tablado de madera para la representación con forma rectangular, un patio central con o sin asientos, y los aposentos de distinto tipo»⁷¹. Generalmente, las mujeres que frecuentaban los corrales de comedias entraban por una puerta diferente, aunque no todos estos espacios teatrales contaban con una especial para ellas⁷². Agustín de la Granja comenta que en Zaragoza, por ejemplo, los gerentes del Hospital de Nuestra Señora de Gracias propusieron en 1589 la construcción de un teatro «que pudiese coger en él toda la gente [...] con la comodidad y seguridad que conviniese, haciendo los apartamientos necesarios, donde estén las mujeres con el recogimiento y modestia que se requiere y que asimismo entrasen por diferentes puertas ellas y los hombres»⁷³; este proyecto se llevó a cabo al año siguiente. Solo un año después Felipe II envía una cédula a Granada para exigir que «las mujeres entren por diferente puerta que los hombres y estén en

El primero significa «a classical space with a visual focus (it had its origins in the Greek verb *θεᾶσθαι*, ‘to see’), *playhouse* signified a locus of all-purpose entertainment (it can be roughly translated ‘storeplace of fun’)», es decir, una especie de almacén o lugar de diversiones, lo cual podría contribuir a comprender mejor el comportamiento de los miembros de la audiencia. Ver Stern, 2022, p. 186.

⁷⁰ Baldwin Lind, 2020, p. 101.

⁷¹ Baldwin Lind, 2020, p. 94.

⁷² Hay evidencia de que esto ocurría a finales de 1675 en Logroño, donde hombres y mujeres entraban por la misma puerta. Ver Domínguez Matito, 1991, p. 35 del apéndice documental.

⁷³ San Vicente, 1972, pp. 278-279, y Granja, 2001, p. 179.

apuesto aparte, de manera que al entrar ni estar no se puedan comunicar, poniendo un alguacil que tenga cuenta con esto y con que no entre ningún fraile»⁷⁴. A pesar de todas estas disposiciones y de que la mayoría de los corrales de comedias contaban con una puerta exclusiva y un lugar reservado para las mujeres, De la Granja advierte que «no siempre se cumplían las ordenanzas. A veces algunos se disfrazaban de mujer para entrar en la cazuela...»⁷⁵, nombre que recibe este espacio exclusivamente femenino. En palabras de Esther Fernández, este y otros sucesos muestran que dentro del recinto teatral no solo es posible ignorar las normas, sino que «las barreras arquitectónicas aparentemente inamovibles podían esquivarse gracias al ingenio e iniciativa de los espectadores, convirtiendo la distribución interior fija de estos patios en una mera ilusión espacial»⁷⁶. Incluso en aquellos corrales que no disponían de una cazuela para las damas, existían espacios alternativos como los aposentos que eran compartidos por la nobleza o por miembros de una misma familia y donde no se daba la segregación de sexos. También las tarimas o gradas para mujeres, de las que dan cuenta algunos documentos, podrían acreditar un lugar alternativo para el público femenino, pero esto no ocurrió en el corral del Príncipe.

La cazuela solía situarse al frente del tablado a la altura del primer piso, una ubicación bastante privilegiada, en el sentido de que proporcionaba una de las mejores vistas del escenario, a pesar de que en ese lugar las mujeres estaban tan apretadas que casi se cocían vivas, situación que, según De la Granja, pudo haber dado origen, metafóricamente hablando, a la voz teatral «cazuela»⁷⁷, un palco que medía 3,64 por 4,76 metros, es decir, menos de 20 metros cuadrados⁷⁸. Debido a la reducida capacidad de este lugar, así como a la alta demanda de las mujeres por acudir a los corrales, «fue necesario habilitar un lugar bajo el tejado, contiguo a los desvanes que se denominó *cazuela alta*, aunque las condiciones de las mujeres que se encontraban en este nuevo espacio era incluso peor que el de las mujeres de la cazuela. Es éste el lugar al que acudían las mujeres de toda condición social a

⁷⁴ Ver Granja, 1992, pp. 19-24 y 2001, p. 179.

⁷⁵ Granja, 2001, p. 179.

⁷⁶ Fernández, 2008, p. 82.

⁷⁷ Granja, 2001, p. 180.

⁷⁸ Torres, 2022, p. 7.

excepción de las damas, las cuales ocupaban las celosías»⁷⁹. Ruano de la Haza plantea que en el corral del Príncipe hubo dos cazuelas: la alta —de la que existen pocas referencias— y la baja o principal, aunque ambas eran muy pequeñas⁸⁰. El hecho de que las cazuelas estuvieran provistas de orinales para las asistentes podría explicar que la alta se suprimiera pronto porque, como bien describe Ruano de la Haza «en días de mucho público, ya fuera porque los orinales se llenaran pronto, ya fuera porque algunas damas de la cazuela alta no quisieran molestar en ir hasta donde estaban las calderillas, el caso es que ocurrían accidentes»⁸¹. Se podría decir que el aumento de público femenino en los corrales fue uno de los factores que llevó a los empresarios teatrales españoles a crear nuevas localidades y este podría ser un efecto —quizá más externo y comercial— de su presencia en la audiencia.

Quizá el relato que mejor nos introduce en el ambiente de este espacio femenino es el de Zabaleta al refundir «lo picaresco con lo costumbrista y lo grave, [con] una pluma severa y creativa, consumando así el binomio buscado para conseguir el efecto necesario, la frescura que llega hasta nosotros y que nos seduce desde sus estampas brutalmente efectivas o desde sus incesantes caricaturas»⁸². No solo da cuenta del ambiente de fiesta que rodea el acontecimiento teatral del Siglo de Oro, sino de la audiencia al interior de los corrales de comedias y del lugar que cada grupo ocupa según su rango social. El reducido espacio de la cazuela queda de manifiesto en la siguiente descripción zabaletiana:

Ya la cazuela estaba cubierta cuando he aquí al apretador (este es un portero que desahueca allí a las mujeres para que quepan más) con cuatro mujeres tapadas y lucidas, que, porque le han dado ocho cuartos viene a acomodarlas. Llégase a nuestras mujeres y dícelas que se embeban. Ellas lo resisten, él porfía, las otras se van llegando, descubriendo unos tapapiés que chispean oro⁸³.

⁷⁹ Prieto Llamazares, 2005, p. 632.

⁸⁰ Ruano de la Haza, 1989, p. 46.

⁸¹ Ruano de la Haza, 1989, p. 48.

⁸² García Santo-Tomás, 1998, p. 313.

⁸³ Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, p. 320.

La enjundiosa narración continúa y se centra en las mujeres que han llegado más tarde y se dejan caer sobre las que ya están sentadas; luego, las que no han comido antes sienten hambre a eso de las dos y media y comienza el intercambio de «avellanas nuevas»⁸⁴, «ciruelas de Génova y huevos de faltriquera»⁸⁵. García Santo-Tomás comenta que el acto de compartir la escasa comida se transforma en un verdadero «ritual de solidaridad femenina»⁸⁶ que, en mi opinión, se añade a una serie de otras conductas solidarias como, por ejemplo, resistir y responder a los empujones del apretador o desahuecador. No era nada de fácil para este funcionario mantener el orden y apañárselas para que en el reducido espacio de la cazuela cupiera el mayor número posible de damas, a quienes supuestamente no podía tocar, por lo que disponía de una vara para aplastar los pomposos vestidos que quitaban espacio para “meter a presión” en el estrecho cubículo a estas mujeres —a quienes Zabaleta compara con «viruelas locas»⁸⁷.

Las descripciones de lo que supuestamente ocurría en la cazuela revelan que las mujeres que la ocupaban llamaban la atención de diversos modos al resto de los asistentes. Compartir ese espacio les otorgaba cierta libertad de expresión que no podían ejercer en sus hogares o en el marco de un sistema social mucho más estrecho que el de este palco. Es bastante llamativo y algo contradictorio que las autoridades españolas permitieran a las mujeres formar parte de compañías de teatro como actrices y, al mismo tiempo, que se les asignara un espacio distante de los hombres en los corrales de comedias, con una entrada también separada de ellos en la mayoría de los casos.

