

ANA CLARA CASTRO SANTANA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

anaclaracastro@filos.unam.mx

ORCID: 0000-0002-0985-3849

UN GUISO DE EXTRAVAGANCIA TEATRAL:
LA CIENCIA EN *THE EMPEROR OF THE MOON* DE APHRA BEHN
A PERPETUAL STEW OF THEATRICAL EXTRAVAGANCE:
SCIENCE IN APHRA BEHN'S *THE EMPEROR OF THE MOON*

PALABRAS CLAVE:

Aphra Behn, mujeres en la ciencia, farsa teatral, teatro de la Restauración, modernidad temprana.

The Emperor of the Moon (1687), de Aphra Behn, divierte a sus espectadores con los problemas domésticos generados por un naturalista aficionado quien, convencido de la existencia de vida inteligente en la Luna, se obstina en encontrar consortes para su hija y sobrina entre los habitantes de aquel cuerpo celeste. La obra es una muestra perfecta del vasto conocimiento y las ambiciones eruditas de su autora. El artículo expone cómo, mediante un ingenioso despliegue de las convenciones de diversos géneros performativos, Behn crea una pieza cuya estructura amorfa refleja la desconcertante heterogeneidad de la ciencia de entonces. Se propone que la autora hace gala de su inteligencia e insinúa la pertinencia de sus contribuciones a temas que cada vez se percibían como más serios y, por ende, más impropios de ser abordados, con sensatez y sofisticación, por mujeres.

KEYWORDS:

Aphra Behn, Women in Science, Theatrical Farce, Restoration Comedy, Early Modern English Literature.

Aphra Behn's The Emperor of the Moon (1687) amuses its audiences with the domestic problems generated by an amateur naturalist who, convinced of the existence of intelligent life on the Moon, is determined to find consorts for his daughter and niece among its inhabitants, with a view to improving humanity. The play is an apposite illustration of its author's vast knowledge and her scholarly ambitions. The article shows how, through an ingenious deployment of the conventions of popular performative genres, Behn creates a play whose amorphous structure reflects the fascinating (and perplexing) heterogeneity of the science of her contemporaries. It makes the case that Behn demonstrates her intelligence and suggests the relevance of her contributions to fields of knowledge that were increasingly perceived as more serious and thus more unsuitable to be addressed, sensibly and with sophistication, by women.



Fig. 1. Robert White, a partir de John Riley, "Aphra Behn", 1716. Cortesía de National Portrait Gallery.

Aphra Behn (1640-1688), una de las autoras más prolíficas y versátiles del periodo conocido en Inglaterra como la Restauración (1660-1689), es famosa en nuestros días por ser la primera mujer británica en ganarse la vida como escritora.¹ Esta es la imagen de ella que ha perdurado desde que, en *A Room of One's Own* (1929), Virginia Woolf la rescatara del olvido en que la sumiera la crítica victoriana, siempre presta a tender un modesto velo sobre la literatura de la Restauración, célebre (o, a decir de algunos, infame) por su tendencia al libertinaje. Tras los encomios de Woolf, la rehabilitación de Behn en el canon europeo ha sido gradual, si bien desde la década de los noventa del siglo pasado el interés por su obra comenzó a cobrar un ímpetu cada vez mayor. Son sus narrativas en

prosa, en especial *Oroonoko* (1688), las que concentran la atención crítica que se le dedica en nuestros días. Sin embargo, en la cúspide de su fama, la cual duraría desde los 1670 hasta mediados del siglo XVIII, Behn era celebrada principalmente como dramaturga y poeta satírica. En sus prefacios teatrales y dedicatorias también practicaba lo que ahora conocemos como crítica literaria, haciendo observaciones sobre los atrapamientos inherentes a las convenciones genéricas, la simpleza del público, los caprichos de

¹ La información biográfica y de perspectivas críticas sobre Aphra Behn que se utiliza a lo largo del artículo proviene de Todd, 2004 y Todd, 2017.

los críticos y las adversidades a las que se enfrentaba una mujer que buscara ser tomada en serio en su trabajo intelectual.²

The Emperor of the Moon: A Farce (1687), una de las últimas piezas dramáticas escritas por Behn, muestra en la práctica lo que la autora teorizaba en los paratextos de muchas de sus obras. Llevada al escenario con un éxito atronador dos años antes de su muerte, se trata de una farsa que, apelando a la función tradicional del teatro de instruir y deleitar, se burla de las farsas, al tiempo que despliega todos sus potenciales. Como lo declara Behn en la epístola dedicatoria, su pieza busca revelar “la Naturaleza [humana] y ese tipo de diversión que no está hecha para las masas”, por medio de “las modestas acciones y trivialidades del negocio [del entretenimiento]”, todo esto con la intención de complacer a críticos más perspicaces (como su dedicatario) y poder restaurar al “teatro en decadencia”.³ *The Emperor of the Moon* despliega, con la holgura propia de una pluma bien sazónada, una mezcla de géneros performativos, literarios y no literarios, que invita a reflexionar sobre la pasión humana por el espectáculo, así como a notar los prejuicios y arbitrariedades que facultan a unos y excluyen a otros (en particular a otras) de participar en ejercicios intelectuales, e incluso de tomar decisiones trascendentales para su vida.

The Emperor of the Moon versa sobre los problemas domésticos de la familia encabezada por Baliardo, un pomposo patriarca de temperamento veleidoso y afiliaciones quijotescas, a quien su entusiasmo desmedido por las observaciones astronómicas lo lleva a descuidar sus obligaciones como padre y a crear una absurda tiranía hogareña, supeditada a sus descarriados anhelos de eugenesia. La caracterización de Baliardo contiene una sátira cáustica en contra de dos objetivos entrelazados: la figura del naturalista aficionado y la del *pater familias* tradicional, en su papel como regulador de la vida y la descendencia prospectiva de las mujeres que forman parte de su hogar. De la mano de la mofa sobre la pedantería de los

² Para una exploración detallada sobre el tipo de observaciones que Behn ofrece en sus prefacios y dedicatorias, véase Munns, 1993. Sobre cómo la práctica dramática de Behn por momentos entra en pugna directa con su ejercicio crítico y poético, véase Gronstedt, 2011.

³ Ésta y el resto de las traducciones al español de *The Emperor of the Moon* que aparecen en el ensayo son mías. En el original en inglés la cita dice: “your Lordship [...] will, through all the humble Actions and trivialness of Business, find Nature there, and that Diversion which was not meant for the Numbers. [...] The departing stage can be no otherwise restor’d”. Estas oraciones forman parte de la dedicatoria que hace Behn “To the Lord Marquess of Worcester, &c.” de su *The Emperor of the Moon* (Ed. Todd 2016: 157). Las citas sucesivas a *The Emperor* provienen de esta edición; su paginación se proporcionará entre paréntesis en el cuerpo del texto.

hombres necios que buscan controlar lo incontrolable (en este caso, el amor y los fenómenos astronómicos), *The Emperor of the Moon* ofrece un comentario crítico sobre el consumo indiscriminado de los discursos y prácticas científicas de su momento por parte de diletantes, así como la ambición de establecer a la ciencia, con todo su eclecticismo, como principio regulador de la cosmovisión moderna.

