

SUSANNA CENTLIVRE

El Metomentodo

Traducción y edición crítica
de Laura Martínez-García





Susanna Centlivre

SUSANNA CENTLIVRE
EL METOMENTODO




Traducción y edición crítica
de Laura Martínez-García

© Laura Martínez-García
© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.ª edición, 2021

Colección PUZClásicos/Textos
Director de la colección: José María Serrano
Diseño de colección: Jesús Cisneros y Fernando Lasheras

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas,
c/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330.
Fax: 976 761 063
puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

 Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

ISBN 978-84-1340-207-9

Impreso en España
Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza.
Depósito legal: Z 495-2021

ESTUDIO PRELIMINAR

Laura Martínez-García



INTRODUCCIÓN

La indiferencia del mundo, que Keats, Flaubert y otros han encontrado tan difícil de soportar, en el caso de la mujer no era indiferencia, sino hostilidad.

Virginia WOOLF, *Una habitación propia*

Estas palabras de Virginia Woolf pueden parecer exageradas e irrelevantes para las lectoras del siglo XXI. En un momento en que parece que el feminismo, los estudios de género y los movimientos por la igualdad han conseguido hacerse un hueco en la lista de prioridades de la ciudadanía, hablar del anonimato literario, del rechazo que la producción literaria femenina provocó en siglos pasados o de las dificultades que tantas mujeres encontraron para poder expresarse y ser escuchadas, no parece un tema prioritario ni de actualidad. Y, sin embargo, lo es. Tal y como la propia Woolf hace en su ensayo de 1928, echar la vista atrás y examinar con detenimiento la historia de la relación entre las mujeres y la escritura no solo es necesario, sino urgente. Y como ella misma decía, no solo se trata de rescatar y repetir las historias de Jane Austen, George Sand o las Brontë, sino de bucear aún más hondo en la historia para buscar las ausencias, los espacios aparentemente vacíos y preguntarnos: «¿Las mujeres no escribían en el siglo XVII?». La respuesta es, sí, por supuesto que lo hacían, pero sus obras han sido condenadas al ostracismo y al anonimato, relegadas, no ya a un segundo plano, sino al más completo olvido, al papel no de participantes activas e impulsoras de la historia de la literatura, sino de meras observadoras pasivas.

El trabajo de arqueología, concepto entendido al modo foucaultiano no como una disciplina dependiente de la historia, «una reconstrucción histórica de los códigos lingüísticos, gramaticales, semióticos o semánticos del discurso» (Hernández Castellanos, 2010: 47), sino como un análisis y una descripción de los distintos sistemas discursivos, llevado a cabo

por investigadoras en estudios de género desde los años sesenta hasta nuestros días ha conseguido rescatar a muchas de estas mujeres del olvido, contribuyendo a dar voz a sus experiencias, percepciones y visiones del mundo y dando lugar a un canon literario mucho más completo, diverso e inclusivo. La traducción que aquí se presenta busca aportar un grano de arena más a la construcción de este canon literario, ayudando a rellenar los huecos que la eliminación de las mujeres dejaron en las estanterías de la biblioteca de la literatura mundial, huecos dejados por escritoras muchas veces hostigadas, rechazadas y ridiculizadas por intentar reclamar para sí el privilegio masculino de la creación literaria.

LA «MUY CELEBRADA» SUSANNA CENTLIVRE Y EL TEATRO INGLÉS DEL SIGLO XVIII

Pese a que ciertos autores y críticos tengan a bien decir que Susanna Centlivre fue la dramaturga de más éxito del siglo XVIII en Inglaterra (Favero Carraro, 2001), tanto su nombre como los títulos de sus obras más exitosas (*The BusyBody* y *The Wonder! A Woman Keeps A Secret*) le son totalmente desconocidos no solo al público en general, sino a una buena parte de los investigadores y eruditos en estudios literarios. Si bien es cierto que en un *ranking* que mida el número de representaciones de sus obras Susanna Centlivre ocuparía la segunda posición por detrás del inmortal William Shakespeare, sus comedias más famosas, puestas en escena de manera frecuente incluso doscientos años después del estreno, solían escenificarse sin referencia al nombre de la autora, una práctica habitual cuando la comedia estaba firmada por una mujer y contra la que Centlivre luchó durante toda su carrera como dramaturga.

La Restauración de la Monarquía en 1660 supuso un punto de inflexión en la historia de las islas británicas, un momento de libertad tras la república puritana impuesta por Oliver Cromwell (1649-1660). El rey Carlos II no solo restableció la monarquía, sino todos aquellos entretenimientos que Cromwell había prohibido: la Navidad, la música, el baile y el teatro. Durante el reinado de Carlos, el «Alegre Monarca», surge el género teatral conocido como la *comedia de maneras*, cultivado principalmente por aristócratas pertenecientes a su círculo cercano y entre los que cabe destacar a William Wycherley o George Etherege. El monarca publicó, además, un decreto real que acabó con una de las tradiciones más arraigadas del teatro británico, la de los niños actores;

siguiendo el modelo europeo que él mismo habría observado durante su exilio en Francia, Carlos II decretó que todos los papeles femeninos debían ser interpretados por mujeres, una decisión que trajo consigo toda una revolución cultural a la Inglaterra de los siglos XVII y XVIII y a la forma de escribir teatro: las comedias de maneras de la Restauración cuentan ahora con papeles mucho más largos para las mujeres, podría decirse que incluso más atractivos para la actriz, ya que se crea la nueva pareja cómica, formada por un caballero elegante y ocurrente y una dama hermosa y perspicaz que se enzarzan en una guerra de ingenio. Junto con este tipo de heroínas encontramos también los llamados *breeches roles* (Bowyer, 1952: 92), papeles en los que una actriz joven adopta el modo de vestir de un hombre enfundándose un calzón corto y medias que dejan sus piernas al descubierto para el disfrute de los asistentes. Este tipo de papeles, junto con escenas en las que la actriz se encuentra en diferentes estadios de desnudez, crecieron exponencialmente tras la incorporación de la mujer al teatro.