Por mucho tiempo los estudios teatrales han planteado que una de las discrepancias más marcadas respecto del rol de la mujer en las tradiciones dramáticas estudiadas surge como consecuencia de las actitudes dispares en torno a las actrices profesionales. Es un hecho que las mujeres españolas se incorporaron como actrices a las compañías de teatro, aunque con algunas restricciones, mientras que sus pares ingleses no tuvieron la misma suerte, o al menos no del mismo modo. Respecto de las primeras, Teresa Ferrer Valls señala que al menos

⁸⁴ Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, p. 318.

⁸⁵ Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, p. 321.

⁸⁶ García Santo-Tomás, 1998, p. 325.

⁸⁷ Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, p. 317; García Santo-Tomás, 1998, p. 324; Caro Baroja, 1984, p. 51.

desde 1587 se les permitió formar parte de las compañías de teatro como actrices por «petición de la compañía italiana de *Los Confidentes* presentada al Consejo de Castilla, en Madrid, en noviembre de ese año [quienes] solicitaban licencia para poder representar en el corral del Príncipe con las actrices que llevaban en la compañía»⁸⁸. Ahora bien, Lola González puntualiza que este permiso contemplaba dos restricciones: «la primera de ellas era que las actrices estuviesen casadas y fueran acompañadas por sus cónyuges; la segunda condición era que las dichas actrices siempre representasen en hábito de mujer»⁸⁹.

En Inglaterra no hubo una prohibición formal, ni una declaración legal específica que prohibiera a las mujeres trabajar como actrices⁹⁰; sin embargo, se constituyó en una norma cultural tan arraigada que su incorporación a las compañías de teatro no se realizará de manera profesional hasta principios de 1660⁹¹ después del período de la Restauración bajo el reinado de Carlos II. Amelang aclara, en todo caso, que esta prohibición se aplica solo a las representaciones comerciales de los teatros públicos, ya que las inglesas habían sido durante mucho tiempo protagonistas en una variedad de escenarios y en todos los niveles de la sociedad, con damas gentiles que a menudo asumían los roles principales en las mascaradas de la corte, ciudadanas que actuaban en obras parroquiales y desfiles cívicos, y mujeres de clase baja que solían ganarse la vida como artistas itinerantes (cantantes de baladas, bailarinas, etc.)⁹².

Orgel explica que, aunque las compañías teatrales isabelinas no incorporaron oficialmente a actrices en su personal, el público inglés sí tuvo la oportunidad de ver mujeres en el escenario gracias a las visitas

⁸⁸ Ferrer Valls, 2002, p. 141. Ya desde 1574 la compañía italiana de Ganassa se encontraba en España y en su escritura de formación menciona a la famosa actriz italiana Bárbara Flaminia, esposa de Ganassa. Ver también Baldwin Lind, 2020, p. 96, y González, 2008, p. 138.

⁸⁹ González, 2008, pp. 138-139. Algunas de las actrices más famosas fueron: Micaela de Luján, María Calderón (la Calderona), María de Heredia, Manuela de Escamilla, Jusepa Vaca, Teresa de Robles y María de Navas.

⁹⁰ Hackett, 2013, p. 165.

⁹¹ Antes de 1660, las inglesas habían actuado como parte de los gremios religiosos y artesanales. Sabemos que las damas de la corte, dirigidas por las reinas Anne y Henrietta Maria en las cortes de Jacobo I y Carlos I, respectivamente, a menudo actuaban en elaboradas mascaradas y, a lo largo del siglo XVII también participaban en representaciones domésticas.

⁹² Amelang, 2023, p. 93.

de compañías italianas⁹³ que representaron obras no solo en la corte, sino en todo el país, muchas veces como parte de los viajes oficiales de Isabel I y, por lo tanto, bajo su patrocinio. Dada esta evidencia, es posible afirmar con Orgel que «[w]hat they [the English] did not see were English women on the stage: the distinction they maintained was here not between men and women but between “us” and “them” — what was appropriate for foreigners was not appropriate for the English»⁹⁴. Por lo tanto, la cuestión es mucho más compleja de lo que parece y no se limita exclusivamente al claro rechazo moral que supone incluir o no mujeres como actrices dentro de las *troupes* profesionales, sino a una visión diferente de la sexualidad. Cada país intenta restringir de modo diferente la presencia femenina, pero generalmente mediante prohibiciones u ordenanzas más o menos severas⁹⁵.

Con todo, y en línea con Amelang, me parece que una de las diferencias más significativas entre la vida teatral aurisecular y la isabelina se desprende del espacio físico que habitan las audiencias femeninas durante las representaciones, pues no existe evidencia de una galería o balcón exclusivo para mujeres en los teatros comerciales isabelinos,

whereas in the former men and women stood together as groundlings in the yard (as long as a woman was escorted by a man, that is), in the latter non-aristocratic women were not allowed to enter the yard's main viewing area. Instead, a separate box known as the *cazuela*, or stew-pot, housed them on the first level so as to avoid any untoward mingling between the sexes. The rest of the upper galleries at the *corrales* remained restricted to the wealthiest patrons, men as well as women, along with some boxes permanently reserved for the clergy and for local politicians⁹⁶.

Las investigaciones de Gurr también han comprobado que no existía una separación similar a la del Siglo de Oro entre audiencia masculina y femenina en los teatros públicos isabelinos. La mayoría de estos recintos teatrales y, específicamente el Globo, poseían «tres niveles de

⁹³ Las compañías de teatro italianas solían organizarse como empresas familiares, por lo que siempre incluían mujeres que trabajaban como actrices o en algún otro oficio relacionado con la empresa teatral.

⁹⁴ Orgel, 1989, p. 9.

⁹⁵ Para el caso español, ver Ferrer Valls, 2002, p. 148, y Cotarelo y Mori, 1904, pp. 163-164 y 620-621; para el inglés, ver Orgel, 1989, pp. 7-9 y 18-20.

⁹⁶ Amelang, 2023, p. 57.

galerías orientadas hacia el interior que confluían en el centro, [un patio amplio destinado a los *groundlings*], en el que sobresalía el escenario, esencialmente una plataforma rodeada en tres lados por el público»⁹⁷. Alrededor de ese patio las tres galerías techadas que protegían de la lluvia londinense se dividían en compartimientos con gradas y asientos según sus precios. Los accesos para cada una de estas eran diferentes, pero no diferenciados, es decir, «a la galería del primer piso se accedía por el patio, mientras que a las del segundo y tercer piso a través de *turrets* o torrecillas con escaleras traseras»⁹⁸. Hombres y mujeres entraban y salían del teatro por las mismas puertas y circulaban por los mismos pasillos y escalas. Si bien se daba una estratificación de la audiencia según su jerarquía dentro de la sociedad y el valor pagado por la entrada de manera análoga a la de los corrales españoles, la separación de sus miembros en distintas ubicaciones obedecía a cuestiones de rango y no de sexo. En este sentido, el nombre de algunos palcos específicos, los *gentlemen's rooms* (palcos de los caballeros) y los *lords' rooms* (palcos de los lores o señores nobles⁹⁹) del teatro del Globo no significa que estuviesen destinados o reservados solo para varones de la aristocracia, sino que se denominaban así por el rango o título nobiliario de quienes los ocupaban.

El efecto de que la mayoría de las mujeres del público se concentraran en la cazuela es muy significativo. Este espacio femenino reducido dentro del espacio más amplio del patio y de las galerías de los teatros se constituye en un elemento distractor tanto para los actores como para el resto de la audiencia. Que todas las mujeres estén juntas implica que muchos galanes se debatirían entre atender a la representación o centrar su mirada en una misma dirección. Si bien los varones ingleses se deben haber distraído también mirando a alguna joven o prostituta, debían buscarlas por todas partes y no en un mismo lugar. La ubicación de las mujeres españolas también marca una diferencia para los actores de ambas tradiciones teatrales, pues al dirigirse a ellas según lo indicado en un texto, o simplemente para llamar su atención, podían dirigir la mirada y proyectar la voz hacia un solo espacio específico. Asimismo, la proximidad de los cuerpos femeninos al interior de la

⁹⁷ Gurr, 1994, p. 30; Baldwin Lind, 2020, p. 96.