En este artículo exploro las maneras en que Behn recurre al polifacetismo dramático de la época —peculiaridad que escandalizaba a los críticos neoclásicos— para enriquecer el cuestionamiento sobre el frenesí desatado por la denominada Nueva Ciencia, o la configuración más reciente de la filosofía natural que revolucionó la práctica científica durante el siglo xvii y que, a finales de éste, se encontraba en pleno auge.⁴ Postulo que la estructura misma de la farsa (forma informe por excelencia), funciona como espejo de la heterogeneidad de la ciencia experimental de su momento, condición que la hacía desconcertante y fascinante a la vez. Asimismo, propongo que, al ostentar su capacidad para diseñar una armonía perfecta entre forma y contenido, Behn hace gala de su inteligencia e insinúa la pertinencia de sus contribuciones a temas que cada vez se percibían como más serios y, por ende, más impropios de ser abordados, con sensatez y sofisticación, por mujeres.

Como se expondrá a detalle más adelante, el armazón formal de *The Emperor of the Moon* se sustenta en elementos tomados de las mascaradas privadas de la corte Estuardo, el humor bufonesco de la *commedia dell'arte* y la pantomima, la destreza verbal de la comedia de costumbres, la elaborada escenificación de la ópera seria y los dramas heroicos (*heroic dramas*), así como las demostraciones científicas de la Royal Society y los suntuosos desfiles públicos de políticos prominentes. Esta aglutinación de entretenimientos performativos constituye una suerte de potaje genérico que ofrece *The Emperor of the Moon* a sus comensales, servido en un plato de efectos espectaculares.⁵ Tal combinación hiperbolizada da cuenta

⁴ La frase “filosofía natural” se utilizaba como denominación general para aglutinar una serie de prácticas y teorías encaminadas a explicar los fenómenos naturales, de modo similar a disciplinas modernas como la física, la química y la biología. El término “Nueva Ciencia” comenzó a utilizarse a mediados del siglo xvii para enfatizar la importancia de la experimentación y la metodología estandarizada. Al respecto, véase Blair: 449-457. Para fines prácticos, en este trabajo se utilizarán los sustantivos “ciencia”, “nueva ciencia” y “filosofía natural” de forma intercambiable, en tanto que los tres pueden encontrarse en los textos de la época.

⁵ A lo largo del artículo recurro a tropos culinarios, no sólo porque resultan formas convenientes de visualizar combinaciones armónicas entre elementos diversos, sino tam-

del atractivo inherente en lo irregular y lo novedoso. Al mismo tiempo, sugiere lo disparatado que podía resultar tomar demasiado en serio la filosofía natural si ésta era tan parecida a una estrambótica farsa teatral. Tanto la fusión de géneros dramáticos (March 2006), como la noción del dramatismo de la Nueva Ciencia en esta obra (Coppola 2008) son temas que ya se han explorado —si bien no con demasiada frecuencia ni amplitud—. ⁶ Asimismo, se ha observado la habilidad de Behn para explotar al máximo los potenciales de la farsa para complacer al público, al tiempo que se distanciaba de ésta para contentar a sus críticos (Henderson 2000; Appler 2018; Figueroa 2019). ⁷ Sin embargo, no se ha estudiado la manera en que la autora hace alarde de su habilidad magistral para engranar acción y presentación en aras de establecerse como una voz cualificada para hacer tanto crítica literaria como científica y legitimar así el derecho de las mujeres a formar parte de la conversación en ambos campos del conocimiento.

En las páginas siguientes desglosaré los ingredientes teatrales y parateatrales que integran la obra de Behn, atendiendo en especial al modo en

bién porque la cocina es uno de los espacios tradicionalmente asociados con las mujeres, en los que éstas han podido realizar toda suerte de experimentos a lo largo del tiempo. Basta recordar, en la tradición novohispana contemporánea a Behn, la frecuentemente citada aseveración de Sor Juana en la “Respuesta a Sor Filotea” ([1689] 2017) sobre cómo “si Aristóteles hubiera guisado, mucho más habría escrito” (s.p.).

⁶ March (2006) examina algunos paralelismos entre la metodología de la Nueva Ciencia y la farsa que Behn pone de relieve en *The Emperor of the Moon*. Sin embargo, el propósito del artículo de March es resaltar la originalidad de Behn en tanto que satirista de la ciencia, así como explorar las diferencias entre *Arlequin emperor dans la lune* (la pantomima francesa en la que se basa Behn), y la comedia inglesa en su configuración final. En palabras de la autora: “Nous tenterons de montrer comment l’imbrication étroite des codes générique, satirique et scientifique participe d’un projet dramaturgique original qui renouvelle la mise en scène de la satire de la science” (3). Coppola (2008), por su parte, postula que la farsa de Behn busca cuestionar la noción misma de espectáculo, con fines políticos. Otras críticas que han explorado la dimensión política de *The Emperor of the Moon* son Backscheider (2014) e Ingrassia (2017).

⁷ Henderson (2000) aborda las maneras en que Behn recurre al género de la farsa para abismar los niveles de engaño en la trama con la idea del teatro mismo como embuste. Appler (2018) lee a *The Emperor of the Moon* como obra representativa del intercambio de ideas filosóficas y de práctica teatral que operaban entre Inglaterra y Francia a finales del siglo xvii. En este contexto, explora las diferencias entre el hipotexto francés y la comedia de Behn, así como otros proyectos relacionados con la ciencia en los que Behn estaba involucrada en aquellos años. Figueroa (2019) postula que, en cinco de sus comedias teatrales de madurez, Behn combina la farsa de decepción francesa con la farsa corporal italiana, lo cual apunta a su conocimiento y disfrute del género farsesco, a pesar de su ostensible repudio a éste en los paratextos.

que la autora los combina sin esfuerzo aparente para lograr un todo que satisface a paladares doctos y legos. Al mismo tiempo, llamaré la atención a momentos de cruce entre la sátira del quehacer científico errado y los intentos de sus practicantes por excluir a las mujeres de discusiones doctas. Entre las implicaciones de tales observaciones están notar la continuidad entre ciencia y literatura que Behn pone al descubierto, así como la paridad que la autora busca revelar entre ambas en tanto que formas de diversión intelectual.⁸ Esta develación de vínculos entre disciplinas genera una cadena de razonamiento silogístico, la cual lleva a concluir que si Behn (y por implicación, otras mujeres de su talla intelectual) es capaz de realizar una pieza dramática de alta calidad a partir de los materiales discordantes de la farsa, también tendría el potencial de desarrollar disquisiciones científicas sólidas a partir de sus heterogéneos componentes.