Sin embargo, el decreto real no solo permitió a la mujer actuar en el teatro, sino que se le permitió el acceso a esta esfera pública de manera más general; aparecen ahora un mayor número de dramaturgas que en épocas anteriores, mujeres que, con mayor o menor grado de éxito, se adentran en el campo de la creación literaria. Una de las pioneras en este campo fue Aphra Behn, quizá la primera dramaturga profesional y de quien la propia Virginia Woolf dice:

«Todas las mujeres juntas deberían echar flores sobre la tumba de Aphra Behn, que se encuentra, escandalosa pero justamente, en Westminster Abbey, porque fue ella quien conquistó para ellas el derecho de decir lo que les parezca. Es gracias a ella —pese a su fama algo dudosa y su inclinación al amor— que no resulta del todo absurdo que yo os diga esta tarde: “Ganad quinientas libras al año con vuestra inteligencia” (2016: 49)».

Pese a que Aphra Behn es hoy en día parte del canon literario, su obra, al igual que la gran mayoría de las comedias de

maneras de la Restauración, fue tachada de inmoral e indecente; además, su género le ganó la enemistad de gran parte del público y la crítica. Fue durante los años setenta del siglo xx cuando la crítica feminista rescató a Behn del olvido, destacando que su obra contribuyó a visibilizar la sexualidad y el deseo femeninos en un momento de libertad social y sexual sin precedentes en la historia de las islas británicas como fue la Restauración. Muchas han sido las autoras y estudiosas que han señalado que Aphra Behn comenzó una tradición de dramaturgas feministas, una suerte de canon paralelo en el que Susanna Centlivre sería su heredera más directa (Copeland, 1995: xi).

Nacida entre 1667 y 1670, poco se sabe de los primeros años de vida de Centlivre, aunque los relatos que circulan sobre su adolescencia parecen sacados de una de las comedias de enredo por las que la propia autora se hizo famosa: tras huir del hogar paterno (ciertas versiones hablan de un padre indiferente, mientras que otras retratan a un padrastro violento) con apenas 15 años, Susanna se dirige a Cambridge, donde conoce al estudiante Albert Hammond (Lock, 1979: 13-15); el joven ve a la muchacha llorando sentada en una piedra al borde de un camino y queda prendado de sus encantos por lo que decide llevársela consigo a su apartamento en la ciudad universitaria. Allí la viste con ropa de hombre y la llama primo Jack (Lock, 1979: 15). Durante meses, Susanna / Jack asiste a clases de retórica, lógica y leyes, hasta que los demás estudiantes empiezan a sospechar de la estrecha relación entre Hammond y su primo. La joven Susanna abandona Cambridge para dirigirse a Londres, dotada ahora no solo de sus encantos naturales sino de una educación propia de un joven acomodado. Comprobar la veracidad de esta historia es imposible y parece que la propia Centlivre jamás desmintió ni corroboró estos rumores en vida, quizás como estrategia para explicar sus conocimientos de leyes, literatura e idiomas.

A pesar de ser esta una historia deliciosamente tentadora, es muy probable que no sea del todo cierta y que la realidad sea mucho más mundana: William Bowyer, uno de los primeros

críticos que rescataron a Centlivre del olvido, señala que, si bien es cierto que Susanna abandona el hogar familiar a los 15 años, lo hace para unirse a una compañía de teatro itinerante, lo que no solo explicaría su profundo conocimiento del teatro inglés, sino que también le daría las herramientas necesarias para saber lidiar con actores, directores de escena, críticos y público en su futura carrera como dramaturga (1952: 11).

Tanto Bowyer (1952) como F. P. Lock (1979) parecen estar de acuerdo en señalar que, a los 16 años, Susanna se habría casado con Mr. Fox, un ferviente admirador de sus dotes dramáticas. Ambos señalan también que el joven habría muerto un año después. Bowyer, una de las fuentes más fiables de información sobre la vida y la obra de Centlivre, advierte que, aunque la mayor parte de las historias recopiladas sobre la vida de la autora carecen de carácter oficial, sí que es cierto que, tras enviudar por primera vez, la joven volvió a casarse esta vez con un oficial del Ejército que murió en un duelo un año después. Susanna, ahora Carroll, se instala definitivamente en Londres y es aquí donde comienza a relacionarse e introducirse en los círculos literarios, combinando su actividad como actriz y dramaturga en un intento de ganarse la vida.

Todos estos episodios y anécdotas sobre la vida de la autora no son sino intentos de los críticos de la época de justificar que una mujer proveniente de una familia desconocida y sin recursos apenas llegase a ser una de las dramaturgas más exitosas del momento; de hecho, en todas estas aventuras se sugiere la idea de que Centlivre era una prostituta y que todas las relaciones que tuvo con estos hombres fueron no solo ilícitas, sino transacciones comerciales.

Fue durante una de sus actuaciones cuando Joseph Centlivre, cocinero de la reina Ana, fija su atención en la joven actriz con la que se casaría poco tiempo después, en abril de 1707. Es gracias a este enlace y a la estabilidad económica que la posición de su marido proporciona a los Centlivre que Susanna puede dedicarse por completo a la escritura sin tener que preocuparse por buscar la manera de ganarse la vida, tarea ardua para una mujer soltera en aquel momento. El

suelo de Joseph les aseguraba una vida cómoda y esto permitió a Susanna poder expresar sus ideas políticas libremente en sus obras sin temor a ofender al público y morir de hambre: Centlivre no escribía para agradar o para ganarse el pan, sino para expresar sus creencias, para reclamar una mayor autonomía para la mujer, denunciar la tiranía masculina y las, en su opinión, ideas retrógradas defendidas por los *tories*.

Pese a contar con la libertad que el dinero de su marido le daba, Susanna encontró innumerables escollos en su camino por el mero hecho de ser mujer escritora y, sobre todo, por insistir en reclamar la autoría de sus obras. A pesar de haberse abierto el camino para la mujer en la dramaturgia tras el éxito de las obras de Aphra Behn, la muerte de Carlos II y el advenimiento del siglo XVIII cambiaron el clima político, social y cultural de manera radical. Atrás quedaron los años de libertad y de hedonismo; la comedia de maneras de la Restauración se censura ahora y se tacha de género depravado, carente de moral. En 1698 Jeremy Collier publica un panfleto de 300 páginas titulado *Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage (Breve reflexión sobre la inmoralidad y la vulgaridad del teatro inglés)* en el que critica duramente a los dramaturgos que, a su parecer, crean obras que inducen a la inmoralidad y la depravación; según el teólogo, el teatro, debido a su innegable influencia social, debe tener como fin la educación del público asistente, la inculcación de valores morales y la corrección de los vicios que la comedia de la Restauración había ensalzado.