⁹⁸ Baldwin Lind, 2020, p. 99.

⁹⁹ Las clases altas y los nobles debían pagar 5 o 6 peniques por estas entradas, más del doble de los 2 peniques de la entrada general. Ver Dustagheer, 2018, p. 25.

estrecha cazuela, donde se compartía comida y chismes, entre otras cosas, produce una complicidad mayor y una identidad de grupo muy marcada. Ver una obra “en grupo” supone, también, expresarse en grupo, por lo que el efecto sonoro de los vítores y abucheos femeninos puede haberse escuchado de manera más intensa durante las representaciones. A diferencia de las mujeres de la audiencia isabelina, las españolas se mueven con menos libertad no solo al entrar y salir de los corrales, sino que durante la puesta en escena difícilmente pueden salir de la cazuela. Las inglesas circulan por todas partes dentro del Globo y comparten la experiencia teatral junto a varones de diverso origen social. Si bien al ver una obra reaccionan de modos análogos al de sus iguales hispanas, sus aplausos o gritos se diluyen en el resto de la audiencia. Al dirigirse específicamente a ellas los actores deben orientar la mirada y la voz tanto al patio como a los tres pisos de galerías, pues hay mujeres por todas partes. En definitiva, la diferente ubicación de las audiencias femeninas en el espacio teatral produce un impacto en el desarrollo de la función; se da una dinámica diferente en el corral de comedias que en el teatro público inglés. Aunque uno de los efectos de la presencia de mujeres en el público de ambas tradiciones teatrales es el de distraer al resto de los presentes, en particular a los varones, habría que decidir si es más distractor un grupo que hace ruido desde un mismo lugar, o un conjunto de mujeres que se mueven de un lugar a otro.

Lo anterior se asocia a otro efecto espacial y tiene que ver con el movimiento dentro de los espacios de representación. Gurr sostiene que hubo una «alta proporción de mujeres» en la audiencia a lo largo del período entre 1567 y 1642, y que estas provenían de todos los sectores de la sociedad, desde «ladies» (damas) pasando por «citizen wives» (esposas ciudadanas o señoras de la ciudad) hasta «apple-wives» (vendedoras de manzanas), pescadoras y prostitutas¹⁰⁰, aunque el número de espectadoras y su estatus social debió variar en los diferentes tipos de teatros. Dentro de un contexto moral análogo al del teatro aurisecular, en la Inglaterra de la modernidad temprana tampoco era bien visto que las mujeres acudieran solas al teatro. Hacerlo suponía arriesgar la propia reputación. A pesar de este peligro, algunas damas (y también varones) no iban al teatro solo por amor al arte dramático, sino por otras atracciones. Gurr y Szatek revelan que la idea de que

¹⁰⁰ Gurr, 2004, pp. 55-63.

hombres y mujeres se encontraban en el teatro en busca de placer sexual más que de goce estético se convirtió en un chiste común en esa época. Los autores se valen, entre otros datos, del testimonio del suizo Thomas Platter, quien en sus *Travels in England* de 1599 notó la presencia de prostitutas en el teatro: «although close watch is kept on them, great swarms of these women haunt the town in the taverns and playhouses»¹⁰¹. De la observación de Platter se podría desprender otro efecto de la presencia femenina en la audiencia: ellas se distraen buscando a sus clientes, quienes a su vez se distraen hasta que dan con la que escogen. En otras palabras, estas mujeres son consumidoras del espectáculo, pero, al mismo tiempo, se presentan como objetos de consumo que están disponibles no solo dentro del teatro, sino que en sus alrededores. La zona de las *Liberties* (zonas libres de la jurisdicción de la corona) en el suburbio de Southwark en Londres donde se encontraban el Globo y otros importantes teatros había sido durante mucho tiempo el hogar natural de la prostitución. Este distrito que se emplaza hasta hoy en la entrada del único puente de Londres que cruzaba el Támesis, podía satisfacer las necesidades no solo de los ciudadanos sino también de los viajeros que venían del sur de Inglaterra. Según John Stow, los burdeles con licencia, o *stewhouses* estaban ubicados en la orilla oeste de la cabeza de puente cerca del palacio del obispo de Winchester y eran alrededor de dieciocho¹⁰², un número bastante elevado. En Madrid ocurría algo similar. Fernández explica que el barrio de los corrales madrileños de la Cruz y del Príncipe era próspero en posadas, tabernas, casas de juego y mancebías que enmarcaban lo que la académica llama «sensualidad urbana»¹⁰³ en el exterior de los recintos teatrales, aunque «el espacio arquitectónico de los corrales de comedias y el microcosmos que éstos albergaban en su interior potenciaba al máximo la sensualidad de estos locales y de los negocios e instalaciones circundantes. Era por ende un espacio erótico social»¹⁰⁴.

La presencia femenina en los recintos teatrales pudo haber tenido un efecto móvil, es decir, que los varones de la audiencia se desplazaban dentro del patio o de las galerías no solo para ver mejor, sino

¹⁰¹ Platter, *Travels in England*, p. 175; Gurr y Szatek, 2008, p. 157, y Keenan, 2014, p. 138.

¹⁰² Stow, *A Survey of London*, p. 55.

¹⁰³ Fernández, 2008, p. 71.

¹⁰⁴ Fernández, 2008, p. 71.

para encontrarse con alguna de ellas. Stern analiza el movimiento del público en los anfiteatros isabelinos como un recurso para remediar las líneas de visión obstruidas, más que como un vehículo expresivo a través del cual los espectadores respondían a la acción en el escenario. La académica argumenta que los espectadores de esa época «had freedom of movement in the galleries as well as in the yard»¹⁰⁵, lo que implicaría que al mismo tiempo que una obra se representaba, parte de la audiencia se desplazaba para ver mejor, para comprar comida, para aliviar sus necesidades fisiológicas¹⁰⁶, o para coincidir con alguien. Si se daba esta libertad de movimiento durante la función, es muy probable que el encuentro de damas honradas y galanes enamorados, así como el de prostitutas y clientes, generara movimientos y circulación dentro de los espacios teatrales, puesto que las personas no se mueven exclusivamente por necesidades fisiológicas, sino también por intereses “amorosos”.

Además de este efecto móvil, la evidencia recién expuesta da pie a un análisis semántico que me parece sumamente interesante y se relaciona con la posible asociación del nombre del palco femenino español con el burdel inglés. En el *Diccionario de la lengua española (DLE)*, el término *cazuela*, además de referirse a un gallinero en un teatro o a la localidad que ocupaban las mujeres en un corral de comedias, se define en su primera y segunda acepción como: «Vasija, por lo común redonda y de barro, más ancha que honda, que sirve para guisar y otros usos»¹⁰⁷, así como «Guisado que se hace en cazuela, compuesto de varias legumbres y carne»¹⁰⁸ respectivamente. En la cultura culinaria inglesa, lo más parecido a una cazuela es el estofado o guisado que se traduce como *stew*¹⁰⁹. Tanto el concepto español *cazuela* asociado al palco exclusivo de las mujeres como el nombre popular dado a los burdeles isabelinos (*stewhouses*) resaltan de modo metafórico en

¹⁰⁵ Stern, 2000, p. 211.

¹⁰⁶ Las cazuelas habrían contado con orinales. Todo indica que en los teatros públicos isabelinos no existían *baños*, es decir, ‘retretes’ como los que había en las casas. Cada persona debía traer su recipiente para eliminar la orina y excrementos. En el caso de los hombres, estos podían salir del teatro y encontrar un muro para hacer sus necesidades. Ver Bowsher y Miller, 2009.

¹⁰⁷ *DLE*, 1. f.

¹⁰⁸ *DLE*, 2. f.