Estimular los sentidos para alimentar la mente; o farsificar la comedia regular

Dado que *The Emperor of the Moon* es una obra poco conocida, es preciso comenzar con un resumen de la trama para dar paso al análisis textual. La comedia de Behn divierte a sus espectadores con las pifias del doctor Baliardo y las tribulaciones de Elaria y Bellemante, hija y sobrina, respectivamente, de aquél. El doctor, cuyo nombre resuena con el italiano *balordo*, que da la idea de alguien torpe y arrogante (Spencer: 378), se empeña en mantenerlas encerradas en casa para evitar que las aceche algún vulgar enamorado sublunar, pues él tiene ambiciones de mejorar la raza humana entablando alianzas matrimoniales con seres celestes. No obstante, las precauciones de Baliardo, para el inicio de la acción representada, Elaria y Bellemante ya han entablado relación con dos pretendientes terrestres, don Cinthio y Charmante, sobrinos del virrey español en Nápoles, ciudad donde se ambienta la obra.⁹ Éstos superan al doctor en ingenio y han tramado un plan para hacerle creer que, en efecto, hay un mundo en la Luna

⁸ Cabe aclarar que el término “literatura” no se utilizó en la tradición europea para designar un tipo especial de escritura imaginativa o con ciertas cualidades estéticas sino hasta el siglo XIX. El vocablo de elección para los contemporáneos de Behn era “poesía”. Al teatro, por ejemplo, se le designaba “poesía dramática”, como lo hace John Dryden en su *Essay of Dramatic Poesy* (1666). Sin embargo, para evitar confusiones, a lo largo del ensayo utilicé la palabra “literatura” de la forma en que la usamos en la actualidad.

⁹ En ese entonces, Nápoles era un virreinato bajo el dominio de la Corona española. Como lo demuestra Ingrassia (2017), el subtexto imperial añade una capa más de complejidad interpretativa a la aparentemente trivial farsa.

y que ellos son el Emperador y su primer ministro. El embuste, que culmina en una farsa escenificada para Baliardo en la sala de su casa, se logra manipulando su instrumento científico favorito: el telescopio. En él, se le muestran imágenes de fantasía y se le hace creer que sólo la devoción y castidad extremas le permitirán acceder a los misterios del cosmos. Al entrecruzar puritanismo hiperbolizado con la falta de discernimiento racional, la trama del engaño pone de relieve el vínculo entre la estulticia, mojigatería y soberbia de Baliardo, defectos que revelan su ineptitud, tanto para ejercer de científico como de cabeza de su hogar. Esta caracterización apunta también a una vena de escolasticismo aristotélico en el aprendiz de científico que Behn, en el más puro espíritu baconiano, pretende denunciar y erradicar. Para la implementación de la mentira es fundamental la ayuda de los sirvientes, Scaramouch y Harlequin, quienes también están inmiscuidos en una intriga amorosa propia: demostrar a Baliardo quién de ellos tiene el mayor mérito para poder casarse con Mopsophil, la nodriza de las jóvenes.

Como se trasluce en la enunciación de los personajes y este recuento escueto de la trama, *The Emperor of the Moon* guarda una clara afiliación con la *commedia dell'arte* italiana, una forma importada a Inglaterra a finales del siglo xvii por medio de traducciones y adaptaciones de piezas francesas, la cual más adelante se consolidaría en la isla como el género de la pantomima o arlequinada.¹⁰ De hecho, Behn toma como punto de partida una pantomima franco-italiana, *Arlequin, empereur dans la lune* (1684), de Anne Mauduit, “Nolant” de Fatouville, que vio representada en París años atrás, pero que, como muestran algunos críticos (Spencer: xviii; Appler: 29-30; Hayden y Worden: 24-31), no sigue muy de cerca en su propia versión.¹¹ Tales divertimentos consistían en historias sencillas para el despliegue humorístico de personajes habituales, o tipos: los *zanni* (sirvientes), entre ellos Arlequín, Scaramouche y Polichinela, los *vecchi* (viejos), como

¹⁰ Henderson (2000) describe a *The Emperor of the Moon* como “the culmination of an-ongoing flirtation with the *commedia dell'arte* by the English drama, one intensified by the visits to London of Tiberiou Fiorilli’s Paris-based Comedies-Italienne troupe in 1673 and 1675” (59). Sobre la historia del desarrollo y popularidad de las pantomimas y arlequinadas en Inglaterra, véase O’Brien (2004).

¹¹ Jane Spencer (xviii) rechaza la teoría, postulada por Montague Summers (386-387), de que Behn hubiera podido tener acceso a la versión impresa, pues ésta no fue publicada sino hasta la década de 1690, años después de su fallecimiento. Judy A. Hayden y Daniel J. Worden (2019) editan ambas obras en conjunto, enmarcándolas en un estudio detallado de sus contextos nacionales y convenciones genéricas particulares; ahí puede encontrarse el recuento más minucioso de sus grandes diferencias.

Pantaleón y el Dottore, y los *inammoratti* (parejas de enamorados en aprietos).¹² En las arlequinadas y pantomimas, a diferencia de las comedias de la Restauración convencionales que ostentaban la destreza verbal, el humor solía basarse en lo físico. Así pues, en *The Emperor of the Moon*, los espectadores son movidos a risa mediante peleas absurdas entre los sirvientes, enredos corporales y planes extravagantes destinados al fracaso que dan lugar a todo tipo de contorsiones jocosas.¹³ La afiliación de *The Emperor of the Moon* con la *commedia* italiana y la farsa en general, que eran juzgadas como inferiores en términos estéticos e intelectuales por la crítica literaria establecida —una suerte de entretenimiento chatarra, a decir de críticos como el poeta laureado John Dryden (1631-1700)—, es sin duda parte de su encanto y una de las razones de su gran popularidad y éxito comercial.¹⁴

En la farsa de Behn, sin embargo, el humor somático convive de cerca con el ingenio verbal que caracteriza sus comedias regulares y las de sus contemporáneos más famosos, como William Wycherley (1641-1716), John Vanbrugh (1664-1726) y William Congreve (1670-1729). Un ejemplo de esto puede encontrarse en el intercambio inicial entre Elaria y Scaramouch, donde se dan a conocer los antecedentes de la trama. Cuando Elaria se muestra turbada al escuchar que su pretendiente don Cinthio sufre una herida del corazón, Scaramouch la tranquiliza explicando que “existe un bálsamo medicinal llamado ‘bella dama’, el cual, si se le aplica de manera tópica en el pecho, logra una cura más eficaz que cualquier instrumento o polvo mágico. Me refiero a usted, señora mía” (I, i, 162).¹⁵ Si bien podríamos tildar la broma de predecible, el uso del lenguaje —que en el original en inglés es mucho más ingenioso— apela al ejercicio mental y obliga a

¹² Como apuntan Spencer (378) y Todd (2016: 431), el nombre de Baliardo no sólo remite, como ya se ha dicho, al vocablo en italiano que designa a un idiota pedante, sino que, con distintas variantes, también era un apelativo común para el *dottore* en la *commedia dell'arte*.