Muchos dramaturgos de éxito como Vanbrugh replicaron a Collier, pero poco a poco el teatro británico del siglo XVIII fue abandonando las fórmulas y los personajes de la comedia de maneras de la Restauración en favor de lo que acabaría por llamarse la *comedia sentimental*. Collier no solo atacó la comedia de maneras de la época, sino también a las actrices y a las escritoras en general, aduciendo que la presencia de las mujeres en el teatro no había hecho más que contribuir a la inmoralidad del mismo, prejuicios y acusaciones que perdurarían durante siglos en la opinión pública.

La primera obra de teatro escrita por Centlivre, *The Perjur'd Husband*, se presentó en el teatro londinense de Drury Lane¹ en 1700 y gozó de bastante éxito entre el público asistente; ese mismo año se publicó la obra en una edición que no solamente daba el nombre de su autora, sino que incluía un prólogo que corroboraba la autoría, una práctica muy poco común en la época. Este prólogo incluía, además, una pequeña mención a Collier y a su crítica de la comedia como género depravado. Centlivre parece haber sido plenamente consciente de la polémica suscitada por este panfleto e insiste en defender la libertad de quien crea obras para el teatro. De hecho, y como señala Airey, la mayoría de los personajes femeninos de las comedias de Centlivre utilizan elementos y recursos teatrales para conseguir libertad de movimientos y poder así cumplir sus deseos; podría incluso decirse que la actuación teatral de estos personajes sería la forma de conseguir la ansiada libertad y felicidad, no una muestra de baja moral y depravación (2013: 45). Ella misma insistió en defender la idea de que el fin último de la comedia es entretener al espectador, idea que coloca a sus obras entre la «ficción popular» que la historia de la literatura ha tenido a bien rechazar y considerar de menor calidad.

El discurso de Collier ya había calado hondo en la sociedad británica y muchos eran los que no solo estaban dispuestos a

1 Uno de los dos teatros más antiguos de Londres que recibieron, durante la Restauración, permiso del monarca para poner obras en escena. Construido por el director teatral Thomas Killigrew en 1663, pasó después a manos del reconocido actor, dramaturgo y director Colley Cibber, que lo hizo aún más famoso. A mediados del siglo XVIII, uno de los actores más reconocidos de la historia del teatro británico, David Garrick, tomó las riendas del teatro e introdujo mejoras sustanciales tanto en la escenografía como en la estructura del edificio en sí.

El competidor más directo de Drury Lane era el teatro situado en Lincoln Inn's Fields, que competía de forma feroz para atraer a un mayor número de espectadores y así conseguir más beneficios que sus rivales, encargando a los dramaturgos obras que sobrepasaran en calidad y popularidad a las ofrecidas en Drury Lane.

rechazar cualquier obra producida por una dama, sino a atribuir toda suerte de vicios y defectos a la propia autora por el mero hecho de ser mujer. Siete años después del estreno y de la publicación de la primera tragicomedia escrita por Susanna, Colley Cibber, que para entonces ya había rechazado varias obras de la autora para su compañía, publicó *The Double Gallant*, obra plagiada de la ópera prima de Centlivre. La autora le acusó públicamente del plagio y, pese a que Cibber intentó alegar que era ella quien le habría robado las ideas (aduciendo que ninguna mujer podría crear una obra original, sin copiar de un modelo creado por un hombre), el apoyo de grandes nombres de la literatura ayudó a esclarecer el asunto y a limpiar el nombre de Centlivre (Lynch, 2016: 232; Rosenthal, 1996: 206).

Como Cheryl Turner señala, la incursión de la mujer en el mundo teatral supuso un problema grave para ciertos sectores de la sociedad, que reaccionaron con un total rechazo hacia cualquier producto cultural que hubiese sido creado por la pluma femenina. Como ocurrió en el caso de Centlivre, aquella mujer que reclamaba la autoría de su obra se exponía a la calumnia y al escarnio público, lo que podría tener consecuencias fatales para su economía (1994: 27-28). Mientras que muchas mujeres optaron por publicar sus obras bajo un seudónimo o de forma anónima, otras, como Aphra Behn, reclamaban la autoría de sus obras como estrategia para poner de manifiesto su derecho a la autonomía y a la profesionalización.

Por si esto no fuera poco, la obra de Centlivre y el hecho de que fuese tan popular entre el público supuso un nuevo problema para la crítica literaria; tanto Steele como Sewell escribieron reseñas muy positivas de sus obras señalando que, como mujer, Centlivre tenía un don innato para crear intrigas y que el argumento y el enredo eran, como en el caso de todas las mujeres, su fuerte (Centlivre, 1760, I: XII). Estos comentarios, que deberían haber sido tomados como positivos, pronto se convirtieron en argumentos para calificar sus obras de «malas» o «deficientes», puesto que los siglos XVIII y XIX

ponían más énfasis en el lenguaje florido y literario que en la trama. Así pues, las obras de Centlivre se catalogaron como simple entretenimiento para el pueblo, carente de mérito literario y esta es la razón de que la que fue una de las dramaturgas de mayor éxito del siglo XVIII en número de representaciones cayera en el olvido (Copeland, 1995: 7).

Las siguientes cinco obras escritas por Centlivre entre 1700 y 1705 sufrieron toda suerte de infortunios en su edición y, en una primera instancia, se publicaron sin el nombre de la autora, error que ella misma señaló al editor (Copeland, 1995: xi). En 1705 se estrena *The Gamester* que pronto se convertirá en el mayor éxito de Centlivre hasta la fecha y que se representa en múltiples ocasiones cada temporada. La obra se publica con gran éxito, aunque el editor de la misma cuenta que un joven admirador de sus obras, habiéndola visto en escena tres o cuatro veces, entra a su tienda dispuesto a comprar toda la producción literaria del autor. Una vez que se informa a este joven del sexo de la autora, el muchacho, airado, lanza el volumen al suelo y exclama que ya ha malgastado dinero suficiente en algo tan absurdo y que está seguro que, de haber sabido la identidad de la autora, las buenas gentes de Londres jamás habrían ido a ver tal frivolidad (Martínez-García, 2017: 57; Peters, 2003: 215; Morgan, 1981: 53). La obra sigue la moda del momento de criticar uno de los vicios reinantes de la época: el juego. Centlivre nos presenta la historia de Valere, un jugador empedernido que pone en riesgo su matrimonio con Angellica por su adicción al juego y las apuestas. Aunque a primera vista esta obra puede parecer una comedia sentimental que Collier aprobaría por su moraleja y su intento de corregir un vicio, lo cierto es que Centlivre va más allá de la simple comedia de reforma. Pese a que la propia autora declara en la dedicatoria de la obra que su propósito es predicar la moralidad y corregir uno de los vicios más perniciosos de la época —el juego— (Milling, 2009), sucesivos análisis de la comedia han demostrado que no se trata de una comedia sentimental de reforma al uso (Herrell, 1999; Warren, 2003; Rigamonti y Carraro, 2001; Martínez-García,