¹⁰⁹ El término también hace referencia a la cacerola donde se guisa la carne, verduras y papas.

su significado una característica del guiso que es su alta temperatura de cocción. Se dice que las damas madrileñas se “cocían” de calor en la cazuela y que salía “vapor” de los prostíbulos londinenses. Esto se explica porque el sentido original de la palabra *stew*, y que se utilizaba habitualmente en la jerga isabelina, era: «a heated room used for hot air or vapour baths»¹¹⁰, pero adquirió el significado de *brothel* (burdel) debido al «frequent use of the public hot-air bath-houses for immoral purposes»¹¹¹. Puede que esta asociación lingüística obedezca a una mera coincidencia, pero en el contexto de este artículo cobra bastante sentido y contribuye al análisis tanto de los roles que libremente ejercían las mujeres españolas e inglesas de los siglos XVI y XVII como de aquellos con los que acertada o equivocadamente se las identificaba, así como los espacios que habitaban o que les eran asignados tanto en los teatros como en la ciudad. En cualquier caso, la implicancia moral de la participación de mujeres como parte de la audiencia es constantemente cuestionada no solo metafóricamente, sino por los efectos que su presencia produce.

5. AUDIENCIAS FEMENINAS: EFECTOS SENSORIALES

Sería erróneo pensar que la única distracción del público de los corrales de comedias y teatros públicos de los siglos XVI y XVII era producida por mujeres de vida disoluta y por sus clientes. Tanto en España como en Inglaterra, la composición social de la audiencia era muy variada y dentro del grupo de mujeres, como ya he señalado, también encontramos damas nobles y sirvientas, entre otras. Sin embargo, me parece que en tradiciones teatrales y escénicas como la aurisecular y la isabelina, una de las características más significativas de las audiencias es la vertiente física de la recepción. Este rasgo no opaca ni se superpone a la capacidad del público de configurar la ilusión teatral, puesto que gran parte de la experiencia, en lo referente a los sentidos, se relaciona con las condiciones de representación del espacio vacío, rasgo esencial de los escenarios de aquella época, a saber, la escasa utilería que la pluma de los dramaturgos debía reemplazar con las palabras en verso puestas en acción, habitualmente mediante recursos escénicos

¹¹⁰ *Oxford English Dictionary (OED)*, «Stew», n.º, 3.

¹¹¹ *OED*, «Stew», n.º, 4.

como la ticoscopia¹¹² —que produce la ilusión de ver (y escuchar) en escena aquello que no aparece en el estrado—, o los llamados «bastidores hablados» o «decorados verbales»¹¹³ que evocan y crean espacios a través del diálogo de los personajes/actores. Este proceso de recepción supone cierto razonamiento y familiaridad con convenciones dramáticas específicas¹¹⁴.

Yachnin recuerda que una de las ideas predominantes respecto del espectáculo teatral durante la temprana modernidad era que este podía transformar a los asistentes de manera radical al afectar directamente la totalidad de la persona: mente y cuerpo¹¹⁵. En la misma vertiente, Katharine A. Craik y Tanya Pollard explican que el fundamento de esta creencia se había configurado sobre la base de modelos médicos heredados del griego Galeno y del corpus hipocrático, en los que la mente y el cuerpo se entendían como componentes inseparables del yo. Así, en bastantes textos de la modernidad temprana, «writers depict playgoers and readers responding to imaginative literature both affectively and physiologically»¹¹⁶. Con todo, la respuesta física a veces primaba y, ya sea por el mayor número de personas reunidas en un mismo espacio, por la cantidad de espectadores de pie cerca del escenario, o por la captación social más amplia, las multitudes en los anfiteatros eran notablemente más ruidosas que las de los teatros de salón¹¹⁷. Desde la risa hasta el llanto, para luego abuchear, sisear, aplaudir, reír, rugir, tararear, silbar, patear, repetir, pedir, replicar a los actores, hablar entre ellas¹¹⁸, y tantas otras expresiones vocales y corporales se manifiestan de manera individual y colectiva en complicidad con los actores de cuerpo presente en comunión con otros cuerpos presentes. En los corrales de comedias y anfiteatros ingleses no solo se produce una convivencia o *convivio* más intensa, sino una mayor comunicación y complicidad entre los asistentes porque tanto los miembros de la audiencia como los actores son visibles —se pueden ver unos a otros— y próximos —se encuentran muy cerca unos de otros.

¹¹² Arellano, 1999, p. 229.

¹¹³ Díez Borque, 1975.

¹¹⁴ Ver Baldwin Lind, 2020.

¹¹⁵ Yachnin, 2001, p. 76.

¹¹⁶ Craik y Pollard, 2013, p. 1.

¹¹⁷ Gurr, 2004, p. 52.

¹¹⁸ Gurr, 2004, p. 258.

Amelang describe muy bien la relevancia del uso de los sentidos por parte de las audiencias de los siglos XVI y XVII durante las funciones y concuerda con Gurr, quien postula que los asistentes al teatro «were far from passive objects»¹¹⁹. Si bien el público se involucra en el espectáculo con todos los sentidos, el oído y la vista parecen conaturales a los espacios vacíos de los corrales de comedias y de los anfiteatros isabelinos. En efecto, Gurr se remonta a la etimología del concepto de «audiencia», del latín *audire* (escuchar)¹²⁰. Gabriel Egan, en cambio, recalca que, específicamente en la tradición dramática isabelina, la expresión «hear a play» solo aparece ocho veces durante el período entre 1470 y 1700 en contraste con noventa y siete instancias de la frase «see a play», por lo que concluye que «plays were much more commonly thought of as visual rather than aural experiences in the literary and dramatic writing of the period»¹²¹. Evidentemente, ni en las islas británicas ni en las tierras hispánicas la experiencia teatral puede haberse circunscrito a una competencia entre el oído y la vista. Me parece que la experiencia del público va mucho más allá, pues supone la presencia y convivencia de personas que procesan y experimentan en sus mentes y en sus cuerpos —como un todo— ideas, emociones, imágenes, sensaciones, y lo que se podría llamar «energía cinética», o en palabras de Natasha Korda, «a dynamic, interactive experience of bodies-in-motion»¹²², es decir, los movimientos o acciones del propio cuerpo, del de los actores y del resto de la audiencia en contacto con el de otros¹²³.

Las obras representadas —las palabras puestas en acción— generan emociones en la audiencia que se intensifican por la proximidad de las personas que la conforman. Las emociones se contagian y se producen reacciones en cadena. Según Craik, justo cuando Shakespeare escribía sus obras, la palabra *emoción* empezaba a ser de uso común. En sus primeras definiciones, que se remontan a la década de 1590, el término se refería a la perturbación general sugerida por el término latino *emovere* (moverse), y Shakespeare y sus contemporáneos a menudo describían como movimientos los impulsos que despertaban la mente, el cuerpo

¹¹⁹ Gurr, 2004, p. 3.

¹²⁰ Gurr, 2004, p. 102.

¹²¹ Egan, 2001, p. 330.

¹²² Korda, 2022, p. 19.

¹²³ Ver Stern, 2000, pp. 211-216.

y el alma. Para los isabelinos, las emociones no eran simplemente condiciones o experiencias, sino fuerzas dinámicas que causaban el cambio de un estado a otro¹²⁴, cuestión que preocupaba profundamente a los detractores del teatro.

Keenan consigna la existencia de relatos que dan cuenta del entusiasmo masivo o de espectadores conmovidos hasta las lágrimas durante algunas funciones en Londres. Es evidente que hombres y mujeres se emocionaban, pero, como señala Levin, se creía que las últimas poseían una particular sensibilidad e incluso «a special preference for, pathetic plots and situations»¹²⁵ que las llevaba a llorar más que los varones. Es probable que los dramaturgos hayan considerado este rasgo al momento de componer sus obras, pues conseguir ese efecto era señal de éxito¹²⁶. Prueba de ello es que el propio Lope de Vega plantea en su *Arte nuevo de hacer comedias* que el teatro de estos siglos se concibe, en gran medida, para complacer el gusto popular del público, incluidas, por supuesto, las mujeres. La nueva estética propuesta por el Fénix de los ingenios considera la necesidad de conciliar los gustos y expectativas diferentes de todos los segmentos de la audiencia, puesto que algunos no conocen el arte, como señala en su tratado:

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos,
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan (vv. 33-38).