¹³ Uno de los ejemplos más memorables de esta última categoría es la escena en que Harlequin, decepcionado de no poder conquistar a Mopsophil, decide morir de una forma singular que le permita “dejar tras de sí una fama eterna” (“leave behind me an eternal Fame”, 169). Su método de elección es muerte por cosquillas, así que se tira al suelo y, como lo describe la acotación, se retuerce haciendo toda suerte de muecas y sonidos.

¹⁴ Para el influyente dramaturgo y crítico John Dryden, la *commedia* italiana y las imitaciones inglesas de ésta no eran sino vulgaridades y falsedades forzadas, sin ningún tipo de ingenio o mérito para el entendimiento. Al respecto véase Henderson (59-61) y Figueroa (129-130).

¹⁵ “Why, Madam, there is a certain cordial Balsam, call'd a Fair Lady; which outwardly applied to his Bosom, will prove a better cure than all your Weapon or sympathetick Powder, meaning your Ladyship”.

poner atención a lo que se dice. La frase “bella dama” conlleva un juego de palabras que cruza las fronteras entre lenguas, puesto que alude a la “belladonna”, una planta medicinal asociada con las mujeres que en la época de Behn se utilizaba como cosmético en pequeñas cantidades y como veneno en grandes.¹⁶ La referencia a una sustancia curativa de uso controvertido contribuye a establecer un clima temático que recuerda el involucramiento de las mujeres en prácticas científicas no institucionalizadas. Además, dado que *The Emperor of the Moon* está ambientada en Nápoles, la transliteración de bella dama [*fair lady*] como “belladonna” es por completo pertinente, pero también un tanto oscura para quien desconozca el italiano, puesto que la frase en inglés no tiene conexión visual ni sonora con la locución en la otra lengua.

Al igual que en una comedia convencional de la época, la acción verbal se mantiene en un ritmo desenfrenado. Todo el diálogo entre Elaria y Scaramouch es una suerte de *ping-pong* de palabras sin descanso. Más adelante, el sirviente dice a la joven “debe saber, señora mía, que su padre (mi amo, el doctor), es un poco caprichoso, romántico, quijotesco, o algo así. [...] Lunático podríamos llamarle [...] puesto que siempre está viajando a la Luna” (I, i, 163). Elaria completa la apreciación de Scaramouch afirmando “y entonces cree devotamente que hay un mundo allá, al punto que discurre con toda solemnidad sobre sus habitantes, su forma de gobierno, sus instituciones, leyes, costumbres, religión y constitución, cual Maquiavelo que se hubiera criado allí” (I, i, 163).¹⁷ En unas cuantas líneas —menos de un minuto en tiempo representado— hay referencias a la obra del diplomático florentino, al personaje cervantino, así como una alusión a la etimología del adjetivo “lunático” que en inglés no es tan obvia, puesto que luna es *Moon*.

Cabe destacar que en esta versión en español se pierde un juego fónico contenido en lo que aquí traduzco como “quijotesco”. En el inglés original, Scaramouch dice “Don-Quicksottish”, que suena casi igual que “don-Quixotic”, la manera en que se adjetiva el nombre del personaje cer-

¹⁶ En su estudio clásico sobre las brujas, Jules Michelet ([1862] 2014) cita a la belladonna como ejemplo paradigmático de *farmacon*, una sustancia que puede ser veneno y cura a la vez, dependiendo de su uso. Agradezco a Cristina Múgica por llamar mi atención al juego de traducciones en esta cita, así como a la noción de fármaco en la modernidad temprana.

¹⁷ “Scaramouch: You must know, Madam, your Father (my Master, the Doctor) is a little whimsical, romantick, or Don-Quicksottish, or so. [...] Lunatic we may call him, [...]; for he is always travelling to the Moon. Elaria: “And so, he religiously believes there is a World there, that he Discourses as gravely of the People, their Government, Institutions, Laws, Manners, Religion, and Constitution, as if he had been bred a Machiavel there” (I, i, 163).

vantino en esa lengua. En la grafía alterada, se juega con la noción de una locura provocada por razones poco glamorosas, puesto que “sot” es un bebedor.¹⁸ Decir “quick sottish”, da a entender alguien que se emborracha rápido, o constantemente. Además, en la época de Behn, el término “sot” seguía preservando una connotación ligada a su raíz francesa, que implica una persona simplona o tonta, calificativos que le vienen como anillo al dedo a Baliardo.¹⁹ Como sucede en la cita anterior con la alusión a la belladona, en este pasaje, el juego resulta más rico para quien conoce otras lenguas.

El gesto verbal del equívoco quijotesco consigue varios propósitos a la vez. Introduce una alusión literaria a una obra española bien conocida en Inglaterra, lo cual expone las credenciales cosmopolitas de Behn y apela al bagaje de su público más letrado, quien además se daría cuenta del error de pronunciación e interpretación de Scaramouch. Al mismo tiempo, desinfla las pretensiones doctas de Baliardo, al sugerir que sus excentricidades son equiparables a las necedades de un loco, o de un borracho. También se insinúa que, para observadores comunes como Scaramouch (quien es un sirviente, al igual que muchos espectadores originales de *The Emperor of the Moon*), la celebrada creación cervantina y un ebrio, o loco cualquiera, son indistinguibles. Y es que, como bien observa Steven Henderson, *The Emperor* “has two intended audiences —the popular audience, on whom economic necessity makes Behn dependent, and those who [...] will see its finer qualities” (61). Esto es algo que, como ya vimos, Behn misma da a entender en su dedicatoria, cuando justifica el uso de la farsa como medio para mantener el arte dramático a flote.²⁰ Behn busca ganar por partida doble: por un lado, lucra con el gusto de las masas; por otro, se burla de su pobre capacidad de discernimiento, mientras les invita a participar de la risa autófaga tan característica del humor inglés. De igual

¹⁸ De acuerdo con el *Oxford English Dictionary* (OED), “One who dulls or stupefies himself with drinking; one who commonly or habitually drinks to excess; a soaker”.

¹⁹ El OED enlista como uso obsoleto del vocablo “sot” (con el último ejemplo registrado en 1742): “a foolish or stupid person; a fool, blockhead, dol”. En francés “sot” era y sigue siendo alguien “qui manque d’intelligence, de jugement”, “qui manifeste soudain de l’embarras, de la confusion, face à une situation qui le déconcerte” y “qui est à la fois fâcheux, regrettable et absurde” (*Dictionnaire de Français Larousse en ligne*). El juego se enriquece aún más si se conoce el francés, puesto que se activan las ideas de la falta de juicio y la tendencia a la confusión, las cuales reverberan con el tema quijotesco. Agradezco a Cristina Azuela Bernal por alertarme sobre los ecos galos del vocablo.