2019*b*). En primer lugar, porque el personaje que apuesta su reputación en las mesas de juego no es una mujer, sino un hombre, Valere, que arriesga su honor y su cuerpo (recibiendo incluso una propuesta de matrimonio de una viuda dispuesta a pagar sus deudas si este se entrega a ella), riesgos que las comedias de reforma de la época señalaban como exclusivamente femeninos. Nos encontramos, además, con que la persona que rescata a este hombre en peligro es una mujer, Angellica, y no precisamente una dama ignorante o pasiva, sino una heroína llena de ingenio y determinación que no duda en travestirse para poder moverse libremente en los círculos del juego y así rescatar a su prometido (Herrell, 1999; Warren, 2003).

Tanto esta obra como su compañera, *The Basset Table* (1705) que muestra la reforma moral de una mujer, ofrecen algunos de los ejemplos más interesantes de las heroínas preferidas de Centlivre, mujeres autónomas y resolutivas que toman el control de las situaciones para asegurarse que el resultado final es el que ellas desean. La viuda protagonista de *The Basset Table*, Lady Reveller, es un buen ejemplo de este tipo de mujer; su pasión por el juego, así como la fortuna heredada de su marido, le dan una libertad de movimientos y una independencia que solo pueden verse truncadas por una amenaza directa a su integridad física (Martínez-García, 2019*b*). La sobrina de Lady Reveller, Valeria, con su pasión por la ciencia y su sueño de crear una escuela para niñas, es otro gran ejemplo de la gran variedad de personajes femeninos que Centlivre creó a lo largo de su carrera, un elenco de mujeres que comunican y transmiten su «protofeminismo» basado en una clara ideología política.

Susanna Centlivre nunca escondió sus simpatías hacia el partido liberal (*whig*), proclamando su postura abiertamente en sus cartas y poemas; Centlivre abogaba por una monarquía más limitada y controlada en sus poderes, así como nociones de libertad y propiedad muy alejadas del conservadurismo *tory* que prevalecía en la corte de la reina Ana. Centlivre traslada estas ideas políticas al terreno dramático, donde, a través

de obras llenas de enredos y confusiones, reclama más autonomía para la mujer, más control sobre sí mismas y sus posesiones, menos poder patriarcal y más confianza en la inteligencia femenina, ideas que alcanzarían su punto álgido en las heroínas de sus dos obras más conocidas, *The BusyBody* (*El Metomentodo*) y *The Wonder! A Woman keeps a Secret*.

Para cuando en 1709 Centlivre presenta *The BusyBody* (*El Metomentodo*), su mayor éxito y una de las obras con más presencia en la historia del teatro inglés,² la autora ya era una dramaturga de reconocido prestigio; sin embargo, aún tenía que lidiar con los prejuicios reinantes que atacaban la pluma femenina y que pusieron en jaque el estreno de su obra maestra cuando el actor principal, Robert Wilks, enfadado por no poder interpretar el papel de Marplot, amenazó con no salir a escena al considerar la comedia una obra estúpida escrita por una mujer ridícula (Caldwell, 2011: 16). Centlivre consiguió aplacar la ira del actor y *El Metomentodo* se representó esa noche en Drury Lane recibiendo una ovación del público. Pese a que varios periódicos intentaron lanzar una campaña que pusiese a los actores en contra de Centlivre, muchos de ellos, incluido Wilks, eligieron sus obras para representaciones especiales y llegaron a ser recordados por papeles cómicos escritos por Centlivre. Pese a que Wilks no parecía convencido de la calidad de la obra en primera instancia, esto se debió a que no interpretó el papel más interesante de la obra, el de Marplot. Una vez que el actor pudo encarnar al adorable metomentodo del título este se convirtió en uno de sus papeles favoritos, ya que le permitía mostrar todas sus dotes cómicas, junto con el papel del histriónico Don Felix en *The Wonder! A Woman Keeps A Secret*. Otro de los grandes actores de la época, Garrick, admirador de Shakespeare y creador del primer festival de aniversario del Bardo, no solo interpretó a Marplot innumerables veces, sino que acabó siendo conocido

2 Case señala que de 1709 a 1800 *The BusyBody* (*El Metomentodo*) se representó más de 450 veces solo en Londres (2014: 36).

por su pasión por el papel de Don Felix, que elegiría para su despedida del teatro (Bratton, 2000: 7).

La fascinación que ambos actores sintieron por los personajes creados por Centlivre es una de las razones por las que la producción teatral de la autora pervivió en el tiempo en las tablas teatrales, pero no en los libros de historia de la literatura: Centlivre escribió para el teatro, para la interpretación, y sus obras toman verdadera vida cuando se ponen en escena; esta fue una de sus grandes virtudes y una de las principales razones que hicieron que cayese en el olvido y quedase fuera de los cánones literarios que consideraban que el éxito de una obra y su popularidad entre el público eran una muestra de poca calidad literaria.

A pesar de todas las dificultades e impedimentos y a pesar del olvido al que fue relegada tras su muerte, Susanna Centlivre fue, sin duda alguna, una de las dramaturgas más exitosas de su generación: sus obras no solo se representaron 1227 veces entre 1700 y 1800 solo en Londres (Collins, 1999: 179), sino que *The Wonder! A Woman Keeps A Secret*, fue elegida para ser representada en Estados Unidos ante una delegación de nativos americanos al considerarla un buen retrato de la cultura y la sociedad angloamericana (Centlivre y O'Brien, 2003: 9).