En su edición crítica del *Arte nuevo*, Felipe B. Pedraza Jiménez, anota para los últimos dos versos que «para entender cabalmente este exabrupto, conviene recordar que el analfabetismo generalizado en la sociedad europea de los siglos XVI y XVII se acentuaba en los estratos más bajos de la sociedad y era casi universal en las mujeres»¹²⁷. Esto es relevante al considerar el comportamiento femenino durante los

¹²⁴ Craik, 2020, p. 1.

¹²⁵ Levin, 1989, p. 171.

¹²⁶ Cuando fallece Talbot en *1 Henry VI* de Shakespeare habrían llorado al menos diez mil espectadores, hombres y mujeres, en diversas funciones. Ver Levin, 1989, p. 171.

¹²⁷ Pedraza Jiménez, en su edición del *Arte nuevo de hacer comedias*, p. 163.

montajes porque implica que, si muchas de las mujeres eran menos cultivadas, sus reacciones deben haber sido menos refinadas y quizá más emocionales que racionales, no solo por una cuestión de sensibilidad que se suele asociar —acertada o desacertadamente— a su sexo, sino por la carencia de una educación formal.

En los corrales de comedias madrileños las mujeres de la cazuela conforman audiencias activas. Ricardo Navas Ruiz se refiere a su participación durante las funciones: «No eran más sosegadas las mujeres de la cazuela, que solían ir disfrazadas. Se divertían en tirar a los actores cáscaras de naranja, pepinos y otras lindezas. Iban además provistas de silbatos para sobreponerse o quizá ayudar el ruido de los mosqueteros»¹²⁸. Es evidente que esta actitud de las mujeres en el teatro tenía efectos inmediatos; por de pronto, el ruido que hacían y sus llamativos trajes deben haber distraído al resto del público y a los actores. Milagros Torres explora algunas estrategias dramáticas desarrolladas por Lope de Vega en función de la específica mirada de las mujeres, aunque, por cierto, los grupos de hombres que coexistían en el corral muchas veces reaccionaban de modo análogo. Sin embargo, como ya he señalado, la connivencia femenina en la recepción de las representaciones se pudo haber dado con mayor intensidad debido, en parte, a que compartían un espacio muy estrecho. De hecho, la autora describe la magnitud de los gritos como un clamor: «cuerpos y voces de mujer, pues, en los textos y en el tablado, que las espectadoras recibían individualmente y como grupo, pero, a la vez, cuerpos y voces que servían de *altavoz* para proyectar, a través de los siglos, de la mano del Fénix, el *clamor* más o menos silencioso de la cazuela»¹²⁹. A este bullicio distractor se añade otro efecto de la presencia femenina dentro del público que se relaciona con el diferente grado de recepción de la puesta en escena, pues como observa Zabaleta, «La que está junto a la puerta de la cazuela oye a los representantes y no los ve. La que está en el banco último los ve y no los oye, con que ninguna ve la comedia, porque las comedias ni se oyen sin ojos, ni se ven sin oídos. Las acciones hablan gran parte, y si no se oyen las palabras son las acciones mudas»¹³⁰.

¿Qué emociones siente el público general y las mujeres presentes en los corrales de comedias del Príncipe y del teatro abierto del

¹²⁸ Navas Ruiz, 1991, p. 49.

¹²⁹ Torres, 2022, p. 11. Énfasis mío.

¹³⁰ Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, p. 322.

Globo? Toda la gama de sentimientos posibles dentro del arco infinito que puede llegar a experimentar un ser humano. Craik enumera once emociones que relaciona con obras específicas del corpus shakespeareano: miedo, pena, compasión, vergüenza, ira, orgullo, felicidad, amor, nostalgia, asombro, confusión¹³¹; no obstante, este listado refleja solo una pequeña muestra de lo que las obras de los dramaturgos isabelinos y auriseculares despertaban en la audiencia. Si a la trama de las piezas teatrales añadimos el talento de los actores, la belleza de los versos, y la música que subraya determinadas emociones, se llega a clímax emocionales durante las funciones que mueven todas las fibras sensibles del público.

Con todo, es fundamental no caer en exageraciones al considerar la conducta de las audiencias. Al examinar a los espectadores isabelinos —y en este artículo a los del teatro áureo por extensión— Menzer advierte que estos han sido objeto de una revisión colorida y quizás demasiado fantásica que siempre los presenta como rudos y desordenados. El crítico detecta un cierto sesgo que tiende a favorecer la anomalía sobre el hábito. A menudo, los relatos contemporáneos capturan la ingobernabilidad de las multitudes que parecían dedicarse a bombardear a los actores con proyectiles para demostrar su desaprobación; sin embargo, «accounts retrieve for us an audience more rapt than rapping, transported by the centripetal attention. For Thomas Dekker, it is the audience's mute wonder, not their boisterous interference, that disturbs him...»¹³². De hecho, el silencio de todo un auditorio también puede ser signo de asombro, sorpresa, miedo, o profundo pesar.

Dicho lo anterior, no todas las emociones de las mujeres surgen de su condición femenina, ni de la estrechez de la cazuela y la consiguiente connivencia que se produce en ese cubículo específico del corral de comedias del Príncipe o en las graderías del Globo. Muchas de las reacciones de las asistentes se asocian a convenciones propias de la vida teatral de la modernidad temprana.

¹³¹ Craik, 2020.

¹³² Menzer, 2011, p. 26. Thomas Dekker (c. 1572-1632), dramaturgo inglés, contemporáneo de Shakespeare.

6. AUDIENCIAS FEMENINAS: EFECTOS CONVENCIONALES

Arellano hace hincapié en la función de las convenciones que rodean el teatro del Siglo de Oro y que afectan el modo de recepción de las obras dramáticas desde una perspectiva «propriadamente teatral, visual y escénica»¹³³ que se produce a través de la representación. El connotado académico señala que «la obra teatral integra un peculiar espesor de signos, un conjunto complejo de códigos verbales y escénicos. El texto dramático alcanza su verdadera dimensión en el tablado, encarnado en unos actores que lo representan con la voz, los gestos y desplazamientos corporales, en medio de determinadas disposiciones escenográficas»¹³⁴. Todo este proceso se desarrolla en un marco de convenciones de lenguaje, de género dramático y de la escena que comparten dramaturgos, actores y audiencia. En este sentido, la recepción de la puesta en escena del teatro aurisecular, que en este aspecto es análoga a la del isabelino, se desarrolla de un modo estructurado y libre al mismo tiempo, o sea, algunas de las reacciones que se esperan de parte del público —los procesos mentales, intelectuales y emocionales que surgen cuando ve una obra representada— se construyen sobre la base de un andamiaje de convenciones, mientras que otras pueden ser tan variadas como las personas que se encuentran en el espacio teatral *aquí y ahora* y que dependen de factores tan dispares como la verosimilitud de la actuación, el comportamiento del resto de la audiencia, las distracciones del entorno, y, específicamente, el pertenecer al sexo masculino o femenino, entre muchos otros. Así la recepción se da en diferentes niveles para cada persona del público; frente a una escena cómica o al gesto ridículo de un actor se prevé la risa grupal, pero también se podrían producir reacciones individuales diferentes como el desconcierto o la rabia.

La risa suele acompañar la recepción de la comedia, pero también indica la aprobación de una obra de este u otro género; sin embargo, el aplauso se constituye como uno de los gestos más universales de aprobación de una representación, de tal modo que Lopez llega a afirmar que mucho más que de otros temas, las obras de teatro de los siglos XVI y XVII hablan acerca de los aplausos y los solicitan abiertamente¹³⁵.

¹³³ Arellano, 1999, p. 10.

¹³⁴ Arellano, 1999, p. 195.

¹³⁵ Lopez, 2003, p. 33.

Efectivamente, la investigación de Stern acerca de los estrenos o primeros montajes de una obra corrobora que prólogos y epílogos llegan a suplicar a la audiencia que bata sus palmas para aprobar el desempeño de dramaturgos y actores. Este gesto habría sido una especie de «barometer of audience reaction: plays which did not gain adequate applause at the end of their first performance were unlikely to ever have a second chance»¹³⁶.