²⁰ Figueroa (2019) comparte esta visión cuando afirma que Behn utiliza la farsa “in an attempt to attract all types of theatregoers, from the monarch to the lowliest commoner, and also to reinforce the satirical and political aspects of her plays” (129).

manera, puesto que Behn además de autora era traductora, los guiños interlingüísticos funcionan como recordatorios de su destreza en aquella otra disciplina y elevan aún más su estima intelectual.

En esta misma escena, se enuncia una de las frases más memorables de la obra, que ejemplifica la fusión de procedimientos científicos y de entretenimiento a la que *The Emperor* alude de forma temática. Mientras Elaria y Scaramouch discuten el plan para curar a Baliardo, Mopsophil (cuyo nombre pseudo-griego activa ecos filosóficos y esotéricos)²¹ irrumpe en escena para decirle a Scaramouch “¡corre, corre! Mi amo está conjurando tu nombre como desquiciado allá abajo. Está invocando a sus demonios con nombres espantosos. Clama por su microscopio, su telescopio, su horóscopo, y todos esos óculos”(I, i, 163-164).²² De forma similar a lo que sucede con “quick-sottish”, el humor aquí se deriva, por una parte, de cómo una persona con poca educación confunde instrumentos científicos con demonios y, por otra, de la forma indiscriminada en que Baliardo recurre a novedosos dispositivos de óptica (el microscopio y el telescopio) junto con textos ancestrales que hoy son tildados de charlatanería, pero que incluso entonces suscitaban controversias sobre su veracidad. Para Mopsophil son entes malignos; para Baliardo son herramientas de trabajo (aunque, en realidad, no parece trabajar en algo concreto). Behn invita al público a sacar sus propias conclusiones. Este y otros pasajes dejan claro que Baliardo, cual remedo malhecho del hombre del Renacimiento, pretende ser experto en todo sin saber de nada. Lo mismo discurre sobre filosofía natural que de política, de cristianismo ortodoxo que de magia. En ello se revela también como un filósofo anticuado que se apega al esco-

²¹ Desde mi punto de vista, puede tratarse de una aglutinación de la palabra “mop” (en inglés, ‘trapeador’), y la terminación pseudo-griega “sophil”, que bien podría referirse a un amor al conocimiento o ser una alusión al sofismo desde un ángulo crítico. Podríamos decir, entonces, que Mopsophil, quien se dedica a limpiar la casa y a cuidar de las muchachas, es una practicante de la ciencia trapeadoresca. También podría tratarse de una alusión a cualquiera de dos personajes mitológicos de nombre Mopso, ambos con asociaciones esotéricas: 1) un adivino que acompañaba a los argonautas; 2) el nieto de Tiresias, quien también tenía fama de hechicero.

²² “Run, run, Scaramouch, my Master’s conjuring for you like mad below, he calls up all his little Devils with horrid Names, his Microscope, his Horoscope, his Tele scope, and all his Scopes” (I, i, 163-164). Cabe notar que en inglés el sonido de la terminación de “horóscopo” es igual al de “microscopio” y “telescopio”. Para preservar parte de la cadencia original, en mi traducción modifiqué el orden de la lista. “Scope”, la palabra final de la oración, indica alcance, rango o influencia, lo cual potencia la broma sobre lo que Mopsophil entiende como una invocación demoniaca o una manera de acceder al más allá. Irónicamente, eso es justo lo que el puritano Baliardo intenta lograr.

lasticismo aristotélico y no a la Nueva Ciencia de enfoque laico propuesta por Bacon.²³ El virtuoso, o naturalista aficionado, queda expuesto como presa fácil de discursos discordantes, prácticas diversas y charlatanes que se aprovechan de su pasión descaminada.

Lo que lo hace risible es que, sin darse cuenta del engaño al que lo lleva su credulidad, todo el tiempo pretende aleccionar a su hija y sobrina, insistiendo en que sólo hombres sabios y piadosos como él mismo son capaces de desentrañar los misterios del universo. Hay momentos de abierta misoginia en su discurso, como cuando exhorta a Elaria y Bellemante a no permitir “que su ignorancia femenina profane los altísimos misterios de la filosofía natural: a los tontos les parecerá encantamiento, pero mi entender es capaz de alcanzarlos. Siéntense y aguarden” (escena final, 200). No obstante, en un aparte dirigido al público, Baliardo admite: “¡Válgame! Estoy estupefacto, pero debo disimular mi sorpresa —aquella alegría de los tontos— y aparentar sabiduría en mi solemnidad” (escena final, 200). Episodios como éste evidencian que el objeto de la burla no es la ciencia en sí misma, sino la soberbia de patriarcas como Baliardo, que se consideran superiores a los demás —en particular a las mujeres— pero en realidad son víctimas de las imposiciones más burdas. Con un ágil despliegue de ironía dramática, el pasaje genera complicidad con los espectadores, quienes saben que Baliardo, ignorando ser víctima de un engaño, arenga sobre la supuesta ineptitud de las mujeres. En esto, Baliardo emula a los críticos que menospreciaban a Behn por su intelecto femenino, contra quienes la autora arremetía en sus prefacios teatrales.

Una sopa de todo y nada

En las citas anteriores, hemos visto el uso que hace Behn de un humor verbal que demanda agilidad mental para comprenderse y disfrutarse en su totalidad. Estos recursos literarios convencionales entremezclan la comedia corporal menos sofisticada, con despliegues de artilugios audiovisuales. Estos últimos están al alcance de los lectores por medio de las

²³ En su “Ensayo sobre la traducción en prosa” que funge como prefacio a su propia traducción de un texto famoso de divulgación científica: *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686-1687), de Bernard Bovier de Fontenelle (1657-1757), Behn arremete contra la noción de combinar ciencia y teología, argumentando, con ejemplos, que la Biblia no es un manual de astronomía. Esta traducción fue publicada pocos meses después del estreno de *The Emperor*. Respecto al ángulo crítico de la traducción y los argumentos teóricos esbozados por Behn en aquel texto véase Cottagnies.

acotaciones, las cuales son mucho más extensas de lo que se acostumbraba entonces.²⁴ A los espectadores originales se le presentaban de forma directa recurriendo a la tecnología con que contaba el teatro Dorset Garden (fig. 2), donde se estrenó la obra. Este espacio, construido en 1670 y demolido en 1709, se especializaba en la producción de óperas y los denominados dramas heroicos (*heroic dramas*).

Popularizados por Dryden, los dramas heroicos, entre los que destacan su *Indian Emperour; or the Conquest of Mexico by the Spaniards* (1665) y *The Conquest of Granada* (1670), eran entretenimientos teatrales híbridos que combinaban tragedia, comedia e historia. Derivaban su atractivo del despliegue de vestuarios costosos, escenografía monumental, tramosyas novedosas y coreografías compuestas para la ocasión. Eran piezas similares a la ópera, pero sin partes cantadas.