EL *METOMENTODO* (1709):
NOTAS PRELIMINARES

El Metomentodo (1709) es, sin duda alguna, la obra más conocida de las escritas por Susanna Centlivre, y llegó a editarse hasta cuarenta veces entre 1709 y 1884; el personaje de Marplot, el metomentodo que da título a la obra y destacado como el más atractivo de todos los mentecatos de la literatura universal (Bateson, 1963: 70), fue uno de los más queridos por público y actores a lo largo del siglo XVIII, siendo uno de los papeles favoritos de cómicos consagrados como David Garrick (Davies, 1780: 215-217). Debido a este éxito del personaje Centlivre escribió *The Second Part of the BusyBody or Mar-Plot in Lisbon* (1710) en la que Marplot viajaba a tierras portuguesas siguiendo a su amigo Charles y causando todo tipo de malentendidos a su paso por la capital lusa; sin embargo, las aventuras ibéricas de este enternecedor gafe no gustaron al público inglés tanto como la historia original y esta segunda comedia no tuvo tan buena acogida.

La edición que se ha elegido para esta traducción es la de 1761; dado que no se conserva el texto de la obra que se publicó tras su estreno (como era costumbre hacer en la época una vez que se había constatado su éxito), el texto publicado casi cincuenta años después del estreno de la comedia es uno de los más próximos en fecha y el volumen que lo contiene es, además, una de las ediciones de las obras completas de Centlivre más antiguas, publicado treinta y ocho años después de la muerte de la autora. En líneas generales se ha respetado el texto en todos sus aspectos (ortografía, acotaciones, etc.) a excepción de la división en actos y escenas; en la edición «original», la obra contaba únicamente con actos, no escenas, división que se añadió en ediciones posteriores de la obra y

que, en este caso, se ha mantenido para hacer la lectura o puesta en escena más fácil y asequible. En todo caso, se ha mantenido la numeración romana.

Pese a ser una de las obras más emblemáticas de la autora y del propio teatro británico, actualmente solo existe una edición crítica de la misma, incluida en un volumen titulado *Eighteenth-century Women Dramatists* (2008); se trata de un compendio de obras escritas por mujeres en el siglo XVIII transcritas, comentadas y anotadas por Melissa Finberg y precedidas de una breve nota biográfica y bibliográfica. Aunque se ha consultado este volumen para aclarar alguna duda puntual, la traducción de la obra se ha llevado a cabo utilizando principalmente el texto original, así como artículos, libros y otras publicaciones relacionadas con la autora y la época.

El texto que se ha tomado como base se incluyó en una colección de tres volúmenes que contenía toda la obra dramática de Centlivre y que se tituló *The Dramatic Works of the Celebrated Mrs. Centlivre in Three Volumes. El Metomentodo* se incluyó en el segundo volumen, junto con su malograda secuela. Una de las razones por las que se ha elegido esta edición es que incluye una relación del elenco original que interpretó la obra en su estreno; encabezando este grupo de actores encontramos al ya mencionado Robert Wilks quien, pese a todas sus objeciones, acabó interpretando el papel principal con gran éxito. El primero de estos tres volúmenes incluye, además, una introducción escrita por una tal Madame Daçier en la que, supuestamente, se narra la vida de la autora. Esta introducción, sin embargo, es más bien un discurso a favor de la mujer escritora en términos generales; utilizando a Centlivre como ejemplo de genio femenino que no fue reconocido como debería haberlo sido, la autora de esta introducción carga contra lo que ella llama la arbitrariedad del poder que los hombres ejercen sobre las mujeres, aduciendo que las mujeres poseen unas cualidades innatas (modestia, humanidad, dulzura) que, de ser debidamente cultivadas, podrían hacer de ellas incluso mejores personas y ciudadanas. En este alegato

claramente proto-feminista se resume la vida de Centlivre en unas pocas líneas, señalando su precocidad (se dice que escribió su primer poema a los siete años y que aprendió español, francés, italiano y latín estudiando sola) y pasando por alto los episodios más escandalosos de su vida, hablando únicamente de su matrimonio con Joseph Centlivre (Centlivre, 1760, I: XII) e ignorando el resto de «aventuras» en las que otros autores insistieron. La omisión de sus otros matrimonios y de su supuesta estancia en Oxford se explican si tenemos en cuenta que esta introducción buscaba defender a las mujeres escritoras, elogiando no solo sus habilidades y talentos, sino poniéndolas como ejemplo de las cualidades «innatas» de las mujeres, la modestia, la humanidad y la moralidad; las historias de juventud de Centlivre no serían ejemplo de estas cualidades, por lo que la autora decide omitirlas, dando mayor importancia a sus amistades con grandes personalidades de la época como son Farquhar, Wilks, Steele e incluso la familia real, quienes regalaron a la autora joyas y objetos valiosos (Centlivre, 1760, I: XII).

Como es costumbre en este tipo de introducciones, la autora alaba las obras y el talento de Centlivre, comparándola con los mejores escritores de la época e incluyendo las opiniones de sus contemporáneos incluido Richard Steele. Uno de los aspectos más interesantes de esta introducción es que la autora compara a Centlivre con Alexander Pope, enemigo acérrimo de la dramaturga, que llegó a ridiculizarla en *The Dunciad* (Hammond, 2000: 373) y con el que ella mantuvo una enemistad pública debido a sus posiciones diametralmente opuestas en temas de política y religión, con Centlivre del lado de los *whigs* y los protestantes y Pope del lado de los *tories* y los católicos (Centlivre, 1760, I: X). De hecho, la autora de esta introducción señala que la mujer debería tener la misma influencia que el hombre en la política y en la religión, señalando a la propia Centlivre como ejemplo de cómo la literatura puede ayudar a denunciar los abusos de poder y la corrupción de la Iglesia católica, tal y como la dramaturga hizo en toda su carrera (Centlivre, 1760, I: XI).

La introducción termina lamentando que no se haya erigido ningún monumento o placa en honor de la «Princesa de los poetas dramáticos» (Centlivre, 1760, I: xi) en el Rincón de los Poetas de la Abadía de Westminster, pero alegrándose de que al menos las obras y la fama de tal autora durarán mucho más que cualquier placa de mármol, una sentencia que, como se ha demostrado anteriormente, no ha resultado del todo cierta.