Para Low y Myhill la comunicación entre actores y audiencia es posible gracias a un marco de convenciones y competencias que crean los dramaturgos y que el público acepta, aunque ejerciendo su libertad. Así, «the theater audience is ultimately free to focus on and ignore whatever aspects of the play or the playhouse it chooses and to bring whatever expectations and spectatorial practices it pleases to bear»¹³⁷. Se recalca, entonces, el rol activo de la audiencia en la construcción dramática y se da relevancia al estudio de esta, como comunidad o como individuos diferentes, para una mayor comprensión del teatro aurisecular e isabelino.

El público responde con aplausos, pero los dramaturgos también, pues según la académica inglesa es altamente probable que muchos de ellos hayan estado presentes en el estreno de sus obras¹³⁸, observando y midiendo las reacciones de la audiencia en su conjunto: hombres y mujeres. El sonido del aplauso en diferentes momentos de la representación, pero, sobre todo, la ovación final indicaba que la obra había superado la prueba del escenario, cuestión que a menudo se anunciaba en carteles o quedaba registrada en las portadas de las primeras impresiones de los textos dramáticos¹³⁹.

En el caso español ocurre un fenómeno bastante similar. En los corrales de comedias se aplauden las obras con manifiesto entusiasmo; más aún, como plantea Arellano, los ingenios compiten por el aplauso, pues existen rivalidades entre los principales poetas del Siglo de Oro —Lope, Góngora, Tirso, Cervantes, Calderón— principalmente en torno al teatro, espacio donde buscan la aprobación popular. Según el catedrático español, estos escritores «luchan por dos objetivos fundamentales: el medro y la gloria, los beneficios materiales y la fama

¹³⁶ Steggle (2013, p. 122) alude al trabajo de Stern, 2004a, pp. 189, 193.

¹³⁷ Low y Myhill, 2011, p. 6.

¹³⁸ Stern, 2004a, pp. 186-187.

¹³⁹ Stern, 2004a, p. 194.

artística»¹⁴⁰; lo primero se alcanza gracias al mecenazgo; lo segundo se obtiene muchas veces en conjunto con el público, «ya que el vulgo paga las comedias»¹⁴¹. Y es que, si bien la audiencia está compuesta de individuos, David Victoroff explica que al momento de aplaudir parece que «no son los individuos los que aplauden, sino un público. Nuestro aplauso es siempre el aplauso de un grupo; no se aplaudiría si se estuviera o se sintiese el individuo aislado. Es tanto más vivo en el teatro o en la reunión pública, en cuanto la sala se encuentra más llena»¹⁴². Para el sociólogo francés aplaudir no solo sería un signo de aprobación, sino una convención, un lenguaje rico en significado que «establece una comunión entre los individuos que componen la asistencia así como entre los asistentes en conjunto y aquellos a quienes aplauden. Estimula a estos y alivia a aquellos. Es comunicación»¹⁴³. En su ilustrativo artículo acerca del aplauso en el drama isabelino, Matthew Steggle también analiza esta acción acústica no verbal e intenta imaginar su volumen y frecuencia justamente para categorizar los sentidos metafóricos del aplauso. Así, el autor considera que al aplaudir la audiencia se convierte en una «collective sensory entity, as a “great Beast” whose behavior can be considered as that of a single organism. Hence, applause is more than just an important acoustic and physical dimension of the early modern theatrical experience»¹⁴⁴. En efecto, el aplauso remite, en general, a una reacción grupal, a la respuesta de una colectividad, al peso significativo del receptor, una multitud de muchas cabezas que hace que los dramaturgos sientan verdadero pavor de sus reacciones.

Es bastante obvio que tanto hombres como mujeres aplaudían no solo al final de una representación que les agradaba, sino que sus aplausos pueden haber interrumpido el desarrollo de la acción como reacción a una escena graciosa, cuando un galán terminaba de conquistar a una dama, después de la histriónica recitación de un prólogo, cuando el actor daba la estocada final en una corrida de toros imaginada en escena, o al final de una batalla donde triunfaba el ejército propio sobre el enemigo, por mencionar algunas instancias que podrían haber

¹⁴⁰ Arellano, 2017, p. 58.

¹⁴¹ Arellano, 2017, p. 62.

¹⁴² Victoroff, 1959, p. 704.

¹⁴³ Victoroff, 1959, p. 707.

¹⁴⁴ Steggle, 2013, p. 136.

merecido la aprobación del público. No obstante, es también probable que el aplauso femenino haya sido más sonoro en determinados momentos y, por lo tanto, haya tenido un especial impacto en el trabajo de los actores y en el resto de la audiencia. A ambos lados del Canal de la Mancha existían ya en los siglos XVI y XVII actores de probada fama y renombre. En tierras españolas destacan «por su gracia y galanura»¹⁴⁵ Pedro Maldonado, Jusepe de Porras, Cosme Pérez, y Juan Rana, mientras que en Inglaterra sobresalen Edward Alleyn, Richard Burbage, Robert Armin, y Will Kemp. Estos se habían transformado en verdaderos ídolos londinenses y brillaban por sus dotes trágicos en el caso de los dos primeros y cómicos en el de los últimos. En una conferencia dictada en la Universidad de Oxford en 2019, Emma Smith afirma que en el Londres isabelino las aficionadas al teatro podrían haber dado origen a la noción moderna de *fans* o admiradoras de estas estrellas de la actuación, mostrándose muy comprometidas y hasta aturdidas al ver a sus ídolos en el escenario, de modo que sus reacciones se tornaban demasiado emocionales y desproporcionadas¹⁴⁶.

Ver una representación de teatro áureo e isabelino exige una respuesta más o menos convencional como la risa propia de la comedia, el llanto esperado de la tragedia, o el aplauso aprobatorio. Así como los efectos espaciales, corporales, sensibles o emocionales de la presencia femenina admiten diferentes grados de intensidad, también las reacciones convencionales pueden variar, pero siempre retroalimentan a los actores y al resto del público para que, a su vez, respondan a la puesta en escena, de modo que se produce así un impacto recíproco.

7. EPÍLOGO

Analizar algunos de los posibles efectos de la presencia femenina en el público del Siglo de Oro e isabelino nos remite a una experiencia teatral activa, de reacciones concatenadas y de intercambio entre actores y miembros de la audiencia. No se trata solo de ir a ver una obra, sino de involucrarse física y emocionalmente de modo interactivo en la compleja dinámica de su representación y recepción que involucra tanto sentidos internos —específicamente la imaginación que

¹⁴⁵ Villarino y Fiadino, 2001, p. 236.

¹⁴⁶ Smith, 2019, especialmente desde el min. 21:45 hasta el min. 27:33.

configura gran parte de la ilusión teatral— como externos —oído, vista, olfato, tacto y gusto.

Las arquitectura y distribución del público en galerías y patios que definen el espacio de los corrales de comedias auriseculares y de los teatros públicos isabelinos permiten la cercanía de cuerpos y la posibilidad de que actores y audiencia se vean mutuamente, cuestión que propicia una intensa complicidad y una serie de efectos recíprocos durante la representación. Según Lopez, las audiencias de la modernidad temprana gustaban de responder «visibly, audibly, and physically»¹⁴⁷, como si quisieran llenar el escenario vacío con su mirada imaginativa, con una voz que se escucha en tiempo real y que no corresponde al silencio que se les exige en los tratados morales, pero, sobre todo, con su presencia física dentro del espacio teatral.

Si bien el público femenino representa un segmento de una audiencia más amplia y heterogénea donde los varones forman parte del proceso de recepción de las obras y también reaccionan de acuerdo con las convenciones dramáticas compartidas entre dramaturgos, actores y espectadores, se pueden distinguir algunos efectos específicos de la aparición de mujeres en los espacios teatrales de los siglos XVI y XVII, tanto en Madrid como en Londres, que en algunos aspectos son similares, pero en otros difieren. Muchas de las consecuencias de su presencia podrían tener relación con el rol que ejercen en el entramado social de su tiempo, puesto que el mismo hecho de ir al teatro suponía un cierto acto de rebeldía frente a las ordenanzas y leyes que desaconsejaban su participación en la empresa teatral en sentido amplio. Específicamente, asistir a las representaciones suponía desligarse de lo cotidiano y doméstico, emprender un viaje para llegar a los corrales de comedias y teatros, sobre todo en Londres donde debían atravesar el Támesis, casi siempre en grupos o acompañadas, pero haciendo uso de una acotada libertad de movimiento que se daba de modo particular en el espacio del teatro.