Si bien en la actualidad podemos pensar en la ópera como un pasatiempo de élite cultural, en la época de Behn se trataba de un fenómeno reciente, fuente de acalorados debates sobre su legitimidad intelectual, en contraste con las dos formas teatrales tradicionales: la comedia y la tragedia. Desde el punto de vista de críticos neoclásicos, la ópera importada de Italia (con su énfasis en dar placer a los



Fig. 2. Interior del teatro de Dorset Garden. Anónimo. Circa 1673. Dominio Público. Wikimedia Commons

²⁴ Behn recurre a acotaciones extensas en otras cuatro obras con elementos farsescos: *Sir Patient Fancy* (1678), *The Feigned Curtezans* (1679), *The Rover part II* (1681) y *The False Count* (1681). Véase Figueroa (2019: 139).

sentidos) y, en menor medida, los dramas heroicos (con su tendencia a la tragicomedia), amenazaban con corromper el gusto del público mientras le robaban los bolsillos (pues, entonces como ahora, eran espectáculos costosos).²⁵

Un análisis detallado de las acotaciones sería un ejercicio por demás interesante que, sin embargo, rebasa los límites espaciales y argumentativos de este artículo. Por tanto, un par de ejemplos habrán de bastar. La primera vez que Baliardo aparece en escena, una acotación describe cómo entra “con todo tipo de instrumentos matemáticos colgando del cinto, acompañado de Scaramouch, quien carga un telescopio de seis metros o más” (I, ii, 165).²⁶ Las dimensiones de esta pieza de utilería, que probablemente se colocaba al centro del escenario, hacen pensar a críticos modernos que el engaño de Baliardo se mostraba usando el principio de la linterna mágica, recién inventada en aquellos años.²⁷ Dignas de mención son sin duda las connotaciones fálicas del gran telescopio, las cuales se ridiculizan, en tanto que, como los espectadores están a punto de atestiguar, el único poder que el enorme artefacto otorga a Baliardo es el de ser burlado por los demás miembros de su hogar.²⁸ El tamaño no es gratuito; más aún si se toma en cuenta que, para el momento del estreno de *The Emperor*, hacía ya dos décadas que Isaac Newton (1642-1727) había inventado un telescopio reflector, que permitía fabricar instrumentos más compactos sin sacrificar su potencia. El monumental telescopio en la comedia de Behn refuerza la caracterización de Baliardo como anticuado, al tiempo que aumenta el atractivo visual de la obra e hiperboliza el tema recurrente del voyerismo.

Otra acotación significativa para los propósitos de este ensayo aparece en el momento climático de la comedia. En ésta se describe cómo “aparece el globo de la Luna, primero como Luna Nueva, pero conforme se acerca al proscenio se va completando hasta ser Luna Llena. Cuando finaliza su descenso, se abre para mostrar al Emperador y al Príncipe. Salen con todo su cortejo y, delante de ellos, vienen flautas tocando una sinfonía

²⁵ Sobre la noción de decoro teatral en la Inglaterra de la Restauración y el rechazo de formas híbridas, véanse Bevis (40-57 y 103-107) y Maguire (86-106).

²⁶ “Enter Doctor, with all manner of Mathematical Instruments hanging at his Girdle; Scaramouch bearing a Telescope twenty (or more) Foot long” (I, ii, 165).

²⁷ Sobre las posibilidades de escenificación y el uso del principio de la linterna mágica véanse Spencer (383, notas 77 y 83) y Appller (42).

²⁸ Behn ridiculiza la idolatría al falo en poemas satíricos como “The Dissapointment” (1680).

que prepara para la canción. Al terminar, los bailarines se mezclan de nuevo” (escena final, 203).²⁹

A quien aspire a escenificar la obra, estas especificaciones le demandan dispendio y creatividad.³⁰ A quien la lea por placer, le invitan a imaginar una producción de una espectacularidad poco común a finales del siglo XVII. Al público original, debió haberle maravillado y quizá recordado otro entretenimiento parateatral muy popular. Y es que, como observa Catherine Ingrassia (61-62), el desfile final de *The Emperor of the Moon* despliega una iconografía imperial modelada en las procesiones del Lord alcalde de Londres, a las que los habitantes de la metrópolis acudían con avidez.

Por otra parte, dada su cualidad de espectáculo íntimo, la escena final de *The Emperor of the Moon* evoca las mascaradas privadas a las que los reyes Estuardo, Carlos I y Carlos II, eran tan afectos. Y es que, como ya se ha sugerido, la obra llega a su fin en lo que se describe como una “farsa”, montada para Baliardo “aquí mismo, en esta casa” (I, i, 163).³¹ Las mascaradas de la corte eran entretenimientos teatrales, parte de una cena o fiesta aristocrática, donde histriones y músicos profesionales actuaban a la par de integrantes de la familia anfitriona para amenizar una fiesta.³² Al mismo tiempo, el despliegue de instrumentos científicos que ocurre en este y otros pasajes, recuerda las demostraciones de la Royal Society de Londres, funciones semi-públicas donde se exponían experimentos dramáticos. Entre los más famosos destacan los de Robert Boyle (1627-1691) y Robert Hooke (1635-1703), quienes, para probar el uso de la bomba de vacío, llevaban animales al punto de la asfixia, para luego devolverles el

²⁹ “The Globe of the Moon appears, first like a new Moon, as it moves forward it increases till It comes to the Full. When it is descended, it opens and shews the Emperor and the Prince. They come forth with all their Train, the Flutes playing a Symphony before them, which prepares the Song. Which ended, the Dancers mingle as before” (escena final, 203).

³⁰ Appler explica que, aprovechando la infraestructura para máquinas voladoras con que contaba Dorset Garden, probablemente se creó una luna colgada de las tramoyas, a manera de una nave espacial (51, nota 72).

³¹ Esta declaración corre a cargo de Scaramouche. La cita completa dice: “Ay, a Farce, which shall be call’d, *The World in the Moon*” y más adelante “Here, here, in this very house” (I, i, 163).

³² La tradición de la mascarada en Europa se remonta a la época medieval. En Inglaterra, sin embargo, no hizo su aparición sino hasta bien entrado el siglo XVI y alcanzó su esplendor en el siglo XVII, en específico, en la primera mitad de éste, desde el comienzo del reinado de Jacobo I en 1603, hasta su prohibición a partir de la Guerra Civil y el Interregno. La reina Henrietta María, consorte de Carlos I y madre del monarca en turno, actuaba en mascaradas cortesanas con gran asiduidad. Para una exploración detallada del tema, véase Lindley (383-406).

aire y la vida, ante los ojos maravillados de la concurrencia.³³ Al aludir, en simultáneo, a las festivas mascaradas cortesanas y a las demostraciones ostensiblemente serias de la Royal Society, la obra de Behn sugiere la paridad de ambos en tanto que formas de entretenimiento.