La que sería sin duda la obra de más éxito de Susanna Centlivre, *El Metomentodo*, es una comedia de enredo en la que la autora despliega todas sus dotes cómicas, y en la que se pueden apreciar todas las características de la obra de esta autora: su compromiso con el feminismo *whig* y su patriotismo, su habilidad para el diálogo rápido y natural, su ingenio para la creación de personajes cómicos y su afán por crear obras que agradasen al público en una época en la que las ideas de Collier sobre el didacticismo del teatro estaban en el epicentro de la actualidad literaria y social. En un momento en que el teatro inglés viraba hacia el neoclasicismo y ponía el énfasis en la regla de las tres unidades (tiempo, acción y lugar), Centlivre se decanta por el modelo de la comedia de maneras de la Restauración, en la que hay cinco actos, varios escenarios y en la que el tiempo de la acción cubre más de las veinticuatro horas que seguidores de la *Poética* de Aristóteles tales como Dryden o Addison promulgaban a principios del siglo XVIII en Inglaterra. Pese a no seguir esta regla de las tres unidades que, supuestamente, daría equilibrio a la obra, esta es una comedia de estructura sólida en la que el primer acto presenta a todos los personajes y tramas y donde encontramos dos interludios cómicos en los actos II y IV, lo que ayuda a mantener la estructura de la obra equilibrada, dando al público dos momentos para apreciar a los dos personajes clave, Miranda y Marplot, así como el genio cómico de la autora.

Tras su estreno en 1709, al que asistió escaso público, y pese a que los ensayos hacían presagiar un total fracaso, *El Metomentodo* fue un éxito rotundo, llenando el teatro desde su segunda representación hasta la decimotercera, momento

en que los teatros acabaron la temporada. Al año siguiente volvió a representarse con lleno total durante seis sesiones seguidas en los dos teatros rivales, Drury Lane y Haymarket. Desde entonces, *El Metomentodo* se convirtió en una pieza clave para todos los teatros y compañías de Londres, un éxito asegurado que no solo servía para llenar el hueco de otras producciones menos exitosas, sino una pieza aclamada por el público hasta bien entrado el siglo XIX.

Siguiendo el llamado *modelo español* o de *comedias de enredo*, el argumento de *El Metomentodo* gira en torno a dos parejas de jóvenes amantes que deben buscar la forma de eludir los intentos de sus viejos guardianes de casarles sin su consentimiento. En primer lugar, tenemos la que sería la «*witty couple*» o pareja ingeniosa típica de la comedia de maneras de la Restauración: Miranda y Sir George Airy destacan por la rapidez e inteligencia de sus intercambios verbales. Miranda es un personaje especialmente interesante y la heroína arquetípica que Centlivre suele presentar en sus obras: independiente, práctica y pragmática pero decidida a casarse por propia elección y guiada por sus sentimientos, la joven demuestra una muy buena cabeza para los negocios y una inteligencia aguda que le permite escapar de las garras de su guardián, el viejo usurero Sir Francis Gripe que pretende casarse con ella y quedarse con su fortuna (Martínez-García, 2014).

La pareja romántica serían el alocado Charles, amigo de Sir George e hijo de Sir Francis, e Isabinda, la hija de Sir Jealous Traffick, un próspero comerciante que proclama admirar las costumbres españolas que limitan la libertad de movimientos de las mujeres. Mientras que Miranda y Sir George representan el lado más pragmático del cortejo, Isabinda y Charles serían la parte más sensible y romántica, declarando su amor a voz en grito y amenazando con el suicidio si alguno de ellos se ve obligado a casarse con otra persona. Estas dos parejas ofrecen un contrapunto cómico que permite a Centlivre desplegar todas sus habilidades literarias; pero es en la caracterización de Marplot en la que Centlivre brilla aún más, haciendo de esta obra algo más que una simple comedia de enredo

en la que cuatro jóvenes astutos engañan a dos viejos villanos: la constante obsesión de Marplot por conocer todos y cada uno de los planes en los que andan envueltos sus amigos y conocidos le lleva a entrometerse en todas las intrigas, a ofrecerse como recadero, como confesor o como acompañante en un duelo. Sin embargo, y pese a su buena disposición y deseo de ayudar, ninguno de los demás personajes se fía de él y a lo largo de toda la obra se confirma su torpeza, puesto que todo plan en el que Marplot se inmiscuye está a punto de irse al garete.

Una de las escenas cómicas mencionadas anteriormente es la llamada «escena del monito» en la que Sir George Airy debe esconderse tras las tablas de una chimenea ante la llegada inesperada de Sir Francis Gripe a los aposentos de Miranda. La rápida inteligencia de Miranda habría conseguido salvar la situación sin más problemas de no ser porque Marplot, allí presente, hace gala de su curiosidad irrefrenable y de su torpeza abriendo la tabla de la chimenea para ver al monito y descubre a Sir George. De nuevo, la rápida intervención de Miranda evita que Sir George sea descubierto, y procura al público una buena carcajada.

Las meteduras de pata de Marplot y su irrefrenable deseo de estar al tanto de todo lo que se cuece entre sus conocidos podrían resultar molestos, haciendo de él un personaje ridículo y objeto de todas las burlas; sin embargo, la caracterización que Centlivre hace del joven figón pone el énfasis en su inocencia, en su deseo de ser útil y ayudar a sus amigos y en sus buenas intenciones, algo que todos los personajes repiten constantemente. Estos rasgos positivos hacen de Marplot un metomentodo que, lejos de ser irritante, es bien recibido allí donde va por su entusiasmo más propio de un cachorrillo que de un joven de veintitantos años, y confieren a la obra un encanto especial que, sin duda alguna, es la clave de su éxito. El papel de Marplot resultó especialmente atractivo para los mejores actores de la época, que vieron en el joven torpe una inigualable oportunidad de demostrar sus dotes cómicas, como fue el caso de Wilks y Garrick.