Su participación no se limita a una dimensión cuantitativa, es decir, la de sumar más miembros a la audiencia, sino que provocaba más distracciones de las que ya existían en los recintos teatrales auriseculares e isabelinos. Su vestuario llamativo, la búsqueda de galanes para futuros matrimonios o de clientes para la prostitución (aunque este interés haya sido mutuo), el movimiento de ellas y de ellos dentro

¹⁴⁷ Lopez, 2003, p. 32.

del recinto, su llanto, su risa, su apasionado aplauso al ver a sus ídolos en el escenario, o el merecido abucheo para el mal actor, claramente contribuían a aumentar la intensidad del sonido dentro de los teatros y podían incluso influir directamente en el éxito o fracaso de una obra. En el caso español, la proximidad de los cuerpos femeninos en un espacio pequeño como el de la cazuela, intensificaba aún más las reacciones de las mujeres y las conformaba de manera más clara como un subgrupo cohesionado dentro del conjunto de la audiencia total. Este estrecho cubículo presente en la mayoría de los corrales de comedias marca una diferencia muy relevante respecto de los efectos que produce la aparición de espectadoras en el público de las tradiciones teatrales estudiadas. Habría que analizar si a pesar de que las mujeres inglesas no se agrupaban en un mismo lugar del Globo, reaccionaban con una intensidad parecida a nivel físico y emocional al presenciar la actuación de hombres vestidos de mujer.

Si las audiencias de la modernidad temprana representaban una sección transversal de la sociedad, es menester estudiarlas lo más detalladamente posible para comprender mejor el fenómeno teatral de esta época. Aun cuando, como recalca al inicio, investigar el comportamiento del público como una multitud y de las mujeres en particular es una tarea desafiante por la escasez de evidencia directa y objetiva, el ejercicio comparativo sobre la base de fuentes histórico-teatrales y morales revela que, si bien cada tradición teatral posee sus características propias, la existencia de convenciones análogas de recepción en Madrid aurisecular y en Londres isabelino podría haberse originado en la arquitectura, diseño y distribución de los asistentes en los respectivos espacios teatrales.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, John J. «Los espacios teatrales», en *Historia del teatro español*, I, *De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp. 629-653.
- ALLEN, John J., y José María RUANO DE LA HAZA, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- AMELANG, David J., *Playgrounds: Urban Theatrical Culture in Shakespeare's England and Golden Age Spain*, Oxon / New York, Abingdon, Routledge, 2023.

- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- ARELLANO, Ignacio, «La competencia por el aplauso en las tablas del Siglo de Oro: de Lope de Vega a los pájaros nuevos», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 5.1, 2017, pp. 57-71. DOI: <<http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.01.06>>.
- ARELLANO, Ignacio, «La vida teatral en el Siglo de Oro», en *Preludio a «La dama boba» de Lope de Vega (historia y crítica)*, ed. Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, pp. 25-54.
- AUGHTERSON, Kate, «Conduct», en *Renaissance Woman: A Sourcebook. Constructions of Femininity in England*, ed. Kate Aughterson, London, Routledge, 1995, pp. 67-102.
- BALDWIN LIND, Paula, «“Todo el mundo es un escenario”: estudio comparativo de los espacios teatrales en el Barroco español y en la escena isabelina», *Revista Chilena de Literatura*, 102, 2020, pp. 83-117.
- BEAUCHAMP, Virginia Walcott, Elizabeth H. HAGEMAN, y Margaret MIKESSELL, eds., *Juan Luis Vives, The Instruction of a Christen Woman*, Urbana / Chicago, University of Illinois Press, 2002.
- BOWSHER, Julian, y Pat MILLER, *The Rose and the Globe: Playhouses of Shakespeare's Bankside, Southwark: Excavations 1988-90*, London, Museum of London Archaeology, 2009.
- CARO BAROJA, Julio, *El carnaval: análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1984.
- CERASANO, S. P., y Marion WYNNE-DAVIES, eds., *Renaissance Drama by Women: Texts and Documents*, London / New York, Routledge, 1997.
- COOK, Anne Jennalie, *The Privileged Playgoers of Shakespeare's London, 1576-1642*, New Jersey, Princeton University Press, 1981.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. Contiene la noticia, extracto o copia de los escritos, así impresos como inéditos en pro y en contra de las representaciones*, ed. facsimilar, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- COUDERC, Christophe, «El autor ante la edición de sus obras. Los prólogos de las Partes de comedias», en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, ed. Soledad Arredondo Sirodey, Pierre Civil y Michel Moner, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 119-134.
- CRAIK, Katharine A., «Introduction», en *Shakespeare and Emotion*, ed. Katharine A. Craik, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, pp. 1-18.
- CRAIK, Katharine A., y Tanya POLLARD, «Introduction: Imagining Audiences», en *Shakespearean Sensations: Experiencing Literature in Early Modern England*, ed. Katharine A. Craik y Tanya Pollard, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 1-28.

- DAVIES, John, *Epigrammes*, 17, «In Cosmum», en *The Poems of Sir John Davies*, ed. Robert Krueger y Ruby Nemser, Oxford, Oxford, Clarendon Press, 1975.
- DAWSON, Anthony B., «The Distracted Globe», en *The Culture of Playgoing in Shakespeare's England: A Collaborative Debate*, ed. Anthony B. Dawson y Paul Yachnin, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 88-110.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Aproximación semiológica a la escena del Siglo de Oro», en *Semiología del teatro*, ed. José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 50-92.
- DÍEZ BORQUE, José María, dir., *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998 (*Cuadernos de Teatro Clásico*, 10).
- DÍEZ BORQUE, José María, «Teatro español del siglo xvii: pluralidad de espacios, pluralidad de recepciones», en *El teatro español del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 139-172.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Espacios de representación», en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, AC/E-Acción Cultural Española, 2003, pp. 228-249.
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco, *La actividad teatral en La Rioja*, Tesis doctoral, Zaragoza, Univeridad de Zaragoza, 1991.
- DUSTAGHEER, Sarah, *Shakespeare's Two Playhouses: Repertory and Theatre Space at the Globe and the Blackfriars, 1599-1613*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- EGAN, Gabriel, «Hearing or Seeing a Play?: Evidence of Early Modern Theatrical Terminology», *Ben Jonson Journal*, 8, 2001, pp. 327-347.
- FERNÁNDEZ, Esther, «Los corrales de comedias del siglo xvii madrileño: espacios de sensualidad urbana», *Bulletin of the Comediantes*, 60.1, 2008, pp. 71-90. DOI: <<https://doi.org/10.1353/boc.2008.0003>>.
- FERRER VALLS, Teresa, «La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro», en *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja (1999 y 2000)*, ed. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 139-160. Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-incorporacion-de-la-mujer-a-la-empresa-teatral-actrices-autoras-y-companias-en-el-siglo-de-oro/>>.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, «“Mucho ofrece quien ofrece un libro”: escritura y carnalización en *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* (1660) de Juan de Zabaleta», *Revista de Filología Española*, LXXVIII, 3-4, 1998, pp. 309-325.