De acuerdo con Al Coppola, más allá de la burla hacia la figura del virtuoso, la farsa de Behn es “above all, an interrogation of improper spectating” (482), con lo cual se busca educar al público en discernimiento y evitarle sucumbir ante la sorpresa acrítica. En efecto, las pretensiones científicas de Baliardo se ridiculizan por medio de despliegues de espectacularidad hiperbólica y expectación inoportuna. Ahora bien, si se toma en cuenta que los pasajes de engaño al científico aficionado, que se nutren de la espectacularidad impropia, se asemejan a las tretas donde Sansón Carrasco se disfraza de diversos caballeros para confortar a don Quijote en la novela cervantina, se establecen nuevos vínculos entre la literatura y la ciencia como pasatiempos que pueden nutrir el entendimiento o llevar a la locura. Así, la obra de Behn transmite a los entusiastas de la Nueva Ciencia un imperativo similar a la agenda cervantina de ejercer discernimiento para no ser presa de los discursos de moda. Y al igual que Cervantes, Behn recurre a las convenciones de aquellos discursos para ejecutar la supuesta cura. *The Emperor of the Moon* advierte los peligros de dejarse deslumbrar por las candilejas del espectáculo, sea éste científico, literario, o una combinación de ambos.

La escena final de *The Emperor of the Moon* despliega de forma explícita la conexión entre performatividad y ciencia, así como la difuminación entre realidad y ficción, entre personas y personajes, o, como observa Henderson (2019), entre actores de carne y hueso y los papeles que representan (63). Allí hacen una aparición estelar avatares de Kepler y Galileo como supuestos intérpretes de los selenitas, quienes en realidad son el médico de Baliardo y un sirviente. Los astrónomos en cuestión habían fallecido medio siglo antes de la acción representada en la farsa dentro de la farsa que se le ofrece a Baliardo como acontecimiento real. Al *dottore*, sin embargo, la imposibilidad cronológica le pasa por completo desapercibida, dado que todo el tiempo confunde y mezcla personajes ficticios con personas reales, vivas o muertas.³⁴ Que Baliardo no comente ni cuestione la presencia de Kepler y Galileo, sugiere la facilidad con que el público daba por sentada la veracidad de todo lo que conocía por medio de textos,

³³ Sobre los potenciales espectaculares y narrativos de las demostraciones neumáticas de Boyle, Hooke y otros, véase Baudot (1-28).

³⁴ Johannes Kepler había muerto en 1630 y Galileo en 1642.

fueran relatos ficticios o tratados científicos. Tal confusión una vez más pone de manifiesto la permeabilidad entre ficción y ciencia, entre discurso científico y literatura. No es gratuito que Baliardo salude a Kepler y Galileo como “reverendísimos bardos” (200), invocando un término asociado con la poesía juglar. Cabe recordar que, al momento en que *The Emperor of the Moon* divertía a sus espectadores, las disertaciones que buscarían demarcar la dicotomía de las “dos culturas” (ciencia y literatura) estaban a siglos de distancia.³⁵ Los propios fundadores y panegiristas de la Royal Society, como Thomas Sprat (1635-1713), vislumbraban con entusiasmo que los experimentos y descubrimientos científicos “will be serviceable to the Wits and the Writers of this, and all future ages, [because] their [sic] is in the Works of Nature an inexhaustible Treasure of Fancy, and Invention, which will be reveal’d proportionably to the increase of their Knowledge” (413, cursivas en el original). Puesto que ambas debían ocuparse de entender y explicar la naturaleza, ciencia y literatura compartían un vínculo que no podía quedar más claro para los contemporáneos de Behn.

Cocina de autor/a

Como hemos visto, en *The Emperor of the Moon* Behn utiliza la forma como sostén indisoluble del contenido. Así, en vez de escribir una comedia de costumbres, como las muchas otras que produjera a lo largo de su destacada carrera teatral, elige la farsa, una categoría amorfa y plástica en la que caben géneros tan diversos como la arlequinada y el espectáculo solemne en un mismo recipiente. Behn ofrece a los comensales de su obra un platillo ecléctico en el que se fusionan diversos géneros performativos, a la manera de una gran sopa de todo y de nada, en la que los ingredientes dejan de distinguirse y el resultado es más que la suma de sus partes. La sopa experimental bien puede resultar un desastre, un deleite, o cualquier posibilidad intermedia. Tal estrategia no sólo amplía el ridículo enfocado en Baliardo como practicante ingenuo de una disciplina en formación, sino que también motiva la reflexión en torno a la permeabilidad entre lo real

³⁵ No sería sino hasta bien entrado el siglo XIX cuando comenzaría la separación entre ambas disciplinas. En el mundo anglófono, el debate sobre la separación tajante entre ciencias naturales y literatura (o, de forma más amplia, las humanidades), puede rastrearse a los intercambios públicos entre Matthew Arnold y T. H. Huxley en la década de 1880. El término “dos culturas”, sería acuñado por C. P. Snow en 1959. Al respecto véase Ortolano: 143-150.

y lo ficticio, lo escrito y lo performativo, así como entre el entretenimiento serio —o legítimo— y lo que podría considerarse un mero pasatiempo. *The Emperor of the Moon* demuestra de muchas maneras que las apariencias engañan y sugiere que para creer en la Nueva Ciencia es necesario un buen grado de suspensión voluntaria de la incredulidad, requerimiento por excelencia para disfrutar y dejarse mover por el teatro.

Behn echa mano de la estética de lo novedoso para cuestionar el valor de lo nuevo. También apela a controversias en torno a si la curiosidad era un atributo necesario para el avance de la humanidad (como proponía la comunidad científica), o la fuente de todos los pecados (como la pintaban ciertos discursos protestantes). El formato de la farsa funciona como una vitrina en la que se exponen los excesos del teatro y la ciencia, si se les piensa como entretenimientos despojados de propósito o significado. Al conjugar en Baliardo ignorancia, pedertería y misoginia, *The Emperor of the Moon* sugiere que las tres forman un conjunto fatal que va en detrimento de cualquier tipo de progreso, tanto en el conocimiento como en el ámbito social. Al hacer esto, Behn motiva a su público (teatral y lector) a poner en pausa sus prejuicios y permitirse dudar de las ideas recibidas. Éstas incluyen, desde luego, la renuencia a aceptar la participación de las mujeres en la creación artística seria y en la ciencia en desarrollo. *The Emperor of the Moon* revela, en toda su gloria, la capacidad de su autora para confeccionar un platillo espectacular y a la vez nutritivo para la reflexión. Así, Behn muestra de forma tangible sus eminentes capacidades intelectuales y, en consecuencia, las de otras mujeres como ella. Todo esto lo logra mediante el sutil arte de la sugerencia y la demostración, sin presumir, como Baliardo de su “imponente mente”.³⁶

BIBLIOGRAFÍA

APPLER, VIVIAN. “‘Shuffled Together under the Name of a Farce’: Finding Nature in Aphra Behn’s *The Emperor of the Moon*”, en *Theatre History Studies*, 37 (2018): 27-51.