Sin embargo, *El Metomentodo* no es solo una obra cómica, sino una oportunidad que la autora aprovecha para comunicar sus ideas sobre la libertad e independencia de las mujeres en Inglaterra, para intentar cambiar la actitud general que la sociedad tenía ante las mujeres, buscando crear una atmósfera menos hostil hacia los cuerpos femeninos que reclaman más libertad e individualidad (Fowler, 1996: 49; 99), una defensa de lo que denomino su *feminismo whig* (Martínez-García, 2015, 2017; Smith, 2014), una suerte de profeminismo inspirado por sus ideas políticas: Centlivre nos presenta a dos mujeres jóvenes y autónomas cuyo mayor deseo es verse libres de las restricciones que pretenden imponerles sus mayores, un viejo avaro y un padre celoso y violento; pero pese a que la comedia se cierra con dos matrimonios aparentemente felices, un análisis más profundo nos permite ver que Centlivre siente cierta ambivalencia hacia esta resolución del conflicto en esta y muchas otras obras, como *The Basset Table* (Martínez-García, 2019b: 105; Rosenthal, 1996: 237; Rigamonti y Carraro, 2001: 62). La autora parece decirnos que, para Miranda e Isabinda, casarse con los hombres que ellas mismas han elegido puede no ser la ansiada independencia que ambas desean, pero es la única manera que las dos tienen de escapar del control férreo al que Sir Francis y Sir Jealous las someten. Puede que sus matrimonios sean felices, y es muy posible que sus maridos, sobre todo en el caso de Charles e Isabinda, les den mucha más libertad de la que sus guardianes les permitían, pero ninguna de las dos será capaz jamás de llegar a la emancipación y dependerán toda la vida de los hombres con los que se han casado, algo de lo que Miranda es plenamente consciente y que comenta en varias ocasiones. Como Collins señala, lo que hace de *El Metomentodo* (y de la mayoría de los trabajos que escribió Centlivre) una obra tan interesante es el énfasis que la autora pone en el contrato matrimonial, en sus condiciones y en el hecho de que la mujer no es un mero objeto, sino sujeto y actriz, agente activo en el juego (1999: 195). De hecho, la rebelión de Miranda e Isabinda contra el poder arbitrario que ciertos hombres

pretenden ejercer sobre ellas va mucho más allá de la simple desobediencia, basándose en un discurso profeminista que aboga no solo por la sororidad (Miranda no duda en ayudar a Isabinda a escapar de su encierro y de su injusto padre, cediéndole incluso a su propia sirvienta Patch), sino también por cuestionar la construcción de la figura de la mujer que hacen los hombres en esta obra (Villegas López, 1997).

Tanto en el mundo creado por Centlivre como en la sociedad más allá de las tablas del teatro, se dividía a la mujer en dos grupos, dependiendo de su visibilidad y de si hablaba o no. Sir George Airy, el pretendiente de Miranda, refleja las ideas de la época sobre las mujeres en su cortejo de las dos Mirandas: a la Miranda silenciosa y bella, y según Charles, carente de inteligencia, Sir George la corteja de manera romántica, con declaraciones de amor y pasión, haciéndole la corte de forma tradicional y prometiéndole matrimonio (Villegas López, 1997: 144-145), hablando de ella en términos de pureza y belleza, reflejando la idea prevalente de que la mujer bella y hermosa debía permanecer callada para así demostrar su virtud. Su actitud hacia la Miranda enmascarada, la que habla con él y le reta verbalmente, la que se pasea por espacios públicos, es completamente distinta; a esta joven la trata con mucha menos delicadeza, llegando a decir abiertamente que la mujer que se pasea por el parque para encontrarse y hablar con un hombre se expone a ser tratada de formas menos caballerosas, ya que es una mujer que carece de modestia y poco honrada: no es el tipo de mujer con el que uno se casa, sino la mujer con la que uno pasa el tiempo (página 27 de la presente traducción).

Miranda cuestiona estas ideas preconcebidas sobre la mujer y su virtud dominando por completo la palabra (escrita y oral) y los silencios en esta comedia (Collins, 1999: 181-183). Cuando en el acto I oye a su guardián y a su pretendiente hablar de ella en términos de negocios y llegar a un acuerdo para «alquilarla» sin su consentimiento, Miranda decide utilizar el silencio para engañar a ambos hombres y demostrarles que ella es quien tiene el poder sobre su propio cuerpo y su

persona. En la conocida como «Dumb Scene» o escena muda (acto II, escena i), el primer interludio cómico de la obra, Miranda se niega a responder a las apasionadas declaraciones de Sir George, arrebatando así el poder que ambos hombres creen tener sobre ella al haber concertado el encuentro sin su consentimiento. La joven demuestra que es la mejor negociadora de toda esta comedia «mercantil» donde hombres y mujeres negocian los contratos más importantes y duraderos de sus vidas, los matrimoniales. Es Miranda quien pone la acción de la comedia en marcha, quien dirige a todos los participantes como si de actores de una obra de teatro se tratasen y gracias a ella todos los jóvenes de la comedia consiguen lo que quieren: un final feliz, el dinero que les corresponde y la independencia que este dinero les asegura.

Miranda consigue todo esto no solo para sí, sino para Isabinda, Charles, George y Marplot, y lo hace no mediante la resistencia pasiva y la desobediencia, sino mediante una resistencia activa y una oposición directa al control arbitrario y tiránico que Sir Francis y Sir Jealous tratan de ejercer sobre todos los demás personajes de la obra.

En el caso de Sir Francis, Miranda le elude usando exactamente las mismas armas que el viejo avaro usa para intentar atraparla: los contratos y la palabra escrita del padre de esta. Fingiendo querer proteger la reputación de Sir Francis, Miranda logra que este deje por escrito constancia de su consentimiento para que Miranda se case, pero no especifica con quién, asumiendo que será él quien se case con la joven. Es más, Miranda, tras oír a Sir Francis y a Sir George hablar de ella en términos mercantilistas, subvierte este lenguaje y lo utiliza en sus conversaciones con Sir George, mientras que él insiste en su discurso apasionado, llegando a decirle a Sir George que ella no se lanza a negocios arriesgados de forma alocada, sin tener antes todo «bien atado» (página 80 de la presente traducción). Cuando en el acto IV el joven comienza de nuevo a expresar su pasión en términos ardientes, la joven le silencia sin miramientos, diciéndole que ambos deben ser razonables para poder negociar y llegar a un acuerdo que les

permita sobrellevar el tormento que es el matrimonio sin que ninguno de los dos se arrepienta (página 81 de la presente traducción). Frente a lo que Kreis-Schinck llama las fórmulas aristocráticas de cortejo de Sir George (2001: 80), Miranda propone una negociación burguesa, típica de la clase alta *whig*, en la que el diálogo claro, las consideraciones prácticas y la aceptación mutua de ciertas condiciones juegan un papel esencial para la consecución del objetivo final de la joven: un matrimonio basado en el respeto mutuo y en la independencia económica (Kreis-Schinck, 2001: 80; Villegas López, 1997: 144).