- GONZÁLEZ, Lola, «Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas», *Teatro de Palabras. Revista sobre teatro áureo*, 2, 2008, pp. 135-158.
- GONZÁLEZ, Luis M., «La mujer en el teatro del Siglo de Oro español», *Teatro. Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 6-7, 1995, pp. 41-70.
- GRANJA, Agustín de la, «Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II», en *Teatros y vida teatral del Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, ed. Luciano García Lorenzo y J. E. Varey, London, Tamesis Books, 1992, pp. 19-42.
- GRANJA, Agustín de la, «Sin los pies en la cazuela: público femenino y ruptura de normas en los corrales españoles de los siglos XVI y XVII», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro* (Almería, 5 al 15 de marzo 1998), coord. Irene Pardo Molina, Antonio Serrano Agulló, 2001, pp. 177-186.
- GRANJA, Agustín de la, «De Manuela de Escamilla y de otras autoras de comedias», *Cuadernos de Historia Moderna*, 27, 2002, pp. 217-239.
- GURR, Andrew, «The Bare Island», *Shakespeare Survey*, 47: *Playing Places for Shakespeare*, ed. Stanley Wells, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 29-43.
- GURR, Andrew, *Playgoing in Shakespeare's London*, 3ª ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2004 [1987].
- GURR, Andrew, y Karoline SZATEK, «Women and Crowds at the Theater», *Medieval & Renaissance Drama in England*, 21, 2008, pp. 157-169.
- HACKETT, Helen, *A Short History of English Renaissance Drama*, London / New York, I. B. Tauris Short Histories, 2013.
- HARBAGE, Alfred, *Shakespeare's Audience*, New York, Columbia University Press, 1941.
- HARBAGE, Alfred, *Shakespeare and the Rival Traditions*, New York, Macmillan, 1952.
- KEENAN, Siobhan, *Acting Companies and their Plays in Shakespeare's London*, London, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2014.
- KORDA, Natasha, «Shakespeare's Motists», en *Playing and Playgoing in Early Modern England: Actor, Audience and Performance*, ed. Simon Smith y Emma Whipday, Cambridge, Cambridge University Press, 2022, pp. 18-36.
- LEVIN, Richard, «Women in the Renaissance Theatre Audience», *Shakespeare Quarterly*, 40.2, Summer 1989, pp. 165-174.
- LOPEZ, Jeremy, *Theatrical Convention and Audience Response in Early Modern Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- LOW, Jennifer A., y Nova MYHILL, «Introduction: Audience and Audiences», en *Imagining the Audience in Early Modern Drama, 1558-1642*, ed. Jennifer A. Low y Nova Myhill, New York, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 1-18.

- MENDELSON, Sara, y Patricia CRAWFORD, *Women in Early Modern England, 1550-1720*, Oxford, Clarendon, 1998.
- MENZER, Paul, «Crowd Control», en *Imagining the Audience in Early Modern Drama, 1558-1642*, ed. Jennifer A. Low y Nova Myhill, New York, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 19-36.
- MORRISSEY, Mary, y Gillian WRIGHT, «Piety and Sociability in Early Modern Women's Letters», *Women's Writing*, 13.1, 2006, pp. 44-59.
- NAVAS RUIZ, Ricardo, «Los corrales y la comedia del Siglo de Oro», *Boletín AEPE*, 38-39, 1991, pp. 45-52.
- ORGEL, Stephen, «Nobody's Perfect: Or Why Did the English Stage Take Boys for Women», *South Atlantic Quarterly*, 88, 1989, pp. 7-29. Disponible en <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015018936180&view=1up&seq=9>>.
- Oxford English Dictionary Online (OED)*, 2.nd ed. on CD-ROM (v. 4.0), Oxford, Oxford University Press, 2009.
- PLATTER, Thomas, *Travels in England [1599]*, trad. Clare Williams, London, Jonathan Cape, 1937.
- PRIETO LLAMAZARES, Sara M., «Distribución espacial y social del público en los corrales de comedias del Siglo de Oro: la ausencia de correspondencia entre las localidades de precio más elevado y una mejor visión del escenario», en *La maravilla escrita: Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, coord. Juan Matas Caballero, José Manuel Trabado Cabado y Juan José Alonso Perandones, León, Universidad de León (Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales), 2005, pp. 628-638.
- PURCELL, Stephen, «Who Are We Talking About When We Talk About "the Audience"?»», en *Shakespeare: Actors and Audiences*, ed. Fiona Banks, London, Bloomsbury (The Arden Shakespeare), 2019, pp. 19-38.
- RACKIN, Phyllis, *Shakespeare and Women*, Oxford, Oxford University Press (Oxford Shakespeare Topics), 2005.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, ed. del tricentenario (23.^a ed.), 2014, versión en línea: <<http://www.rae.es/rae.html>>.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Una nota sobre la cazuela alta del Corral del Príncipe», *Bulletin of the Comediantes*, 41.1, Summer 1989, pp. 45-49.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Los corrales de comedias de Madrid en el siglo XVII», en *Teatros del Siglo de Oro: corrales y Coliseos en la Península Ibérica*, dir. José María Díez Borque, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1991 (*Cuadernos de Teatro Clásico*, 6), pp. 13-67.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, vol. I, ed. Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- SAN VICENTE, Ángel, «El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega», en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1972, pp. 278-279.

- SANZ AYÁN, Carmen, «Las autoras de comedias en el siglo xvii: empresarias teatrales en tiempos de Calderón», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, coord. José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguer, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales / Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, vol. 2, pp. 543-579.
- SHAKESPEARE, William, *Coriolanus*, ed. Philip Brockbank, London, Methuen, 1976 (The Arden Shakespeare, Third Series).
- SMITH, Emma, «Fandom, Women, and the Shakespearean Theatre», Conferencia Saïd Business School, Universidad de Oxford, 27 de febrero, 2019. Disponible en <<https://youtu.be/tbvEXRBYcE>>.
- STEGGLE, Matthew, «Notes towards an Analysis of Early Modern Applause», en *Shakespearean Sensations: Experiencing Literature in Early Modern England*, ed. Katharine A. Craik y Tanya Pollard, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 118-137.
- STERN, Tiffany, «“You That Walk i’th Galleries”: Standing and Walking in the Galleries of the Globe Theatre», *Shakespeare Quarterly*, 51.2, 2000, pp. 211-216.
- STERN, Tiffany, «“A small-beer health to his second day”: Playwrights, Prologues, and First Performances in the Early Modern Theater», *Studies in Philology*, 101.2, 2004a, pp. 172-199.
- STERN, Tiffany, «Prologues, Songs, and Actors’ Parts», en *Making Shakespeare: From Stage to Page*, London / New York, Routledge, 2004b, pp. 113-136.
- STERN, Tiffany, «“Theatre” and “Play+House”: Naming Spaces in the Time of Shakespeare», en *Playing and Playgoing in Early Modern England: Actor, Audience and Performance*, ed. Simon Smith y Emma Whipday, Cambridge, Cambridge University Press, 2022, pp. 186-204.
- STOW, John, *A Survey of London. Reprinted from the Text of 1603 [1598]*, ed. C. L. Kingsford, Oxford, Clarendon Press, 1908, vol. 2.
- TORRES, Milagros, «El clamor de la cazuela: connivencia y creación lopesca», *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation (xvi^e-xviii^e siècles)*, 42, 2022, pp. 1-13. DOI: <<https://doi.org/10.4000/episteme.15980>>.
- VAREY, John E., y N. D. SHERGOLD, «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: contratos de arriendo, 1587-1615», *Bulletin Hispanique*, 60.1, 1958, pp. 73-95. DOI: <<https://doi.org/10.3406/hispa.1958.3565>>.
- VAREY, John E., y N. D. SHERGOLD, *Teatros y comedias en Madrid: estudio y documentos (Fuentes para la historia del teatro en España)*, London, Tamesis Books, 1971-1994.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez, fuentes y ecos latinos de Pedro Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

- VICTOROFF, David, «El aplauso, una conducta social», trad. Óscar Uribe Villegas, *Revista Mexicana de Sociología*, 21.2, mayo-agosto de 1959, pp. 703-739.
- VILLALBA PÉREZ, Enrique, «La imagen de la mujer en la literatura y la pintura del Siglo de Oro», en *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres. Coloquio Internacional de la AEIHM*, coord. María Pilar Amador Carretero y María del Rosario Ruiz Franco, Madrid, Archiviana, 2003, pp. 273-289.
- VILLARINO, Marta, y Graciela FIADINO, «El actor en el teatro español del Siglo de Oro», *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* (Mar del Plata), 10.13, 2001, pp. 235-248.
- VITSE, Marc, «La mujer en el teatro y la novela del siglo xvii», en *Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español* (GESTE), Toulouse, Université de Toulouse II-Le Mirail, 1978, pp. 153-160.
- YACHNIN, Paul, «Eye to Eye Opposed», en *The Culture of Playgoing in Shakespeare's England: A Collaborative Debate*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 69-87.
- ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* [1660], ed. Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983.