³⁶ “Mighty mind” es una frase que utilizan de forma recurrente los personajes de *The Emperor* para engrerir a Baliardo y darle por su lado. En una curiosa ironía, Behn usa la misma locución para alabar los alcances intelectuales de su dedicatario, a quien, presuntamente, le habla con sinceridad (¿o no?).

- BACKSCHEIDER, PAULA R. “From The Emperor of the Moon to the Sultan’s Prison”, en *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 43 (2014): 1-26.
- BAUDOT, LAURA. “An Air of History: Joseph Wright’s and Robert Boyle’s Air Pump Narratives”, en *Eighteenth-Century Studies*, 46:1 (2012): 1-28.
- BEHN, APHRA. *The Emperor of the Moon*, en *The Works of Aphra Behn. Vol. VII. The Plays 1682-1696*. Ed. Janet Todd. New York y London: Routledge, 2016. 153-207.
- BEHN, APHRA. “Translator’s Preface”, en Fontenelle M. de (Bernard Le Boivier), *A Discovery of New Worlds. From the French. Made English by Mrs. A. Behn*. London: William Canning, 1688.
- BEVIS, RICHARD W. *English Restoration and Eighteenth Century, 1660-1789*. London: Longman, 1988.
- BLAIR, ANN. “Natural Philosophy and the “New Science”, en *Cambridge History of Literary Criticism. Vol 3: The Renaissance*. Ed. Glyn P. Norton. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 449-57.
- COPPOLA, AL. “Retraining the Virtuoso’s Gaze: Behn’s *Emperor of the Moon*, the Royal Society, and the Spectacles of Science and Politics”, en *Eighteenth-Century Studies*, 41: 4 (2008): 481-506.
- COTTEGNIES, LINE. “The Translator as Critic: Aphra Behn’s Translation of Fontenelle’s ‘Discovery of New Worlds’ (1688)”, en *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700*, 27:1 (Spring 2003): 23-38.
- CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA. “Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz”, en *Obras Completas de sor Juana Inés de la Cruz*. Vol. IV. Intro. y notas de Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica, 2017. Edición electrónica.
- FIGUEROA DORREGO, JORGE. ““Dwindling down to farce’?: Aphra Behn’s approach to farce in the late 1670s and 80s”, en *Journal of English Studies*, 17 (2019): 127-147.
- GRONSTEDT, REBECCA. “Aphra Behn and the Conflict Between Creative and Critical Writing”, en *Aphra Behn and Her Female Successors*. Ed. M. Rubik. Vienna: Lit Verlag, 2011. 21-38.

- HAYDEN, JUDY A. y DANIEL J. WORDEN. *Aphra Behn's 'Emperor of the Moon' and Its French Source 'Arlequin, Empereur dans la lune'*. Cambridge, England: Modern Humanities Research Association, 2019.
- HENDERSON, STEVEN. "Deceptio Visus": Aphra Behn's Negotiation with Farce in *The Emperor of the Moon*", en Mary Ann O'Donnell, Bernard Dhucq and Guyonne Leduc, eds., *Aphra Behn (1640-1689): Identity, Alterity, Ambiguity*. Paris: L'Harmattan, 2000. 59-66.
- INGRASSIA, CATHERINE. "Aphra Behn, Captivity, and *Emperor of the Moon*", en *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700*, 41: 2 (2017): 53-68.
- LEWCOCK, DAWN. "More for seeing than hearing: Behn and the use of the theatre", en *Aphra Behn Studies*. Ed. Janet Todd. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 66-83.
- LINDLEY, DAVID. "The Stuart Masque and Its Makers", en *The Cambridge History of British Theatre. Vol. I: Origins to 1660*. Eds. Jane Milling y Peter Thomson. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 383-406.
- MAGUIRE, NANCY KLEIN. "Tragicomedy", en *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Ed. Deborah Fisk. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 86-106.
- MARCH, FLORENCE. "Farce, satire et science dans *The Emperor of the Moon* (1687) d'Aphra Behn", en *Études Épistémè*, 10 (2006). Disponible en: <<http://journals.openedition.org/episteme/958>> [18 de julio de 2022].
- MICHELET, JULES. *La bruja: un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. Trad. Rosina Lajo y María Victoria Frígola. Madrid: Akal, 2014.
- MUNNS, JESSICA. "Good, Sweet, Honey, Sugar-Candied Reader": Aphra Behn's Foreplay in Forewords", en *Rereading Aphra Behn: History, Theory, and Criticism*. Ed. Heidi Hutner. Charlottesville y London: University of Virginia Press, 1993. 44-64.
- O'BRIAN, JOHN. *Harlequin Britain: Pantomime and Entertainment, 1690-1760*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2004.
- ORTOLANO, GUY. "The Literature and the Science of 'Two Cultures' Historiography", en *Studies in History and Philosophy of Science*, 39 (2008): 143-150.

- SUMMERS, MONTAGUE. “Introduction to *The Emperor of the Moon*”, en *The Works of Aphra Behn*. Vol. III. Londres: William Heinemann, 1915. 384-389.
- SPRAT, THOMAS. *The History of the Royal-Society of London for the Improving of Natural Knowledge by Tho. Sprat*. London: 1667. Disponible en: <<https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A61158.0001.001>> [10 de Octubre de 2022].
- SPENCER, JANE. “Introduction and notes about *The Emperor of the Moon*”, en *The Rover and Other Plays*. Ed. Jane Spencer. Oxford: Oxford World Classics, 1995. vii-xxii y 378-395.
- TODD, JANET. “Behn, Aphra [Aphara] (1640?-1689)”, en *Oxford Dictionary of National Biography*. Edición electrónica. Oxford University Press, 2004. Disponible en: <<https://www.history.ox.ac.uk/oxford-dictionary-national-biography>> [11 de marzo de 2022].
- TODD, JANET. “Notes” of *The Emperor of the Moon*, en *The Works of Aphra Behn*. Vol. VII. *The Plays 1682-1696*. Ed. Janet Todd. New York y London: Routledge, 2016. 431-440.
- TODD, JANET. *Aphra Behn: A Secret Life*. London y Oxford: Bloomsbury Reader, 2017. Edición electrónica.

ANA CLARA CASTRO SANTANA

Investigadora del Centro de Poética del IIFL y profesora del Colegio de Letras Modernas de la FFYL, ambas en la UNAM. Estudió la licenciatura y maestría en Letras Inglesas en la UNAM y el doctorado en Literatura Inglesa en la Universidad de York, Reino Unido. Entre sus publicaciones destaca su libro *Errors and Reconciliations: Marriage in the Plays and Novels of Henry Fielding* (Routledge, 2018), así como diversos artículos de investigación y capítulos de libro sobre literatura y cultura de la modernidad temprana. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores desde 2016. Sus intereses docentes y de investigación son amplios, aunque pone énfasis especial en las relaciones entre acontecimientos histórico-sociales y las manifestaciones literarias de los siglos XVII al XIX.