Centlivre, como ferviente *whig*, propone una sociedad en la que el contrato matrimonial y social deben negociarse: de la misma manera en que los liberales abogaban por controlar y reducir el poder del monarca, alegando que este no debe ser absoluto sino consensuado con sus súbditos (Parlamento), Centlivre propone que el contrato matrimonial debe controlar y limitar el —hasta ahora— poder absoluto del *pater familias*; Miranda es clara en su conversación con Sir George: ahora que ella por fin se ha asegurado de que su fortuna y su persona no caerán en las garras de Sir Francis es cuando empieza a plantearse la posibilidad de casarse con Sir George, siempre que este acepte las condiciones que ella propone.

De la misma manera, Isabinda le dice abiertamente a su pretendiente Charles que no se fugará con él como pretende el joven, ya que prefiere verse cautiva, pero sin que le falte de nada, a verse libre y desposeída (página 53 de la presente traducción). Cuando Charles le habla del amor que sienten el uno por el otro, la joven le contesta que puede que esto sea cierto durante un corto espacio de tiempo, pero que pronto los rigores de la vida diaria les harán darse cuenta de que el amor no es sustento suficiente.

Estamos ante un tipo de heroína que surge, según Kreis-Schinck, del racionalismo del siglo XVII, heroínas que se asocian con las ideas políticas de los *whig* sobre la libertad del individuo, la claridad y transparencia en los negocios (2001: 76);

mujeres que, al entender que el matrimonio es un destino imposible de evitar, no temen negociar las mejores condiciones posibles, basándose para ello no en decisiones repentinas, tomadas en el ardor del momento, sino en consideraciones mucho más racionales como son su bienestar económico, su independencia, libertad y estabilidad. Como explica Villegas López, tanto Miranda como Isabinda (y Centlivre) son conscientes de que no pueden escapar al matrimonio, pero al menos esta unión se hará en los términos que ellas dicten y que les permitan mantener la autonomía que han conseguido al independizarse de sus guardianes (1997: 143); de hecho, ambas jóvenes llevan a cabo una «reeducación» de los dos galanes, para hacerles cambiar sus ideas preconcebidas sobre la feminidad, la virtud y la palabra, dando una lección no solo a Charles y George, sino a todo el público asistente, haciéndoles entender que a no ser que los cambios se empiecen a hacer dentro de la esfera más doméstica —el matrimonio y la familia— la sociedad nunca llegará a cambiar (Villegas López, 1997: 145).

La independencia de la mujer, económica y personal, y la libertad son los temas principales que Centlivre trata en esta y en la mayoría de sus comedias, donde la autora no solo cuestiona la autoridad de los padres y guardianes, sino también la actitud de la sociedad británica hacia aquellas mujeres que, como ella misma, buscaban la autonomía, ser consideradas individuos por propio derecho sin depender de ningún hombre. Es precisamente esta defensa de la individualidad, este feminismo *whig* presente en todas sus obras, el que no solo la hace una autora muy interesante en nuestros días, sino, como ya han señalado otros autores (Martínez-García, 2015, 2017; Smith, 2014), una de las figuras más subversivas del panorama dramático inglés del siglo XVIII.

ÍNDICE

ESTUDIO PRELIMINAR

Introducción.....	XI
La «muy celebrada» Susanna Centlivre y el teatro inglés del siglo XVIII.....	XIII
<i>El Metomentodo</i> (1709): notas preliminares.....	XXV
Agradecimientos.....	XXXVII
Obras de Susanna Centlivre.....	XXXIX
Bibliografía.....	XLI
Bibliografía general.....	XLI
Bibliografía selecta.....	XLIV

EL METOMENTODO

Personajes.....	7
Prólogo.....	9
Acto I, escena I.....	13
Acto II, escena I.....	31
Acto II, escena II.....	44
Acto II, escena III.....	48
Acto III, escena I.....	51
Acto III, escena II.....	51
Acto III, escena III.....	54
Acto III, escena IV.....	58
Acto III, escena V.....	64
Acto IV, escena I.....	69
Acto IV, escena II.....	71
Acto IV, escena III.....	78
Acto IV, escena IV.....	79
Acto IV, escena V.....	80
Acto V, escena I.....	90
Acto V, escena II.....	93
Acto V, escena III.....	101
Acto V, escena IV.....	102
Epílogo.....	109

Y así concluye una comedia que, como su autora, nada tiene de convencional o típica: pese a seguir todas las convenciones del género, *El Metomentodo* cuestiona, una a una y de forma excepcionalmente sutil, todas las ideas que sustentan el sistema patriarcal de la Inglaterra del siglo XVIII, dejando claras las ideas proto feministas de la autora, de principio a fin. Una autora que luchó de forma denostada para que se reconociese su valía y talento, una autora que no se amedrentó ante las críticas y la intimidación. Un autora que, indudablemente, merece ocupar un lugar destacado en la historia del teatro inglés.



SUSANNA CENTLIVRE

El Metomentodo

Susanna Centlivre fue una de las autoras más prolíficas del siglo XVIII en Inglaterra y dos de sus obras están entre las más representadas de la historia del teatro de ese país; sin embargo, pocos conocen su obra o biografía, ya que, como muchas mujeres escritoras, ha sido relegada al anonimato. *El Metomentodo* (1709) fue, sin duda, su obra de más éxito, con múltiples representaciones bien entrado el siglo XIX. La comedia de enredo narra las aventuras de dos jóvenes parejas de amantes que utilizando el ingenio consiguen eludir el control de sus guardianes para poder así casarse libremente. Marplot es el personaje cómico que da título a la obra y que se involucrará en todos los planes de estos cuatro jóvenes, poniéndolos en peligro con su torpeza.

ISBN 978-84-1340-207-9
9 788413 402079



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

LAURA MARTÍNEZ-GARCÍA
es doctora en Filología Inglesa por la
Universidad de Oviedo, donde trabaja
como profesora ayudante doctora,
impartiendo clases de literaturas y
culturas anglófonas, traducción literaria
y teatro en lengua inglesa. Entre sus
publicaciones más recientes cabe
destacar «Restoration celebrity culture:
twenty-first-century regenderings and
rewritings of Charles II, the Merry
Monarch, and his mistress “Pretty, witty”
Nell Gwyn», en la revista *Anglia* (Q1) y
«Transgressing The Geographical And
Gender Borders: A Study Of Alternative
Manhoods In Yosemite’s Climbing
History», en *Miscelánea. Journal of
English Studies* (sello calidad FECYT).
Ha sido investigadora invitada en la
Universidad Nacional y Kapodistria de
Atenas, así como en la Universidad de
Mánchester, la Universidad de Reading y
UMASS.